
Le théâtre itinérant : un art de la relation - Le cas de la compagnie Les Baladins du Miroir

Auteur : Genot, Cyriane

Promoteur(s) : Delhalle, Nancy

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

Année académique : 2021-2022

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/16247>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

LE THÉÂTRE ITINÉRANT : UN ART DE LA RELATION

LE CAS DE LA COMPAGNIE LES
BALADINS DU MIROIR

Mémoire présenté par Genot Cyriane en vue de l'obtention du grade de Master
en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire,
esthétique et production)

ANNÉE ACADÉMIQUE 2021/2022

Remerciements

Je tiens à remercier Mme Nancy Delhalle, promotrice de ce TFE, pour son soutien et ses conseils tout au long de ce travail, ainsi que pour ses relectures attentives qui m'ont permis d'avancer.

Je remercie aussi Les Baladins du Miroir, pour m'avoir accueillie dans leur équipe avec bienveillance et ouverture, pour avoir répondu à toutes mes éventuelles questions et pour m'avoir donné un aperçu que ce que c'est d'être un Baladin. Plus particulièrement à Gaspar Leclère pour m'avoir accordé un entretien, à Laure Meyer pour avoir été un maître de stage attentif, à Virginie Hayoit, Céline Pirson, et tous les autres.

Je tiens également à remercier Vanessa Leroy, Martine Vanwinckel, Véronique Comès et Suzette Chaidron pour le temps qu'elles ont accordé à la relecture de ce travail.

Enfin, je remercie toutes les personnes qui de près ou de loin, consciemment ou non, m'ont aidé et soutenue au cours de la réalisation de ce travail.

Un grand merci à tous.

« Le théâtre est la poésie qui sort du livre pour descendre dans la rue »

Federico Garcia Lorca.

INTRODUCTION

« Je pus alors découvrir cette façon originale de faire du théâtre : ces gens qui partaient sur les routes de France rencontrer des publics qu'ils allaient en définitive chercher, ce temps consacré aux représentations, mais aussi au montage du chapiteau, ces villages visités régulièrement... Ce théâtre itinérant était une folie, au service d'un public qui parfois, souvent, s'ignore...

Faire du théâtre là où il n'y en a pas, voilà la vocation de ce théâtre national dont la particularité est d'être sans mur. Et, à cause de cela, ou grâce à cela, tous les acteurs de cette structure deviennent, pendant une partie de l'année, des nomades. »¹

Jean-Luc Grandrie, figure de la production indépendante, administrateur des *Tréteaux de France*² de 2001 à 2011, s'exprime ainsi au sujet du théâtre itinérant. Dans cet extrait, de nombreux éléments qui caractérisent ce théâtre, que ce soit la rencontre avec le public, le temps que demande ce choix de diffusion ou la folie dont semblent être touchés les artistes itinérants : tout cela fait déjà écho à ce que ce type de théâtre peut apporter. Figure historique du théâtre, le théâtre itinérant représente aujourd'hui une portion minoritaire mais toujours bien présente de la production théâtrale, accompagnée de multiples significations et images. En effet, le théâtre itinérant fait émerger tout un imaginaire qui lui est propre ; celui des troupes itinérantes du 17^{ème} siècle comme « L'Illustre Théâtre » de Molière ; celle aussi du bonimenteur qui invite le public au spectacle que ce soit dans la rue ou sous un chapiteau ; celui de la fête foraine, du cirque, de la fête...

En Belgique, de nombreuses compagnies utilisent l'itinérance comme mode de diffusion. Parmi elles, les Baladins du Miroir, compagnie que j'ai eu l'occasion de découvrir très jeune grâce à ma grand-mère maternelle, et de redécouvrir lors de chacune de leurs venues à Namur. Une compagnie qui a toujours eu le don de faire naître l'émerveillement. Différents cours, que j'ai eu l'occasion de suivre lors de mon cursus en arts du spectacle à l'Université de Liège, ont transformé cet émerveillement de la découverte en de la curiosité, en un questionnement sur ce qui pourrait faire naître ce sentiment de « moment magique » qui accompagnait pour moi le théâtre sous chapiteau.

Les Baladins du Miroir sont une compagnie de théâtre itinérant fondée il y a plus de quarante ans par Nele Paxinou. La compagnie sillonne les routes de la francophonie et installe son grand chapiteau jaune et bleu, pouvant accueillir jusqu'à 400 spectateurs, au cœur des populations. Elle est présentée comme ceci :

¹ GRANDRIE Jean-Luc, *Les Tréteaux de France : 2001- 2011 - Récit d'une reconquête théâtrale*, Paris, ed. L'Harmattan, 2012, p. 10.

² *Les Tréteaux de France* est une aventure de théâtre itinérant lancée en 1959 par Jean Danet, aujourd'hui il s'agit d'un centre dramatique national itinérant.

« **Compagnie belge de théâtre itinérant**, Les Baladins du Miroir sillonnent les territoires francophones depuis 40 ans, du Québec à la Suisse, de la France à l’Afrique et s’installent avec leur chapiteau au cœur des villes et villages.

Fondée en 1980 par Nele Paxinou, Marco Tailleubuis et Benoit Postic, **la compagnie défend un théâtre populaire et festif**, un théâtre de troupe où les artistes sont polyvalents et porteurs du spectacle vivant. La musique, le chant, la danse et le cirque apportent une dimension festive aux créations de la Compagnie et permettent à la troupe de jouer de grands auteurs en les rendant accessibles à tous les publics. »³

Aujourd’hui, plusieurs facteurs nous invitent à questionner l’itinérance comme modèle de diffusion de spectacle vivant, et plus précisément à travers le cas de la compagnie belge Les Baladins du Miroir.

D’abord, l’influence du capitalisme sur le théâtre et l’importance des industries culturelles nous mène à réfléchir sur un théâtre qui considérerait le spectateur autrement que comme un consommateur. Comme l’expose Charlotte Granger, chargée de développement pour Le Festival international de théâtre de rue d’Aurillac, dans un article sur le théâtre de rue : « Quelle position adopter face à la mondialisation de l’économie du divertissement, face au poids croissant d’une logique marchande dans le secteur culturel ? »⁴. Selon elle, une des réponses à cette question est l’éternel retour vers le théâtre de rue, ou vers le théâtre itinérant. En quoi le théâtre itinérant peut-il être une position qui peut être adoptée face à l’influence grandissante de la logique marchande sur le monde du théâtre ?

Ensuite, la crise sanitaire et ses nombreuses répercussions sur le monde théâtral en Belgique et ailleurs, qui ont forcé celui-ci à se réinventer et à envisager d’autres fonctionnements. En effet, depuis début 2020, de nombreuses mesures ont été prises par les gouvernements envers la culture et les théâtres. Mesures qui ont souvent rendu extrêmement difficile le maintien de l’expérience théâtrale telle qu’elle existait jusque-là, en imposant des jauges spectatoriennes limitées, un renouvellement de l’air en continu ou même la fermeture complète des théâtres. Le théâtre en salle tel qu’il se diffuse de manière classique a été grandement remis en question et nombreux sont ceux qui estiment qu’il doit même être complètement réinventé.

Cette pandémie a donc poussé de nombreux artistes à se tourner vers des formes moins classiques de théâtre telles que les formes courtes, spectacles dont la durée est inférieure à la durée habituelle au théâtre et qui durent généralement entre 20 et 50 minutes. Autres formes explorées davantage, celles du théâtre de rue ou du théâtre itinérant, qui ont pour avantage de ne pas avoir besoin de salle pour se produire et donc de ne pas « enfermer » ensemble un nombre

³ « Les Baladins du Miroir : dossier de compagnie », Les Baladins du Miroir, 2020.

⁴ GRANGER Charlotte, « L’éternel retour du théâtre de rue », dans *Études théâtrales*, n°41-42, 2008/1-2, p.24.

de spectateurs trop important. De plus, le théâtre itinérant cherche souvent à réunir le public dans un moment de fête et donc peut s'avérer important dans un moment historique pendant lequel les liens sociaux ont été mis en péril.

Ces différents facteurs nous invitent à explorer **en quoi le choix de l'itinérance comme mode de diffusion influence fondamentalement le type de relations que les compagnies établissent avec la société.**

A priori, l'itinérance constitue d'abord un rapport particulier au public qui se rapproche de l'idée d'un théâtre populaire. Les artistes cherchent à s'adresser à tous les membres de la société et vont à la rencontre d'un public qui, généralement, ne fréquente pas les grandes institutions théâtrales. L'itinérance établit également un rapport particulier au territoire : la présence de la troupe et de son chapiteau modifie l'espace social et, par son unique présence, fait émerger un imaginaire particulier. Autour du chapiteau et autour de la compagnie se développe tout un système de sociabilisation avec un bar et parfois une petite restauration. L'itinérance peut aussi influencer le type de théâtre que développent les compagnies. En outre, les Baladins du Miroir mettent en scène des mythes, légendes, des contes ou des pièces qui sont adaptées pour résonner avec le public d'aujourd'hui, abordant la question du répertoire de manière particulière. Enfin, ces compagnies gardent bien « vivante » la notion de troupe.

La norme, au sein de l'institution théâtrale en Belgique, c'est le théâtre fixe. Par conséquent, l'itinérance inscrit les Baladins du Miroir dans une démarche qui est atypique par rapport à cette norme. Atypique, mais pas marginale, car la compagnie est modelée par les règles et les contraintes de l'institution dans laquelle elle s'inscrit. Il s'agit d'un théâtre financé par un contrat-programme et qui dépend de la diffusion de ses spectacles. Voici comment Gaspar Leclère, actuel directeur, pense le positionnement de sa Compagnie :

« Je crois que les Baladins ne peuvent pas être marginaux. Je pense qu'on peut être atypiques, on peut être différents mais on ne doit pas se marginaliser, parce que nous faisons partie du contexte. Les règles sont dictées par le ministère, par le contrat-programme etc. mais il y a des règles de communication, de diffusion, de promotion qui font qu'on a des passages un peu obligés dans certains grands festivals et je pense par exemple au festival d'Avignon. (L'endroit où il y a le plus de programmeurs au monde qui sont susceptibles d'acheter ton spectacle et donc de te faire tourner.) »⁵

Pouvant être considéré comme difficile à définir et à étudier, le théâtre itinérant n'est pas considéré comme un secteur spécifique. Il est généralement associé soit au théâtre de rue, car tout comme lui, il s'inscrit dans l'espace public, soit au théâtre en salle; ce qui a tendance à ignorer certaines spécificités qui peuvent être propres à l'itinérance. Le théâtre itinérant est donc

⁵ GILLAIN Bernard, *Des Vagabonds ou des Dieux en déroute*, 2021, co-production Mediaris, RTBF et Les Baladins du Miroir.

rarement étudié pour lui-même. Aujourd'hui, il existe une organisation internationale qui rassemble les théâtres itinérants, le CITI (Centre International des Théâtres Itinérants), et qui organise des journées de rencontre et de réflexion permettant de théoriser, d'enrichir et de mutualiser leurs pratiques. Ces rencontres pourront donc apporter beaucoup d'éléments empiriques à notre recherche. Alix de Morant est l'une des chercheuses principales sur la question du théâtre et de l'itinérance. Elle a, en 1999, écrit un mémoire sous le titre *Théâtre itinérant. Émergences ou résurgences* à l'Université Paris X Nanterre, ainsi qu'une thèse de doctorat intitulée *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité* en 2007. De plus, elle est compagnon de route du CITI depuis 1999.

Afin de répondre à notre question de départ, nous utiliserons la méthode de l'analyse institutionnelle telle qu'elle est proposée notamment par George Dickie et qui nous permettra d'analyser l'esthétique des spectacles produits, le fonctionnement institutionnel de la compagnie et sa position au sein de l'institution comme étant intrinsèquement liés. « L'idée fondamentale de l'approche institutionnelle de l'art est que pour expliquer ce qui fait qu'un objet donné est ou non une œuvre d'art, il faut s'intéresser non seulement aux propriétés intrinsèques de cet objet, mais aussi, et surtout, à la place qu'il occupe au sein du contexte institutionnel fourni par ce que l'on peut appeler « le monde de l'art ». »⁶ Adaptée au théâtre, cette approche permet une analyse de l'œuvre qui sera nourrie par une série d'éléments extérieurs influençant le travail de l'artiste et la réception de l'œuvre par le public, tel que son contexte historique ou son positionnement par rapport aux normes institutionnelles du « monde théâtral ».

Pour mener à bien cette analyse du théâtre itinérant et des Baladins du Miroir, différentes disciplines telles que la sociologie ou l'analyse de spectacles seront mobilisées. Nous convoquerons également l'expérience personnelle de différents membres de la compagnie afin d'ancrer notre réflexion dans une dimension empirique. Enfin, ma propre expérience en tant que stagiaire au sein de la compagnie permettra à l'étude d'être enrichie par une expérience directe, même si partielle, du terrain.

Ce travail sera donc divisé en deux parties principales. Une première partie se concentrera sur une conception théorique du théâtre itinérant et commencera par une tentative de définition de celui-ci. Les trois chapitres suivants seront consacrés à la relation que le théâtre itinérant établit avec différents aspects de la société que sont le territoire, le temps et le public.

⁶ DICKIE George, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 30 novembre 2011, consulté le 28 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/traces/4266> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/traces.4266>.

La deuxième partie de ce travail portera sur l'analyse de la Compagnie Les Baladins du Miroir. Après un historique des évènements marquants des quarante années de la compagnie, nous observerons comment l'itinérance qu'elle pratique peut avoir une influence, d'abord sur différents éléments de son fonctionnement, et ensuite, sur le théâtre qu'elle pratique.

PARTIE 1 : Le théâtre itinérant – un art de la relation ?

CHAPITRE 1 : Le théâtre itinérant - un problème de définition

Afin de pouvoir étudier et questionner le théâtre itinérant, il est important, semble-t-il, d'être en mesure de le définir, mais cette entreprise pose d'emblée un problème de taille. En effet, il semblerait que les artistes qui pratiquent le théâtre itinérant aient eux aussi quelques difficultés à définir la chose, comme on peut s'en apercevoir dans le compte-rendu de rencontres professionnelles organisées par le CITI (Le Centre International pour les Théâtres Itinérants) en 2011 et qui a pour titre « L'itinérance, un nouveau souffle dans la diffusion »⁷. La problématique de la définition est une des questions qui occupe les professionnels du milieu et qui a été abordée lors de ces rencontres. Elle est introduite de la manière suivante : « L'itinérance a-t-elle une définition ? C'est une des questions auxquelles cette journée va tenter de répondre. Comment définit-on les choses ? Par leur nature ? Leurs objectifs ? »⁸ On peut constater dans les éléments mis en évidence par les différents intervenants, une certaine pluralité. Pour certains, l'itinérance se caractérise d'abord par le dispositif de diffusion mobile (que ce soit « chapiteaux, yourtes, camions, bus pour d'autres, ou encore péniches, roulettes »⁹), pour d'autres c'est avant tout un mode de vie nomade, enfin certains estiment que l'itinérance est avant tout un choix esthétique et artistique. Afin de pouvoir envisager le théâtre itinérant, il faudra poser les bases de cette notion telle qu'elle sera utilisée dans les analyses. Qu'est-ce que le théâtre itinérant ? Est-ce une forme artistique à part entière ? Un genre ? Un type de théâtre ? Simplement un moyen de diffusion ?

L'itinérance à travers l'histoire du théâtre – quelques moments importants

L'itinérance théâtrale est une notion importante dans l'histoire du théâtre. Depuis l'Antiquité et la légende du Chariot de Thespis, différentes formes de théâtre itinérant ont émergé et de nombreuses compagnies se revendiquent, aujourd'hui, comme les descendants de certaines de ces formes historiques, telles que le théâtre de foires du Moyen-Âge ou la Commedia Dell'arte. Pour mieux appréhender le fonctionnement des compagnies itinérantes actuelles, il est intéressant de passer en revue ces différents mouvements à travers l'histoire du théâtre.

Moyen-Âge : on retrouve des formes d'itinérance au Moyen-Âge, pendant lequel, en parallèle du théâtre à dimension religieuse joué dans les églises ou sur le parvis de celles-ci, le théâtre est présent et joué sur des tréteaux lors d'événements collectifs telles que les deux

⁷ « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion » - Outil réflexif proposé sur base de rencontres professionnelles, Ath, Juin 2011.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Idem* p. 12.

grandes foires de Paris : la foire de Saint-Germain et la foire Saint-Laurent qui durent généralement entre deux et trois mois. Les saltimbanques et artistes ambulants s’y produisent sur des tréteaux, ou échafauds de bois, facilement démontables et donc éphémères. Le théâtre de foire se divise en formes très variées mais qui sont généralement à destination d’un public populaire qu’il s’agira de divertir et surtout, de faire rire. On retrouve parmi ces différents genres :

- La farce, forme qui existe dans toutes les périodes de l’histoire du théâtre, elle se construit autour de la tromperie, de la tricherie et de l’équivoque. C’est une forme très populaire qui cherche à amuser le public.
- La parade, encore pratiquée par de nombreuses troupes de théâtre itinérant aujourd’hui, il s’agit d’une déambulation qui a pour objectif d’attirer le spectateur et de l’inciter à venir voir le spectacle. Elle est également jouée sur des tréteaux lors des foires et était initialement un boniment¹⁰ de *bateleur*, qui est le nom donné aux artistes forains qui montaient sur les tréteaux pour faire des numéros et amuser la foule.
- Le jeu profane ou les *dits*. C’est un théâtre très populaire, qui cherche constamment à attirer le public et qui est lié à l’actualité de la cité.

La Commedia dell’arte : la Commedia Dell’arte est un type de théâtre italien apparu aux alentours du XVIème siècle. Il s’agit d’un théâtre populaire joué par des comédiens professionnels qui se déplacent de lieu en lieu et qui doivent plaire au public afin de gagner leur vie. Il se caractérise tout d’abord par le port du masque (il s’agit généralement de demi-masques qui couvrent la moitié supérieure du visage) ainsi que par des personnages « types ». Chaque masque appartient à un personnage et avec lui toute une série de caractéristiques (une démarche, un mouvement spécifique, un langage, une attitude etc.). Parmi les personnages types, Arlequin, Colombine, Le Docteur, ou encore Pantalon etc. Ces personnages sont le matériel de base des *canevas* (ou fil rouge) sur lesquels improvisent les comédiens. Au sein de ces *canevas* sont prévus des *lazzis*, sorte de parenthèses à la narration qui font généralement appel à un jeu qui ne repose plus sur le récit mais sur le corps de l’acteur et son interprétation, des caractéristiques de son personnage. La Commedia Dell’arte est un théâtre qui repose en grande partie sur le corps des acteurs et sur les prouesses physiques qu’ils peuvent accomplir. Il s’agit d’un théâtre dépendant du public qui le prend donc constamment en compte afin de s’adapter à ses réactions. Ce type de théâtre est joué par des troupes qui travaillent de manière collective et qui se

¹⁰ « BONIMENT n.m (de l’arg. bonir, parler). Péjor. Discours habile et trompeur pour flatter, séduire ou convaincre. » – *Le petit Larousse illustré*, ed. Larousse, juin 2010.

déplacent avec leurs tréteaux de villages en villages. C'est un type de théâtre qui a traversé le temps et qui est, encore aujourd'hui, une source d'inspiration pour beaucoup d'artistes et de manière plus importante encore pour les compagnies de théâtre itinérant (cf. Les Baladins du Miroir ont joué quelques fois avec des masques et personnages de commedia dell'arte, notamment lors de leur spectacle intitulé *Commedia* créer en 1992.)

Molière : cette notion de l'itinérance fait instantanément écho à des figures célèbres du théâtre telles que Molière, considéré comme le père du théâtre en France, et son *Illustre Théâtre* qui a sillonné pendant plus d'une décennie les routes du pays. Lorsqu'il rejoint l'Illustre Théâtre avec Madeleine Béjart, ils se produisent d'abord dans les foires de Paris avant de s'installer dans une ancienne salle de Jeu de Paume, qu'ils doivent partager avec deux autres troupes. Malheureusement, l'aménagement coûte cher et Molière est envoyé en prison à cause de ses dettes. En 1644, après être sorti de prison, il quitte Paris et tourne en province pendant plus de dix ans. A l'époque, le théâtre à Paris est monopolisé par les Confrères de la Passion et toute troupe souhaitant jouer dans la capitale doit leur payer une redevance. Il y a donc de nombreuses troupes itinérantes et la compétition en province est importante. C'est lors de cette époque d'itinérance, que la troupe se met sous la protection d'un noble et que Molière écrit ses premières pièces. En rentrant à Paris, la troupe se voit attribuer la salle du Petit Bourbon qu'ils devront partager pendant 14 ans avec une troupe de comédiens italiens de la Commedia Dell'arte, ce qui influencera de manière significative le théâtre de Molière.

Au 18^{ème} siècle, connaissant un succès important, le théâtre présenté sur les foires va voir apparaître des entrepreneurs de spectacles. Ils vont prendre en charge une série d'aspects de l'organisation du théâtre et demander un prix plus élevé au public, cela va avoir tendance à bousculer la répartition des publics qui existait jusque-là : le public plus aisé se rendait à la Comédie Française tandis que le public populaire, moins prestigieux, assistait au théâtre de foire. Mais le théâtre de foire s'organise et entre en concurrence avec les théâtres classiques. La comédie française, qui avait le monopole, va essayer de reprendre le dessus en attaquant en justice le théâtre de foire afin de lui interdire une série de choses. C'est ce qu'on appellera la « guerre comique » qui opposera le théâtre de foire à la comédie française et à l'opéra. Mais les artistes de ce théâtre ne manquent pas d'imagination et vont user de stratagèmes afin de contourner les interdictions. Ainsi, lorsque la comédie française fera interdire le dialogue sur les foires, le théâtre forain fera appel à la pantomime, à des pancartes, des monologues ou encore des chansons pour remplacer les dialogues.

Les comédiens routiers : *Les comédiens routiers* sont des troupes de théâtre amateurs fondées par les scouts en France et en Belgique. Il s'agit de troupes fonctionnant en collectivité

qui « prennent la route » avec leurs tréteaux pour proposer un « art dramatique scout (Feu de camp et fêtes de groupes) »¹¹. Dans leur manifeste sont déjà présentes certaines des idées défendues par les compagnies itinérantes que nous évoquerons au cours de ce travail. Ainsi les comédiens-routiers définissent leur projet en mentionnant, notamment, l'importance du tréteau : « A un idéal précis, ils font le plus grand don que l'on peut exiger de l'homme : le don de la personne humaine en action sur le tréteau. »¹². Les comédiens-routiers, autant en France qu'en Belgique entendent « Découvrir et instaurer peu à peu, sur le tréteau même, une forme de théâtre jeune et vivante, laissant une large place à la personnalité collective de l'équipe, en réaction contre l'individualisme, le snobisme et le dilettantisme, accordée aux besoins de l'âme populaire dans ce qu'elle a d'authentique et de fonctionnement sain. »¹³. Ces troupes de jeunes amateurs rencontreront un succès considérable. En Belgique, c'est Jacques et Maurice Huisman qui dirigent la troupe créée en 1935. Jacques Huisman sera choisi pour diriger le Théâtre National Belge en 1945.

Le théâtre itinérant, les spécificités.

En 2016, Stéphane Labarriere, auteur français, critique de spectacle et titulaire d'un master en Arts et Lettres, qui privilégie une perception démocratique des cultures « de tous et par tous »¹⁴, publie le livre *Spectacle vivant à l'épreuve de l'itinérance : magnétisme nomade et société de contrôle*¹⁵ aux éditions L'Harmattan. Dans cet essai, il divise l'art itinérant en deux catégories distinctes. Tout d'abord, l'art nomade qui se caractérise par l'adhésion totale au mode de vie nomade. Le mode de vie est premier et l'art, quel qu'il soit, est un moyen de maintenir ce mode de vie. Ensuite, les artistes qu'il appelle « les mobiles-sédentaires », comme les Baladins du Miroir par exemple, qui utilisent l'itinérance comme moyen de diffusion mais dont les membres et artistes ne font pas effectivement partie de la communauté nomade. Selon lui, ces derniers sont presque en tout point semblables au théâtre fixe.

« Sur le plan structurel, les artistes mobiles ne présentent aucune différence notable avec leurs homologues dits fixes. Leur organisation, leur mode de subsistance hétéronome, basé sur l'aide publique et la diffusion institutionnelle et leur positionnements esthétiques et artistiques sont rigoureusement les mêmes que ceux des compagnies sédentaires. En revanche, la mobilité est l'objet d'une construction et cette typification crée une réalité objectivée – car partagée – qui donne corps au champ social des arts mobiles. »¹⁶

¹¹ CHANCEREL Léon, « Qui ? D'où ? Pourquoi ? Vers quoi ? Comment ? », supplément n21 du *Bulletin des Comédiens-Routiers, s.l.*, 1934.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ LABARRIERE Stéphane, *Spectacle vivant à l'épreuve de l'itinérance – Magnétisme nomade et société de contrôle*, Paris, ed. L'Harmattan, 2016.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Idem*, p.58.

L'auteur estime que les artistes et compagnies *mobiles-sédentaires* ne se distinguent pas réellement des artistes pleinement sédentaires, car, tout comme eux, ils sont soumis à des lois qui leur sont extérieures. C'est ce mode de subsistance hétéronome, c'est-à-dire qui est déterminé par des lois et des moyens de fonctionnement venus de l'extérieur, de l'état ou de l'institution théâtrale, qui distancie les artistes mobiles-sédentaires des artistes nomades. L'auteur reconnaît tout de même qu'il existe une réalité qui met en lien et différencie ces artistes : le choix de l'itinérance, de la mobilité.

Pourtant, cette réalité, cette dimension qui réunit les artistes mobiles-sédentaires, n'est pas suffisante pour que le théâtre itinérant soit reconnu dans ses spécificités.

« Le théâtre itinérant, dernier lancé dans la course à la reconnaissance institutionnelle, est encore partiellement invisible, mais non totalement, car les compagnies mobiles de théâtre, à condition de ne pas être nomades, bénéficient de la même reconnaissance que leurs consœurs du théâtre fixe ou en-les-murs. Il manque cependant au théâtre itinérant la reconnaissance de sa spécificité. « Le théâtre itinérant n'existe pas ! A la différence de formes établies et reconnues comme telles parce qu'identifiables dans une communauté de formalisme ou dans l'abord topologique de leurs espaces de représentations (Arts de la Rue, cirque traditionnel ou de création, marionnettes, danse...). Le théâtre itinérant n'est en rien une forme artistique en lui-même ». »¹⁷

Le théâtre itinérant ne peut, en effet, se revendiquer en tant que forme d'art à part entière tant l'hétérogénéité des pratiques est grande.

Pourtant, l'expérience et les enjeux du théâtre itinérant sont, semble-t-il, foncièrement différents de ceux du théâtre traditionnel ou même du théâtre de rue ; enjeux notamment déterminés par l'utilisation et le déplacement d'un dispositif mobile de représentation et d'accueil du public. Dans un article portant sur l'économie de l'itinérance dans un numéro de la revue « arts de la piste » en Juillet 2000, Stéphane Simonin, directeur de l'association HorsLesMurs (Centre national des arts du cirque et de la rue jusqu'en 2016, devenu ARTCENA en fusionnant avec le Centre national du théâtre) de 2003 à 2012 puis directeur de l'Académie Fratellini, apporte des éléments supplémentaires à une possible définition et mentionne notamment l'importance de ce dispositif :

« Le néologisme « itinérance », inconnu des dictionnaires [*sic*] (NDA : en effet, le mot itinérance est défini comme appartenant au domaine de la télécommunication uniquement. Cependant, le mot itinérant est défini comme « Qui se déplace dans l'exercice de ses fonctions, de son métier. *Troupe itinérante*. »¹⁸), est d'emploi courant dans les milieux du spectacle vivant. Il désigne la singularité des théâtres dits ambulants, des spectacles dits forains et des spectacles de cirque sous chapiteau. Ces compagnies itinérantes ont en commun le fait de transporter avec elles un dispositif d'accueil du public, lieu de la représentation artistique. »¹⁹

¹⁷ *Ibid* p.52 - texte tiré de la lettre écrite de Frédéric Poty, directeur du festival de Villeneuve en scène.

¹⁸ *Le petit Larousse illustré*, ed. Larousse, juin 2010.

¹⁹ SIMONIN Stéphane, « L'économie de l'itinérance », dans *Arts de la piste*, n°17, juillet 2000, p.42.

Il souligne ici ce qui est peut-être la base immanquable du théâtre itinérant : un dispositif d'accueil du public et de représentation mobile. En effet, le point commun irréfutable des compagnies ayant fait le choix de l'itinérance, c'est leur mobilité. Cette mobilité s'accompagne généralement d'un dispositif permettant à la compagnie de se déplacer avec son lieu de représentation, qui reste identique peu importe le lieu qui accueille le théâtre, mais également de recevoir le public. Même si les chapiteaux sont majoritaires, il existe de nombreux types de dispositifs qui permettent de déplacer le théâtre. Voici les différents dispositifs mobiles que fait émerger Marcel Freydefont ; scénographe, comédien, metteur en scène et directeur scientifique du département Scénographie à l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes :

- « - le tréteau, définissant implicitement à l'air libre l'espace du public en implantant une scène sommaire, un exhaussement permettant d'être vu et entendu ; le tréteau est un dispositif minimal, léger ;
- le chariot (et ses variantes modernes : routières – le plateau de camion, la semi-remorque, le bus-théâtre, la 2CV-théâtre –, ferroviaires, fluviales – péniche-théâtre) usant directement du moyen de locomotion pour aménager le lieu scénique ;
- le chapiteau (et ses variantes contemporaines de structures tendues ou gonflables) usant de structures rigides et de couvertures souples (textile) englobant un espace de salle et un espace de scène dans un volume protégé et filtrable ;
- la baraque (ou loge) usant de matériau rigides et légers (bois, aluminium, plastique) aux mêmes fins que le chapiteau. »²⁰

Le dispositif mobile est un élément central de la définition de l'itinérance comme l'explique Gwénola David, directrice générale de ARTCENA : « La notion d'itinérance ne désigne pas simplement le fait de passer de lieu en lieu, à l'instar d'une troupe de théâtre ou de danse, mais elle inclut le transport, le montage et le démontage de la structure de représentation complète, y compris donc les équipements permettant l'accueil du public. »²¹

Simonin fait également émerger une autre notion importante : la *foranité*. Cette notion fait écho au théâtre de foire, sur tréteaux, qui existait au moyen-âge, et qui est aujourd'hui revendiqué par de nombreuses compagnies de théâtre itinérant définissant leur théâtre comme étant du théâtre forain. C'est une notion que l'on retrouve dans les domaines dont sont responsables des fondations telles que Aires Libres, la Fédération Professionnelle des Arts de la Rue, des Arts du Cirque et des Arts Forains. Le mot forain signifierait premièrement « Qui n'est pas du lieu où l'on se trouve, qui est venu de l'extérieur. »²² C'est en se basant sur cette étymologie que Nele Paxinou a choisi ce terme pour identifier la compagnie des Baladins du Miroir. Elle dit :

²⁰ FREYDEFONT Marcel, « Les Théâtres de toile et de planche : un principe vital » in Coll., *Théâtre ambulante : nouvelles formes, nouveaux lieux*, Actes du forum de Loches (juin 1996), Orléans, ed. Hyx, 1997.

²¹ DAVID Gwénola, « Chère itinérance », dans *Stradda*, n°3, janvier 2007, p.24.

²² <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F1222> (dictionnaire de l'académie française – consulté le 19 mai 2022).

« Si je parle de théâtre forain, c'est parce que le chapiteau et le mot « forain » ne font pas peur au public. Il se dit forain, foire, on va s'amuser, on ne va pas se prendre la tête pendant deux heures. J'ai appelé cela théâtre forain en me référant d'abord à la signification étymologique du mot, « qui est du dehors, qui n'est pas du lieu ». Pour la troupe aussi, la connotation « forain » a quelque chose de ludique ; cela ne veut pas dire que nous faisons du théâtre de foire, mais le mot contient tout l'héritage de ce théâtre du Pont Neuf qui était du théâtre de foire, de foire commerciale à cette époque-là. »²³

Certaines compagnies préfèrent utiliser le terme « *foranité* » comme la compagnie des Arts Nomades qui se présente comme ceci : « Troupe itinérante, Arts Nomades est membre du Centre International pour les Théâtres Itinérants, et défend à travers diverses actions les arts en déplacement, la place de la foranité dans le paysage culturel, urbain et rural. »²⁴ La *foranité* représente cette idée de venir de l'extérieur et de « s'installer » au sein d'une communauté. Stéphane Labarrière mentionne également ce terme dans son livre :

« La foranité se présente sur la forme d'un dialogue, du sédentaire de la cité avec l'Autre nomade. Cette alternative exposée par les compagnies itinérantes jusque dans l'organisation autour du spectacle donné. Le campement composé de caravanes ou de roulottes, autour du chapiteau de cirque en est un exemple, lorsqu'il n'est pas monté de toute pièce, tel un simulacre par les intervenants sédentaires. »²⁵

Dans un rapport d'étude de la fédération Aires Libre, les arts forains sont délimités comme ceci : « tel qu'envisagé dans notre étude et la nomenclature de la Fédération Wallonie-Bruxelles, les arts forains désignent à la fois les spectacles conçus pour être joués dans des structures itinérantes abritant à la fois la scène et le public (chapiteaux, tentes, caravanes...) et aux déclinaisons artistiques contemporaines des attractions de foire (manèges...). »²⁶. L'importance du dispositif mobile pour le théâtre itinérant est une nouvelle fois soulignée, et dans le cas présent, pour l'art forain également. Enfin, Nele Paxinou, dans son livre écrit à l'occasion des 25 ans des Baladins du Miroir, définit le théâtre forain comme ceci :

« Le théâtre forain est, par définition, le théâtre de celui qui vient « du dehors » pour exercer son art. Ce théâtre est placé sous le signe du voyage et de l'itinérance. Théâtre de la mouvance, il transporte avec lui une panoplie propre à susciter le rêve (camions, roulottes, chapiteau) et à éveiller en chacun, la nostalgie d'un ailleurs merveilleux qui doit certainement se trouver par-delà l'horizon. Cette aspiration au voyage exprime un désir profond de changement intérieur et un besoin d'expériences nouvelles. Ce type de théâtre véhicule avec lui toutes les libertés et une attraction irrésistible pour l'inconnu. »²⁷

²³ PAXINOUE Nele, « Le théâtre dans la rue des Baladins du Miroir. Entretien avec Anne Wibo ». Dans *Études théâtrales*, n° 41-42 (vol 1), p.90, 2008.

²⁴ <https://www.artsnomades.be/> (consulté le 18/04/2022) -site internet de la compagnie Les Arts Nomades

²⁵ LABARRIERE Stéphane, *Spectacle vivant à l'épreuve de l'itinérance – Magnétisme nomade et société de contrôle*, ed. L'Harmattan, 2016, p.167.

²⁶ SEGEFA-ULiège, Aires Libres et La Chaufferie, *Structuration de la filière des arts vivants en espace public – arts forains, du cirque et de la rue. État des lieux socio-économique et recherche-action pour le développement de la filière*, mars 2022 – Projet St'art – Rayonnement Wallonie.

²⁷ PAXINOUE Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d'histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006, p.56.

Le théâtre itinérant défini par les compagnies

Cette réflexion concernant la définition du théâtre forain peut, semble-t-il, être enrichie par l'exploration des termes que les compagnies qui le pratiquent choisissent d'utiliser afin de se décrire ou de décrire leur travail, ainsi que les termes présents dans la charte du CITI. Le CITI est Le Centre International pour les Théâtres Itinérants, créé en 2002, il compte aujourd'hui plus de 60 adhérents. Il est défini de la manière suivante :

« A la fois organisation professionnelle et réseau d'acteurs, le CITI est soutenu par le ministère de la Culture et de la Communication. Le CITI est par ailleurs membre de l'Ufisc (Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles) et à ce titre, signataire du Manifeste « Pour une autre économie de l'art et de la culture ». Il travaille en partenariat avec HorsLesMurs et le Syndicat des Cirques et Compagnies de Création. Il met régulièrement en place des rencontres de l'itinérance, moments d'échange qui regroupent professionnels du spectacle vivant, élus, architectes et urbanistes, chercheurs, sociologues, journalistes, administratifs, et tous les corps de métiers qui croisent la question de l'itinérance, du forain. »²⁸

Le CITI permet au milieu du théâtre itinérant de réfléchir à son statut, il lui permet également d'échanger et de mutualiser ses pratiques et donc, de se structurer. Ainsi, « Le CITI n'est ni un outil de compagnies ni un syndicat ni un lobby revendicatif, mais un réseau où des compagnies et leurs compagnons de route, chercheurs, intellectuels, accueillants, réfléchissent ensemble à notre mode de diffusion, qu'il soit ponctuel ou permanent. »²⁹. Dans cette optique, le CITI a établi une charte³⁰ signée par ses adhérents, et qui regroupe les différents objectifs et aspirations du théâtre itinérant. Y sont mis en évidence, l'importance de la relation au public : « Proposer une relation singulière aux publics et tisser des liens avec les habitants qui les reçoivent, dans un esprit d'hospitalité réciproque. »³¹, les notions de décentralisation et de démocratisation : « Questionner les territoires en participant à leur développement culturel et contribuer à la démocratisation et à la décentralisation artistique. »³², ainsi que l'importance de la tradition historique du théâtre itinérant : « Inscrire leurs voyages dans la continuité de l'histoire de tous les théâtres itinérants. »³³

Quatre compagnies belges sont membres du CITI : Les Baladins du Miroir, Les Nouveaux Disparus, Les Six Faux Nez et la compagnie des Arts Nomades. Dans les présentations de ces quatre compagnies sont présents des termes qui viennent alimenter notre compréhension du théâtre itinérant.

²⁸ <http://www.citinerant.eu/2021/11/61a0a0ee-dbf2.html> (consulté le 02 avril 2022).

²⁹ QUENTIN Anne, « Le CITI, nouvelle donne », in *Scènes urbaines*, n°2, octobre 2002, p.48.

³⁰ Voir annexe 2.

³¹ <http://www.citinerant.eu/pages/Charte-6186097.html> (consulté le 09 mai 2022).

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

Les Baladins du Miroir, compagnie qui fera, dans un deuxième temps, l'objet d'une étude plus approfondie, décrit son théâtre comme étant un théâtre populaire et festif, un théâtre de troupe, un théâtre forain itinérant. Dans la présentation de leur compagnie, ils mentionnent leurs objectifs et le lien qu'ils établissent avec l'histoire du théâtre itinérant et notamment la figure de Molière : « Nous entendions aller vers le public le plus large possible sans discrimination d'âge ni de classe sociale et lui apporter un spectacle de qualité qui s'appuie sur la tradition séculaire des saltimbanques, celle-là même qu'à ses débuts Molière avait rejointe. »³⁴. Ensuite, ils se définissent comme faisant du théâtre forain et s'inscrivant dans la tradition de celui-ci mais explique adopter une position particulière : « Notre position vis-à-vis de la tradition du théâtre forain se définit de manière assez particulière : comme le bateleur médiéval, nous pratiquons diverses techniques artistiques telles que le jonglage, l'acrobatie, le chant, etc. Mais à l'encontre du théâtre forain du XVIIIème siècle, nous fuyons la trivialité pour n'offrir au public que des œuvres de qualité. »³⁵. De plus, ils sont souvent définis comme pratiquant un théâtre populaire : « On parle souvent à notre égard de « théâtre populaire », étiquette que nous acceptons dans la mesure où nous proposons d'offrir de grands textes à un public aussi vaste que possible et en chaque être qui le compose : nous voudrions rendre accessibles à toutes et à tous l'art, le divertissement, la fête. »³⁶

La compagnie des Nouveaux Disparus³⁷, basée à Bruxelles se définit, quant à elle, comme « une compagnie de théâtre itinérante, dont la mission principale est de défendre et de mettre en place des projets en faveur de la démocratie culturelle » (cf. notion définie dans le chapitre 2). Ils expliquent le choix de l'itinérance par l'envie de s'écarter des systèmes de diffusion institutionnels et d'aller à la rencontre du public défavorisé des quartiers de Bruxelles. Ils organisent le « Festival des arts nomades » et gèrent la Maison des Cultures Nomade(s).

La compagnie des Six Faux Nez³⁸ se définit comme pratiquant un théâtre itinérant de création. Ils définissent leurs objectifs comme étant de « participer à la poétisation du monde, à l'irrigation culturelle des territoires, à l'avènement d'évènements artistiques », et leur théâtre comme « cherchant à offrir un théâtre festif, poétique, engagé dans la forme et profondément humaniste dans le fond. » Ils mettent également en avant leur envie d'aller à la rencontre de tous les publics.

³⁴ « Les Baladins du Miroir : dossier de compagnie », Les Baladins du Miroir, 2020.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ « Les Baladins du Miroir : dossier de compagnie », Les Baladins du Miroir, 2020.

³⁷ <https://www.lesnouveauxdisparus.be/> (consulté le 18/04/2022).

³⁸ <http://www.sixfauxnez.net/> (consulté le 18/04/2022).

Enfin, la compagnie des Arts Nomades³⁹ définit son théâtre comme celui d'une troupe itinérante, mêlant les arts plastiques et le théâtre, mais aussi la création sonore, et défendant « la place de la *foranité* dans le paysage culturel, urbain et rural. ». Ils mettent également l'accent sur l'infusion de territoire qui pour eux signifie « mettre en lien les différents lieux traversés, mettre en évidence les habitants qui y vivent et en faire le cœur même de son projet artistique. »

Quelques termes émergent de ces différentes présentations et éclairent ce qui était pour l'instant une compréhension et une approche plus théorique du théâtre itinérant. Ainsi, nous pouvons constater que la notion de foranité est présente sous différentes formes, du « théâtre forain » des Baladins du Miroir à « la place de la foranité dans le paysage culturel, urbain et rural » de la compagnie des Arts Nomades. La notion de fête et l'objectif de produire un théâtre festif sont également mis en avant dans la plupart de ces définitions. Enfin, chez chacune de ces compagnies une notion de démocratie culturelle et donc l'objectif de rendre leur théâtre accessible à tous les publics.

Une définition ?

Nous avons pu constater qu'il y a de nombreuses conceptions de ce qu'est le théâtre itinérant. Malgré tout, il semble qu'il y ait bien quelque chose, au-delà du simple choix esthétique ou de la préférence envers cette diffusion particulière, qui soit commun à toutes les compagnies, à tous les artistes présents lors de la journée de rencontre professionnelle que nous avons déjà évoquée, c'est la recherche d'une relation spécifique avec le public. En effet, lors de cette journée, la plupart des intervenants étaient d'accord pour dire que l'itinérance n'était pas une forme d'art à part entière et n'était pas un secteur comme peuvent l'être les arts de la rue. « L'itinérance, elle, est transversale, c'est un mode opératoire. On n'en finirait pas d'essayer de le définir, d'essayer de le comprendre. C'est une manière de faire ensemble et de vivre ensemble le processus artistique et le processus de diffusion de l'œuvre. Dans ce sens-là, on ne peut pas parler réellement d'un secteur. »⁴⁰ En effet, l'itinérance est transversale, c'est-à-dire qu'elle ne touche pas seulement au théâtre, et aux arts, mais traverse une série de domaines et de milieux. Ainsi, il existe des coiffeurs itinérants, des piscines ou encore des librairies itinérantes. Il s'agit avant tout d'un mode opératoire, d'un moyen de diffusion, qui permet d'aller à la rencontre du public.

³⁹ <https://www.artsnomades.be/> (consulté le 18/04/2022).

⁴⁰ COLOMBO François, intervention dans « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion » - Outil réflexif proposé sur base de rencontres professionnelles, Ath, Juin 2011.

Les intervenants se mettent donc d'accord sur la question centrale qui est celle de la relation au public et à fortiori, aux populations, et mettent l'accent sur l'importance de la rencontre, qui est pour eux un des éléments fondamentaux de leur travail. « Je voulais ajouter également que l'itinérance, c'est prendre le temps du voyage évidemment, mais aussi le temps de la rencontre. C'est quelque chose d'essentiel, avec le public, mais aussi avec des artistes, d'autres compagnies, avec les organisateurs d'événements, des élus. »⁴¹. Dans la plupart des cas c'est la recherche de cette rencontre particulière qui va motiver le choix de ce mode de diffusion. Nele Paxinou, fondatrice des Baladins du Miroir, parle d'une « force de l'évidence », elle explique que l'itinérance n'a été pour elle qu'un moyen d'atteindre le public d'une manière différente et de développer un théâtre particulier. Voilà comment elle définit le théâtre itinérant, ou ambulant :

« Le théâtre dont la spécificité est la mouvance, la précarité, sensible aux intempéries, souffrant du chaud et du froid. Le théâtre ambulant, celui qui arrive avec tout son charroi, venant de par-delà l'horizon s'installer pour quelques jours à votre porte, interpellant votre imaginaire, véhiculant le souffle de l'aventure et de la fête dans un quotidien fait de grisaille et d'interdits. Un théâtre où s'installe d'emblée la fête du cœur et la chaleur de la convivialité, créant une relation nouvelle entre les acteurs et les spectateurs »⁴²

Alix de Morant, chercheuse spécialisée dans la question du théâtre itinérant fait le choix, quant à elle, de définir la chose non pas par ce qu'elle exige en termes de techniques et de contraintes, mais par ce qu'elle apporte, « [...] nous arrêterons la définition de la scène itinérante à un dispositif de scène mobile qui épouse le processus dramaturgique et considère le spectateur comme le partenaire privilégié de la représentation, ainsi qu'à un Théâtre Populaire, créateur d'espace et de poésie et qui fonctionne à la périphérie des circuits institutionnels. »⁴³ Dans cette définition, de Morant met en avant le dispositif mobile mais également sa capacité à épouser le processus dramaturgique. En effet, le dispositif est le lieu de la représentation mais également le lieu de répétition et de création de la compagnie. Pour beaucoup d'artistes, travailler dans un chapiteau, par exemple, c'est côtoyer directement la source d'inspiration. Le chapiteau apporte avec lui une série de significations et évoque une part d'imaginaire qui va venir se mêler à l'œuvre. Elle mentionne aussi la capacité du théâtre itinérant à être créateur d'espace, notion qui sera développée davantage dans le deuxième chapitre de ce travail.

⁴¹ FAURE Raphaël, intervention dans « L'itinérance, un nouveau souffle dans la diffusion ? », p.13.

⁴² PAXINOUE Nele « Théâtre forain entre camion-scène et chapiteau ». In : *Plaisirs de théâtre*, Louvain-la-Neuve : CET, 1996, p.21.

⁴³ DE MORANT Alix., *La scène itinérante, émergences, résurgences*, Mémoire de DEA, Université Paris X, Nanterre, 1999, p.7.

Enfin, la conception du théâtre itinérant, qui sera développée, est celle explicitée dans la conclusion des rencontres organisées par le CITI à Ath en 2011. Selon cette conception, l'itinérance c'est d'abord « Aller à la rencontre des gens, s'inscrire au cœur d'une ville, sortir des circuits balisés, prendre le temps de la rencontre, être là, être disponible. L'itinérance est source de partage. Elle lutte contre l'oubli, contre le mépris. Elle instaure une nouvelle relation au temps, au lieu, à la population et remet au cœur du poétique la question du politique. »⁴⁴

Dans les trois prochains chapitres, nous développerons plus en profondeur les trois types de relations qu'expose cette définition : la relation au lieu, ou au territoire, au temps, et à la population (ou au public.)

⁴⁴ « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion » - Outil réflexif proposé sur base de rencontres professionnelles, Ath, Juin 2011.

CHAPITRE 2 – Relation au territoire/ population

Le théâtre itinérant, par son caractère mobile, établit une relation particulière avec les territoires et les populations. La notion de territoire est ici envisagée comme définie par Anne Gonon dans le livre rédigé à propos du projet Culture O Centre : « Le territoire – un autre mot clé du champ culturel – désigne un espace de vie et d'action, qui ne correspond pas forcément à une entité administrative et juridique. Il correspond à l'espace topographique investi : un quartier, un village, [...] »⁴⁵ Par leurs itinéraires, les compagnies, contribuent à une certaine irrigation culturelle des territoires qui, parfois, ne semblent pas posséder une offre culturelle importante, mais, il est nécessaire de le souligner, pas inexistante. Dans l'édito d'une étude faite par le CITI, Shirley Harvey, vice-présidente du Conseil d'Administration, déclare : « L'itinérance constitue un autre espace de diffusion artistique parce qu'elle va là où la décentralisation culturelle s'est arrêtée. Actrices de la diversité culturelle, les compagnies itinérantes creusent leur sillon sans discontinuer, tantôt au cœur des campagnes, tantôt au cœur des villes et à leur périphérie, faisant éclore à chaque installation de nouveaux liens sur les territoires. »⁴⁶ Il existe une diversité des pratiques quant à ce rapport au territoire, allant de l'installation d'un pôle culturel en région dédié à l'art itinérant, jusqu'aux « résidences de territoire », les compagnies sont constamment en recherche de nouveaux rapports avec les lieux dans lesquels elles s'installent, ou qu'elles traversent. De plus, la présence d'une compagnie et son dispositif itinérant ont tendance à modifier pendant un temps le paysage des habitants.

Pôles culturels (dédiés à l'itinérance)

Depuis les années 2010, trois des quatre compagnies belges de théâtre itinérant inscrites au CITI ont créé, ou se sont installées dans un lieu de résidence artistique et de promotion de l'art itinérant, alors que la quatrième a établi un partenariat avec un centre culturel de la région. Alors que certaines compagnies refusent de s'installer dans un lieu fixe, ces compagnies ont choisi de créer des lieux dont l'objectif est l'établissement de pôles culturels dédiés à l'itinérance et qui accueillent d'autres compagnies en résidence. Est-ce le signe que ces compagnies sont en train de se sédentariser, de s'immobiliser ? Est-ce que la création de ces lieux résulte d'un manque de lieu de diffusion pour l'itinérance en Belgique ? Ou est-ce que ces différents ports d'attache sont nécessaires au maintien de ce mode de diffusion et vont permettre

⁴⁵GONON Anne, *Bienvenue chez vous ! Culture C Centre, aménageur culturel de territoire*, Toulouse, ed. De L'attribut Eds, coll. « Boulevard Des Utopies », 2013, p.71.

⁴⁶ HARVEY Shirley, Edito dans « Spectacle vivant, itinérance et territoires : portraits d'une décentralisation alternative », Une étude réalisée par le CITI et Gaël Bouron, 2008.

aux compagnies de se pérenniser ? Ces pôles culturels qui se veulent lieux de résidence artistique, mais s'inscrivent également dans leur quartier en organisant ou en accueillant divers événements, sont, parmi les compagnies belges faisant partie du CITI, au nombre de trois.

La Friche Josaphat – Les Nouveaux Disparus (Bruxelles – Belgique) : la compagnie des Nouveaux Disparus est installée depuis **2013** dans ce qu'ils appellent *La Friche Josaphat*. Un « espace de 2800 m², géré par la Société d'Aménagement Urbain, sur la friche de l'ancienne gare de triage Josaphat à Schaerbeek. Une partie des bureaux de l'équipe administrative a déménagé vers ce terrain d'exploitation en 2020 »⁴⁷. Ce lieu permet de centraliser les activités de la compagnie et de profiter d'un espace où créer les spectacles et décors. La compagnie des Nouveaux Disparus y organise le Festival Mimouna (festival de présentation d'atelier), ainsi que des répétitions ouvertes et les présentations de leurs nouvelles créations. Ce terrain accueille également des compagnies qui cherchent un lieu de résidence ainsi que des asbl cherchant un lieu où organiser des événements divers. La compagnie veut faire de ce lieu un arrêt incontournable pour les compagnies itinérantes européennes de passage à Bruxelles.

L'Allumette – Les Six Faux Nez (Mesnil-Eglise – Belgique) : *L'Allumette* est un projet né en **2015**. Il s'agit du port d'attache de la compagnie des Six Faux Nez, qui a choisi le milieu rural pour marquer « sa volonté de participer à une politique culturelle de décentralisation »⁴⁸. *L'Allumette* est donc le lieu de création de la compagnie lorsqu'elle n'est pas en tournée. Ce lieu accueille également d'autres compagnies, en recherche d'un lieu de résidence où elles peuvent travailler et créer, ainsi que des ateliers pour le public local et des expositions. *L'Allumette* est un lieu qui se veut écologique, le bâtiment est « construit en matériaux écologiques et qui fonctionne à basse énergie »⁴⁹. C'est aussi là que se déroule, un an sur deux au mois de juillet, le festival « L'Allumette en fête ».

Le Stampia – *Les Baladins du Miroir* (Jodoigne – Belgique) : depuis **2015**, Les Baladins du Miroir ont un port d'attache au domaine du Stampia à Jodoigne (dans le Brabant wallon). Au *Stampia*, domaine de 7 hectares, un grand bâtiment accueille les bureaux de l'équipe administrative des Baladins et ceux de l'Asbl Culturalité. L'objectif des Baladins est de faire du *Stampia* un véritable pôle culturel en région wallonne, dédié aux arts itinérants. Ils proposent à d'autres compagnies d'y venir en résidence afin de jouir d'un endroit stable pour créer leurs spectacles et installer leurs chapiteaux, ou profiter du chapiteau des Baladins. Le *Stampia* accueille deux festivals : le festival Ô'Chapo, un événement pendant lequel les artistes

⁴⁷ www.lesnouveauxdisparus.be (consulté le 17 mai 2022).

⁴⁸ <http://www.sixfauxnez.net/le-nid/> (consulté le 17 mai 2022).

⁴⁹ *Ibid.*

venus en résidence au *Stampia* présentent leur travail. Et le festival Re'Sors, organisé en 2020 en réponse aux nombreuses mesures sanitaires qui ont rendu impossibles les tournées des Baladins, qui s'étale sur tout le mois de juillet, à raison d'un jour par semaine.

Ces trois exemples constituent une variété assez riche. En effet, ces compagnies ont élu domicile dans trois types de territoires très différents. La compagnie des Six Faux Nez a choisi de s'installer en milieu rural, Mesnil-Eglise étant un village de la commune de Houyet comptant moins de 200 habitants. Les Baladins du Miroir se sont, quant à eux, installés dans une ville de taille moyenne, la population de Jodoigne s'élevant à 14 354 habitants au 1^{er} janvier 2020. Et enfin, Les Nouveaux Disparus, installés dans le quartier de Schaerbeek, dans la ville de Bruxelles, capitale de la Belgique, comptant 1 million 217 mille habitants. La population de la commune de Schaerbeek s'élevant à 131 451 habitants en 2021.

Malgré ces différences notables, les projets des trois compagnies restent sensiblement identiques : posséder un lieu stable pouvant servir de pied à terre à la compagnie lorsqu'elle n'est pas en tournée, pouvoir proposer ce lieu à d'autres compagnies itinérantes, peu importe leur discipline, mais aussi faire de ce lieu un endroit d'accueil du public. Les trois compagnies cherchent à s'inscrire dans la vie de la ville ou du village, d'une manière qui dépasse la simple présence d'une compagnie de théâtre. *L'Allumette* et *La Friche Josaphat* accueillent des ateliers destinés aux amateurs et le *Stampia* a récemment accueilli un évènement communal ayant pour but de souhaiter la bienvenue aux nouveaux habitants de la ville. Les trois compagnies organisent des festivals, des expositions et autres évènements. Au-delà de s'installer dans ce lieu afin de travailler à la création de leurs spectacles, ces compagnies cherchent à s'investir pleinement dans la vie culturelle de la ville ou du village et à créer une relation particulière avec la population et le territoire.

Il est intéressant de remarquer que ces trois lieux ont été créés sur une période relativement courte. En effet, Les Nouveaux Disparus se sont installés à *La Friche Josaphat* en 2013, la Compagnie des Six Faux Nez s'est installée à *L'Allumette* en 2015, et les Baladins du Miroir ont élu domicile au *Stampia* en 2015 également. Cette constatation nous interroge sur la situation d'autres compagnies, dans d'autres pays francophones comme la France ou la Suisse. Ce phénomène fait également écho à des enjeux de politique culturelle et de rapport au territoire et à la population spécifiques qu'il est intéressant de questionner. Peut-on observer ce phénomène ailleurs ? S'agit-il d'une perte progressive de leur caractère itinérant ou bien de l'évolution naturelle de leur condition ? Cette multiplication des pôles culturels est-elle propre à la Belgique ou est-elle généralisée (en Francophonie) ? Y a-t-il d'autres compagnies, faisant

partie du CITI, qui ont investi un lieu de cette manière ? En France, deux membres du CITI ont également investi ce type de lieu :

Lieu de Fabrique⁵⁰ – *La Compagnie OCUS* (Saint-Germain-sur-Ille – Bretagne/France) : la Compagnie OCUS (Optimiste Créatrice d’Utopies Spectaculaires) a été créée en 2003 et s’est installée, en **2013**, à Saint-Germain-sur-Ile, dans un « lieu de fabrique » dans lequel réside la compagnie la moitié de l’année lorsqu’elle n’est pas en tournée. En s’installant dans ce lieu, « Ils (les membres de la compagnie) participent fortement à la dynamique culturelle du territoire dans un esprit de « troupe de village » en y accueillant de nombreuses compagnies, artistes et associations venus du paysage local mais aussi national. »⁵¹ Il s’agit donc d’un lieu de résidence artistique mais aussi d’un endroit de création et de diffusion des spectacles de la compagnie, ainsi que d’un lieu qui peut accueillir des actions culturelles. Lorsqu’il n’est pas salle de théâtre, lieu de répétition ou cinéma, le lieu accueille les initiatives d’associations locales et sert de lieu de rencontre pour les habitants. « Chaque action (sortie de résidence, répétition ouverte, visite des coulisses, théâtre en maison...) fait l’objet d’un partenariat spécifique avec un ou des acteurs du territoire. »⁵²

La Gargouille – *Théâtre de la Gargouille* (Bergerac – France) : le Théâtre de la Gargouille a été créé en 1980. « La compagnie a la particularité de favoriser la diffusion culturelle en milieu rural en allant au-devant du public grâce à son chapiteau-théâtre de 250 places, véritable pôle culturel itinérant, unique dans le Sud de la Nouvelle-Aquitaine »⁵³. C’est un peu plus tard que les lieux que nous avons pu présenter jusqu’à présent, en **2019**, que le théâtre de la Gargouille devient un lieu de résidence artistique et de fabrique du spectacle vivant spécialisé en itinérance.

De nouveau, ces lieux ont la particularité d’être multifonctionnels : ils permettent la rencontre entre les compagnies itinérantes, la rencontre de pratiques et de disciplines, mais accueillent également la population et peuvent permettre de créer un lien social particulier. Il s’agit d’une relation au territoire caractérisée par l’installation de la compagnie de manière permanente. Même si celle-ci s’absente lorsqu’elle part en tournée, le lieu continue généralement à vivre grâce à différents événements et aux compagnies en résidence. C’est en quelque sorte une relation de voisin, caractérisée par une certaine familiarité, que les compagnies cherchent à entretenir avec la population locale.

⁵⁰ <https://www.compagnie-ocus.com/> (consulté le 17 mai 2022).

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ <https://www.theatrelagargouille.com/la-gargouille/#> (consulté le 17 mai 2022).

Les résidences territoire – La notion d’infusion du territoire

Certaines compagnies articulent leur rapport au territoire de manière différente. Alors que les compagnies citées précédemment décident de s’installer dans une région afin de travailler leur rapport à la population dans la durée, à travers notamment, des festivals ou des ateliers collaborant directement avec le milieu associatif de la ville, d’autres cherchent à établir un rapport temporaire, mais qui s’inscrit tout de même dans une certaine durée, avec les habitants, à travers de ce qu’elles appellent des *résidences de territoire*.

C’est le cas de la compagnie Maraudeurs et compagnie, également membre du CITI, qui travaille essentiellement à partir d’objets de récupération. Elle articule son rapport au territoire d’une manière quelque peu différente avec ce qu’elle appelle des *résidences de territoire*. « Une Résidence de Territoire, ce sont des artistes qui vont à la rencontre des habitants pour faire découvrir leur travail et partager des moments hors du commun ! »⁵⁴. Lors de ces résidences, la compagnie s’installe pendant plusieurs semaines sur un territoire et met en place des actions pour établir un lien particulier avec la population.

C’est également le cas de La Fabrique des petites utopies, compagnie créée en 2000 par Bruno Thircuir qui a été en résidence dans le territoire de Saint-Marcellin. La compagnie travaille très régulièrement en partenariat avec les territoires ruraux, soutenue par certains départements et certaines régions de France. Lors d’une journée de rencontres professionnelles documentées par Radio Royans, Bruno Thircuir explique en quoi l’itinérance est, selon lui, différente des simples tournées. Il dit « L’itinérance c’est autre chose, c’est s’installer sur un territoire, y être en résidence de travail avec les écoles, avec les publics etc. Donc c’est là où il va falloir continuer à défendre que ce n’est pas la même chose, tourner et s’installer plus ou moins longtemps sur un territoire. »⁵⁵

Lors de ces *résidences de territoire*, les compagnies, cherchent avant tout à collaborer, à créer avec la population. Cette envie de travailler avec les habitants se traduit à travers divers projets. Par exemple, La Fabrique des petites utopies développe depuis plusieurs années déjà, le projet « Confidences et voyages ». Projet artistique qu’ils définissent comme un « spectacle patrimonial »⁵⁶. Ce projet se divise en plusieurs temps. Tout d’abord, la compagnie part à la rencontre des habitants en proposant des ateliers d’écriture lors desquels la population est amenée à raconter son territoire, « ses légendes, son actualité, ses peurs ancestrales, ses fêtes

⁵⁴ <http://maraudeursetcompagnie.weebly.com/reacutesidences-de-territoire.html> (consulté le 17 mai 2022).

⁵⁵ Émission radiophonique, « *Itinérance et mobilité culturelle sur les territoires : l’art de la rencontre* » - Radio Royan – 2021.

⁵⁶ « Confidences et voyages » - Dossier artistique général, La Fabrique des petites utopies, 2018, p.1.

traditionnelles et ses grandes joies. »⁵⁷. Suite à ces rencontres et ateliers, la compagnie va proposer plusieurs histoires à raconter, issues du vécu ou de la mémoire des habitants et, par conséquent, liées au territoire. La compagnie part ensuite à la recherche de lieux particuliers qui racontent l'histoire de la région et établit l'itinéraire du spectacle déambulatoire. Trois lieux sont choisis, dans chacun de ceux-ci sera racontée une des histoires qui a émergé lors de la première étape du projet. Finalement, le spectacle est répété pendant cinq à six jours dans les lieux choisis et les répétitions sont ouvertes au public afin de pouvoir profiter des retours éventuels avant la première officielle du spectacle. En parallèle, la compagnie propose une action culturelle en partenariat avec les amateurs et les structures du territoire qui fait écho à la création en cours afin d'aboutir à ce qu'ils appellent un « Banquet d'histoires ». Ce projet de résidence de territoire a été imaginé en **2015**. Il a déjà été joué dans plusieurs territoires et a été dérivé de six façons différentes.

Autre exemple de projet de création avec les habitants dans ce qu'on appelle une *résidence de territoire*, le projet « Itinérance Théâtrale en Pays Saint-Affricain » de la Compagnie Maraudeurs et compagnie s'est étendu de mai à juin **2017**. Pendant plusieurs semaines, la compagnie est allée à la rencontre des enfants de différentes villes et villages afin de leur proposer des ateliers. La compagnie se déplaçait avec des roulettes tirées par des chevaux et allait d'école en école pour travailler avec des classes d'enfants. Travaillant principalement avec des objets de récupération, elle proposait un atelier d'assemblage d'objets pendant lequel les enfants étaient amenés à créer un personnage en objets de récupération et à écrire une histoire à propos de ce personnage avant de le mettre en scène. L'objectif final de ces ateliers étant une représentation devant un public, constitué des familles des enfants et d'habitants du village. Le projet a également pour objectif d'inviter les habitants à marcher avec la roulotte au rythme des chevaux et donc découvrir le territoire d'une autre manière. C'est ce qu'ils appellent « Les marches d'admiration », qu'ils décrivent de la manière suivante : « Quand on arrive chez soi en voiture, pressé de retrouver son logis ; et quand on arrive lentement dans son village -à pied ou à vélo- on ne voit pas les choses de la même façon ! C'est pourquoi nous vous proposons de venir marcher derrière la roulotte au rythme des chevaux, pour prendre le temps, ensemble, d'admirer votre paysage... »⁵⁸. Lorsque la compagnie s'arrête dans un village, elle convie les habitants à venir partager des moments conviviaux notamment autour de repas, comme lors de leurs « soupes populaires » ; les habitants sont invités à apporter

⁵⁷ « Confidences et voyages » - Dossier artistique général, La Fabrique des petites utopies, 2018, p.5.

⁵⁸<http://maraudeursetcompagnie.weebly.com/itineacuterance-theacuteacircctrale-en-pays-st-affricain.html> (consulté le 27 juillet 2022).

leurs légumes que les membres de la compagnie vont cuisiner en soupe, celle-ci sera ensuite partagée avec toutes les personnes présentes. Lors de ces soirées gratuites, les résidents peuvent également écouter des contes déclamés par les comédiens de la compagnie.

Cette logique répond à la notion d'*infusion* du territoire ; celle-ci vient se placer en complément ou en opposition à la notion de diffusion. La diffusion étant « l'action de propager une connaissance, un savoir, etc. »⁵⁹ et donc l'action de propager une culture. Elle correspond, pour certains créateurs, à une dimension trop unilatérale de l'action culturelle. Il ne s'agirait pas d'un échange mais bien d'une transmission qui va de l'acteur culturel, de celui qui détient la culture, vers le public ou la population. La notion d'infusion est née de la recherche d'un terme qui n'aurait pas cette connotation et qui mettrait en avant le travail côte-à-côte des artistes et des populations, mettant donc l'accent sur une dimension plus horizontale de l'action culturelle et sur des temporalités plus longues afin de réellement établir une relation avec les populations. « Le terme infuser vient du latin *infundere* qui signifie verser dans. Mais en littérature, il prend le sens de *communiquer à quelqu'un, instiller, insuffler*. »⁶⁰

L'*Usine*, le centre national des arts de la rue et de l'espace public de Tournefeuille / Toulouse Métropole, définit la notion d'infusion comme ceci :

« L'infusion désigne ainsi les actions qui favorisent une horizontalité dans la rencontre entre processus de création artistique et les personnes habitant un territoire. Les artistes invités explorent des thématiques à partir de pratiques quotidiennes ou d'expériences vécues de personnes. Le territoire sera abordé de manière empirique et analytique tel un champ d'expérimentation, de recherche et de création in situ. »⁶¹

On retrouve donc dans ce terme la notion de territoire chère aux compagnies de théâtre itinérant dont les projets ont été présentés, ceux-ci s'inscrivant dans une recherche de contact direct à la population. Selon Anne Gonon, « L'adresse à la population revêt ce pari, qui n'est pas toujours relevé, de faire *avec* et non pas seulement *pour* les habitants, de faire d'eux des protagonistes et pas uniquement des témoins. »⁶²

En Belgique, la compagnie *Arts Nomades* se revendique également de cette notion. Sur son site internet, elle explique comment l'infusion se traduit dans son travail. « Avec l'infusion du territoire, Arts Nomades entend mettre en lien les différents lieux traversés, mettre en évidence les habitants qui y vivent et en faire le cœur même de son projet artistique. »⁶³. Pour

⁵⁹ *Le petit Larousse illustré*, ed. Larousse, juin 2010.

⁶⁰ FRIOUX Sonia, « L'itinérance artistique en milieu rural. Le territoire comme terrain de jeu », dans *Pour*, n°226, 2015/2, p.1663.

⁶¹ <https://www.lusine.net/infusion/> (consulté le 17 mai 2022).

⁶² GONON Anne, *Bienvenue chez vous ! Culture C Centre, aménageur culturel de territoire*, Toulouse, ed. De L'attribut Eds, coll. « Boulevard Des Utopies », 2013, p.45.

⁶³ <https://www.artsnomades.be/infusion-de-territoire> (consulté le 17 mai 2022).

expliquer l'arrivée de cette notion dans leur démarche artistique, ils racontent un projet de spectacle sous tonnelle au cours duquel les habitants des lieux visités ajoutaient des décorations à la tonnelle après le spectacle. La tonnelle gardait donc avec elle la trace des lieux qui avaient été visités ainsi que celle des spectateurs ayant assisté au spectacle.

Cette notion d'infusion est d'abord apparue dans les arts de la rue mais elle est également revendiquée par certaines compagnies de théâtre forain, ou théâtre itinérant. Malgré tout, il ne s'agit pas d'une généralité qui lierait tous les artistes de théâtre itinérant, il s'agit d'une tendance ou d'une dérivée de l'objectif premier et commun de ces compagnies : aller à la rencontre des publics. Lors d'une journée de rencontres professionnelles dédiées à l'itinérance, Anne Gonon (en tant que représentante du département de recherche de l'association HorsLesMurs) s'exprime au sujet de cette notion :

« Cette notion d'infusion est revendiquée par des compagnies, qui ne parlent pas forcément d'itinérance, dont certaines vont très loin puisqu'elles sont complètement sorties du système de la diffusion et mettent en place une implantation territoriale au long cours. La question de la durée est essentielle, c'est un paramètre central des projets culturels dits de territoire. Les programmeurs qui mettent en œuvre ce type de projet se reconnaissent eux aussi dans la notion d'infusion. »⁶⁴

Ce couple de notions diffusion/infusion fait écho aux modèles de politiques culturelles que sont la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle. Cette dernière correspond, à l'instar de la notion d'infusion, à une vision plus horizontale de la culture, elle entend permettre à tous les individus de s'exprimer et de participer à l'émergence d'une culture émancipatrice, qui soit multiple, par et pour le peuple. La démocratisation de la culture, quant à elle, correspond à l'objectif d'une diffusion massive de la culture dans toutes les couches de la société.

Cette conception du théâtre comme droit fondamental, service public devant être accessible à tous au même titre que l'eau ou l'électricité, rejoint la conception du Théâtre National Populaire de Jean Vilar et fait écho aux idéaux de démocratisation théâtrale apparus en France après la deuxième guerre mondiale. Le peuple et le milieu artistique étaient alors divisés par les problématiques de la collaboration et de la résistance et profondément marqués par les horreurs de la guerre. Pour recréer une cohésion sociale et unir la population, une des voies explorées sera celle d'une politique culturelle qui prône la diffusion de la culture et du théâtre en particulier, dans toutes les couches de la société et sur tout le territoire. Politique qui se traduira notamment, par la mise en place des Maisons de la Culture partout en France et donc par une décentralisation du théâtre, qui était à l'époque développée presque uniquement dans

⁶⁴ GONON Anne, intervention dans « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion » - Outil réflexif proposé sur base de rencontres professionnelles, Ath, Juin 2011.

les grandes villes et plus précisément, les capitales comme Paris. Pour rappel, la décentralisation est définie comme un « dispositif ayant pour mission de couvrir le territoire, de conquérir et de fidéliser un public de province dans un état où la province était assimilée, après la seconde guerre mondiale, à un « désert culturel ». »⁶⁵

Cette distinction entre démocratisation de la culture et démocratie culturelle est clairement explicitée par Augustin Girard et Geneviève Gentil, en 1972, dans le livre *Développement culturel : expériences et politiques* :

« La démocratisation de la culture repose sur deux postulats implicites : seule la haute culture, valeur sacralisée, mérite d'être diffusée et il suffit qu'il y ait rencontre entre l'œuvre et le public (indifférencié) pour qu'il y ait développement culturel [...] La démocratie culturelle, au contraire, a pour principe l'expression des subcultures particulières et leur mise en relation avec les subcultures plus universelles par l'apprentissage des moyens de communication. »⁶⁶.

Ces deux notions de politiques culturelles bien que semblant en opposition ne sont pas forcément incompatibles. De nombreuses compagnies de théâtre itinérant allient les deux principes, ne cherchant pas à les confronter mais mettant en place des actions qui permettent d'en faire des concepts complémentaires ainsi que le développe Anne Gonon :

« Dans la programmation, la diffusion traditionnelle, c'est-à-dire les spectacles auxquels sont convoqués des spectateurs, avec ses rituels et ses codes auxquels personne n'échappe (surtout pas ceux qui ne se rendent pas au spectacle, de peur de ne savoir les respecter) est présente au même titre que les projets ancrés dans la culture et les pratiques vivantes locales, souvent fondés sur la participation, faisant de la démocratisation et de la démocratie culturelles les deux faces d'une seule et même pièce, s'enrichissant l'une l'autre. »⁶⁷

La compagnie des Nouveaux Disparus, par exemple, présente sa démarche comme ceci :

« L'Asbl des Nouveaux Disparus est une compagnie de théâtre itinérante, dont la mission principale est de défendre et de mettre en place des projets en faveur de la *démocratie culturelle*. [...] Ainsi, la « culture pour tous(tes) », concept perçu comme levier d'insertion et d'égalité se traduit par des actions concrètes. Depuis plus de vingt ans, la Compagnie mène un travail unique en son genre, en sillonnant les routes, pour permettre à tous(tes), et en particulier à un public fragilisé d'avoir accès à une offre culturelle qualitative. Ainsi, en travaillant à la mise en œuvre effective des droits culturels, les Nouveaux Disparus agissent pour que chaque personne trouve sa place dans la société. »⁶⁸

La compagnie est installée et travaille dans des quartiers de la capitale qui accueille des populations ayant un accès plus difficile à la culture. L'appellation de *public fragilisé* fait référence à un public n'ayant pas un accès direct à la culture, que ce soit pour des raisons

⁶⁵ FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, 3^{ème} édition, Malakoff, ed. Armand Colin, coll. « 128. Tout le savoir », 2016, p.80.

⁶⁶ GIRARD Augustin, GENTIL Geneviève, *Développement culturel : expériences et politiques*, Paris, Unesco, 1982, p. 55.

⁶⁷ GONON Anne, *Bienvenue chez vous ! Culture C Centre, aménageur culturel de territoire*, Toulouse, ed. De L'attribut Eds, coll. « Boulevard Des Utopies », 2013, p.29.

⁶⁸ https://www.lesnouveauxdisparus.be/?page_id=245 – site internet de la compagnie Les Nouveaux Disparus - consulté le 19 mai 2022.

économiques ou sociales. Dans cette présentation de leur travail, les Nouveaux Disparus mettent en évidence cette dualité. Ils cherchent à rendre la culture accessible à tous, tout en encourageant chacun à y prendre une part active.

Par cette diversité d'actions, les compagnies itinérantes établissent non pas un, mais des rapports aux territoires. Elles ont cependant en commun leur mobilité et participent à l'irrigation culturelle des territoires en amenant une culture au plus près des populations. « L'itinérance constitue un autre espace de diffusion artistique parce qu'elle va là où la décentralisation culturelle s'est arrêtée. Actrices de la diversité culturelle, les compagnies itinérantes creusent leur sillon sans discontinuer, tantôt au cœur des campagnes, tantôt au cœur des villes et à leur périphérie, faisant éclore à chaque installation de nouveaux liens sur les territoires »⁶⁹.

Ces compagnies cherchent à établir un rapport au territoire pas seulement en tant que territoire physique mais en tant qu'imaginaire commun, en tant qu'imaginaire culturel partagé, comme expliqué par Alix de Morant : « Un paysage qui n'est plus considéré simplement comme un territoire physique mais comme pan de notre imaginaire, plan symbolique dans lesquels les artistes ont envie de s'inscrire et sur lesquels ils ont envie d'agir dans le sens d'une écologie du partage, d'une culture de groupe. »⁷⁰

Modification de l'espace par la présence de la compagnie

La présence des compagnies itinérantes dans une ville ou un village vient modifier pendant un temps le paysage ordinaire du territoire. Comme le formule Pascal Jacob, auteur français et historien du cirque, « De vertes prairies se couvrent d'étranges fleurs blanches, entourées de roulottes peintes de couleurs vives qui composent de formidables effets de séduction pour les populations sédentaires. Le chapiteau, c'est l'appel de la route, le condensé de tous les possibles »⁷¹. Ainsi, la présence des compagnies attise la curiosité des habitants et chacun, même celui qui ne se rendra pas au théâtre, n'ira pas voir le spectacle, devient spectateur de l'évènement que constitue l'installation de la compagnie dans leur ville ou village.

Pour la compagnie Les Baladins du Miroir, par exemple, ce spectacle de l'installation et même du voyage est très important. Les camions et roulottes sont décorés, peints par des artistes plasticiens ou par des membres de la compagnie et participent à l'établissement d'un univers particulier propre à l'esthétique des Baladins du Miroir. Le badaud qui voit passer les

⁶⁹ HARVEY SHIRLEY, édité dans « Spectacle vivant, itinérance et territoires : portraits d'une décentralisation alternative », Une étude réalisée par le CITI et Gaël Bouron, 2008.

⁷⁰ DE MORANT Alix, *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, Thèse de doctorat Arts du spectacle – Etudes théâtrales, Paris X, Nanterre, Paris, 2007, page 291.

⁷¹ PASCAL Jacob, « Histoire de toiles », dans *Stradda*, n°3, janvier 2007, p.14.

camions est, en quelque sorte, déjà spectateur de l'événement. Les roulottes décorées qui entourent le chapiteau lors des tournées sont « le prélude à toutes représentations »⁷². Lorsque le spectateur arrive sur le lieu du spectacle les soirs de représentation, il est instantanément embarqué dans l'univers de la troupe et dans l'ambiance chaleureuse que provoque la présence du campement, des habitations (même temporaires) des membres de la compagnie. Dans le livre *Ne laissez pas mourir vos rêves* écrit à l'occasion des 25 ans de la compagnie, Nele Paxinou, fondatrice des Baladins du Miroir explique :

« Le fait de se balader avec des roulottes sur la route réveille, dans l'inconscient de celui qui nous croise, cette conception du voyage. Les passants se disent « ah ! Ils vont plus loin, toujours plus loin », « par-delà l'horizon », comme j'aime à le dire. Et le convoi invite le spectateur à avoir envie de venir voir de plus près qui sont ces gens du voyage. La poésie de la roulotte est une chose essentielle, un vecteur de liberté. »⁷³

Les campements que les compagnies établissent autour de leurs dispositifs de diffusion provoquent un certain effet « soucoupe volante ». Dans un espace connu des habitants, qui appartient généralement à leur quotidien, la compagnie, venue d'un ailleurs, vient s'installer et pendant un temps, elle l'habite, le modifie, fait de cet espace le sien. Lorsque les habitants viennent assister au spectacle, ils sont invités chez la compagnie, ils passent devant les roulottes dans lesquelles logent les comédiens, à côté des terrasses etc. Cet effet provoque une certaine dualité, le spectateur est à la fois chez lui, dans sa ville, son quotidien et « chez » la compagnie, ce qui participe à la fois à l'émerveillement que provoque la présence de la compagnie et à l'ambiance conviviale qu'elle cherche à établir. Alors que, dans un premier temps, celle-ci est invitée dans un lieu, « Rapidement la situation se retourne et l'invitation s'est dédoublée. Les invitants deviennent invités et les invités se muent en invitants. »⁷⁴

Cette atmosphère conviviale s'étend en dehors des représentations. De nombreuses compagnies soulignent la convivialité du campement et mentionnent le fait qu'en dehors des représentations, les passants peuvent être témoins de la vie de la compagnie. Il n'est donc pas rare pour les habitants passant devant le campement de voir les techniciens au travail ou les comédiens en train de discuter ou de répéter, ce qui crée un effet d'exotisme pour la population qui découvre un mode de vie différent du sien. Les campements des compagnies itinérantes sont des lieux caractérisés par l'ouverture et qui invitent le public à l'interaction. A l'image de

⁷² DE MORANT Alix., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, Thèse de doctorat Arts du spectacle – Etudes théâtrales, Paris X, Nanterre, Paris, 2007, p.308.

⁷³ PAXINOUE Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d'histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006, p.89.

⁷⁴ GONON Anne, *Bienvenue chez vous ! Culture C Centre, aménageur culturel de territoire*, Toulouse, ed. De L'attribut Eds, coll. « Boulevard Des Utopies », 2013, p.23.

la compagnie Maraudeurs et compagnie qui explique le fonctionnement et l'idée de son campement lors de sa résidence territoriale dans le quartier de Kerguillette de la manière suivante : « Tout au long de notre présence, tous les âges étaient les bienvenus à toute heure puisque livres et jeux, cafés et fauteuils permettaient à tous de se retrouver autour de quelque chose : des rencontres ont eu lieu, des sourires ont été échangés et des moments partagés ! »⁷⁵

Lieux de rencontre, de convivialité et d'ouverture, emblème d'un ailleurs et du voyage, les campements des compagnies de théâtre itinérant participent à toute la symbolique qui entoure le nomadisme artistique. Dans sa thèse qui a pour titre *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, Alix de Morant définit le campement comme un « Signe ostensible de l'ailleurs, le campement est ce territoire convoité qui restaure un lien primordial entre art et communication. Halte et abri temporaire, c'est encore la *chôra*, ce lieu qui, tout à la fois « empreinte et matrice » donne l'envie d'exister et le regroupement de quelques caravanes suggère déjà le partage et la fête. »⁷⁶

Enfin, ces campements se caractérisent par leur dimension éphémère. En effet, Selon Stéphane Labarriere, « Ce sol des spectacles nomades est transformé lui aussi, il est vrai, pour l'occasion de la représentation, mais il reste – avant et après – le sol foulé habituellement par la communauté (ville, village) qui reçoit la troupe itinérante. Il garde, néanmoins, quelques temps de cette métamorphose éphémère, quelques stigmates dérisoires. »⁷⁷ Un champ piétiné, quelques affiches, sont parfois les seuls indices matériels de la présence éphémère de la compagnie.

Que ce soit en s'installant de manière durable dans un territoire afin d'établir une relation privilégiée avec les habitants en mettant en place un pôle culturel dédié à l'itinérance, en travaillant directement avec la population lors de résidences territoriales transitoires, ou encore par la transformation d'un paysage par leur présence et l'installation du campement lors des tournées, les compagnies itinérantes établissent un rapport particulier au territoire. Rapport lié à une irrigation culturelle des territoires mais aussi à un certain rapport à la population. Pour établir ces relations, les compagnies s'inscrivent dans une temporalité particulière. Afin d'établir cette relation autant au territoire, qu'à la population, les compagnies doivent, et veulent dans de nombreux cas, prendre le temps de la rencontre. En plus du temps que demande le

⁷⁵ <http://maraudeursetcompagnie.weebly.com/> - site internet de la compagnie Maraudeurs et compagnie – consulté le 30 mai 2022.

⁷⁶ DE MORANT Alix., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, Thèse de doctorat Arts du spectacle – Etudes théâtrales, Paris X Nanterre, Paris, 2007, p.309.

⁷⁷ LABARRIERE Stéphane, *Spectacle vivant à l'épreuve de l'itinérance – Magnétisme nomade et société de contrôle*, Paris, ed. L'Harmattan, 2016, p.75.

voyage qui dépend du choix du moyen de locomotion, vélo, marche, roulotte ou camions ; le temps de la rencontre est très important et entre dans une temporalité qui peut être qualifiée de « lente ». Le caractère éphémère de l'itinérance, et les traces qu'elle laisse derrière elle, fait également partie de ce rapport particulier au temps qui sera développer dans le chapitre suivant.

CHAPITRE 3 – Relation au temps/ temporalité

Ce rapport au territoire exige une temporalité particulière. Alors que le rythme de vie et de consommation de la culture semble effréné, alors qu'un colis acheté en ligne un jour arrive le lendemain, alors que l'on peut aujourd'hui se faire livrer en quelques clics un repas sur le pas de notre porte, alors que, selon Alix De Morant, « Les populations des sociétés occidentales vivent immergées dans une culture basée sur l'immédiateté et sur la réactivité d'une information qui leur parvient à la vitesse de la lumière »⁷⁸, l'itinérance revendique l'art de prendre son temps. En effet, elle s'inscrit généralement dans une temporalité plus lente qui est nécessaire à l'instauration du rapport recherché avec le territoire et avec le public. La lenteur, revendiquée par de nombreuses compagnies de théâtre itinérant, s'oppose à cette impression d'urgence, à l'accélération sociale qu'a théorisé le sociologue Hartmut Rosa.

Dans son livre *Accélération* (2010) sous-titré « une critique sociale du temps », le sociologue développe une théorie sur l'accélération de la société qui, selon lui, est liée à ce qu'il appelle la modernité tardive et dont il place l'origine dans les années 1970. Dans un entretien accordé à Jean Vettraino sur le sujet, il déclare : « Ce phénomène est redoublé par la vitesse du capital, de l'information et des communications. L'accélération sociale est cette mise en mouvement du monde. »⁷⁹ Selon lui l'accélération sociale se divise en trois procédés qui sont l'accélération de la technique, le changement social et le rythme de vie. Il lie l'accélération du rythme de vie au sentiment grandissant chez de nombreuses personnes de manquer de temps, ce qui a initié sa recherche. L'accélération technique est associée au développement des technologies qui rendent la communication et la mobilité plus aisées, par une délocalisation mais aussi par une virtualisation de l'espace qui entraîne la création de « non-lieux ». Cette notion de « non-lieux » est définie par Marc Augé dans le livre *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992)⁸⁰.

« [...] l'auteur définit le non-lieu en négation du lieu anthropologique : « Un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique ». Caractérisé de façon positive cette fois, le non-lieu est présenté comme le produit de la surmodernité, de cette surmodernité qui « impose aux consciences individuelles des expériences et des épreuves très nouvelles de solitude ». Alors que les « lieux anthropologiques créent du social organique, les non lieux créent de la contractualité solitaire », en délivrant celui qui y pénètre de « ses déterminations habituelles ». »⁸¹

⁷⁸ DE MORANT Alix., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, Thèse de doctorat Arts du spectacle – Etudes théâtrales, Paris X, Nanterre, Paris, 2007, p.63.

⁷⁹ ROSA Hartmut, VETTRAINO Jean, « La logique d'accélération s'empare de notre esprit et de notre corps », dans *Revue Projet*, n°355, 2016/6, p.10.

⁸⁰ AUGÉ Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, ed. Le Seuil, 1992.

⁸¹ DEBARBIEUX Bernard, « Non-lieux », In : *Espace géographique*, tome 22, n°1, 1993. P.90.

Enfin, l'accélération du changement social résulte en un affaiblissement des institutions, telles que la famille ou le mariage par exemple. Ces différentes dimensions de l'accélération du temps auraient pour conséquence de nouvelles formes d'aliénation. L'aliénation, selon Rosa, est « un état dans lequel je ne suis plus attaché aux choses, où le monde est comme mort et muet. », il entend par là un état dans lequel, il devient impossible de créer du lien. C'est cette incapacité à former du lien et ce sentiment de manque de temps (ou d'être dépassé par le temps) qui seraient responsables de nombreux mal-être aujourd'hui et de la multiplication de maladies telles que le *burn-out* ou la dépression.

« C'est dans ce contexte et, plus globalement, face à la prise de conscience des effets sociaux et écologiques de l'accélération (du développement du capitalisme et de la marchandisation des rapports sociaux) que sont apparus les mouvements revendiquant des normes de décélération, à l'image de ceux qui se réclament du « Slow ». »⁸²

Les mouvements qui se décrivent comme « slow » sont donc apparus dans de nombreux domaines comme celui de l'alimentation ou de la science. Quant aux arts de la scène et à l'itinérance artistique, l'utilisation du terme « slow » n'est pas réellement revendiquée mais les compagnies de théâtre itinérant mentionnent régulièrement une temporalité qu'elles qualifient de « différente » ou de « particulière » et que l'on peut mettre en relation avec ces mouvements revendiquant la lenteur. En effet, le théâtre itinérant s'inscrit dans une temporalité plus lente qui passe par la nécessité de prendre le temps de faire les choses. L'itinérance implique toute une série de processus qui ne peuvent pas être, ou que les compagnies ne veulent pas accélérer. Le temps du voyage, de l'installation, de la rencontre et de l'échange avec le public, que ce soit avant, pendant, après, ou complètement en dehors des moments de représentations ; chaque étape du processus est primordiale et ne peut pas être précipitée. Il est essentiel de faire les choses sans hâte afin de partager avec le public un, ou des moments de qualité.

Le temps du voyage

Prendre le temps du voyage tout d'abord, comme la compagnie *Maraudeurs et compagnie* qui avait décidé de se déplacer pendant plusieurs semaines avec une roulotte tirée par des chevaux. Celle-ci avait choisi ce mode d'itinérance plus lente afin que les habitants des villages traversés puissent rejoindre, un temps, le voyage en marchant avec la roulotte et découvrir leurs paysages d'une manière différente. Autre exemple, le projet « En cavale » de la compagnie *La Pigeonnière* qui est « un projet d'itinérance non-motorisée en milieu rural,

⁸² DELEAGE Estelle, « Le mouvement Slow Food : contretemps de l'accélération temporelle ? », *Écologie & politique*, 2014/1 (N°48), p. 52. DOI : 10.3917/ecopo.048.0049. URL : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-sciences-cultures-societes-2014-1-page-49.htm>.

regroupant une dizaine d'artistes du spectacle vivant autour d'une roulotte hippomobile transformée en scène mobile. »⁸³

Certaines compagnies choisissent le vélo, à l'image de la compagnie circassienne spécialisée en vélo acrobatique La Bande à Tyrex qui, en 2021, a traversé la Drôme pendant cinq jours. « Un projet d'itinérance à vélo en octobre 2021 dans la vallée de la Drôme. En partenariat avec La Gare à Coulisses et Les Aires - Théâtre de Die et du Diois »⁸⁴. La compagnie se déplaçait de village en village en transportant avec elle tout son matériel scénique, s'arrêtant parfois pour offrir aux habitants un petit moment de fête accompagné de musique, et encourageait les habitants à prendre leur vélo et à les accompagner pendant un moment. Autre exemple avec la « tournée vélocipède »⁸⁵ de la compagnie Waf-Waf production en 2020. Celle-ci a présenté le spectacle *In Vino Délyr* chez cinq vigneron dans le Nord Vaucluse. Les exemples sont nombreux tant il existe de compagnies qui trouvent dans le vélo une façon d'aller à la rencontre du public tout en prenant le temps du voyage et en transmettant une certaine idée écologique.

Certains projets itinérants font le choix assez radical d'un déplacement à pied, à l'image de l'artiste Augusto de Alencar et de son spectacle *Voie d'anges*. Lors de ces tournées, que ce soit en France ou au Brésil, l'artiste se déplace à pied et installe son espace scénique chaque jour dans un nouvel endroit. De manière similaire au déplacement en roulotte tirée par des chevaux ou à vélo, l'artiste invite éventuellement le public à marcher avec lui, à partager le temps ralenti du déplacement par la marche. Il explique le déroulement de ces tournées de la façon suivante : « Le principe est le même dans toutes les tournées à pied : je marche le matin, j'arrive sur place à midi, mes hôtes me donnent à manger, je me repose, prépare l'espace scénique improvisé, joue le spectacle, partage nourriture et discussions avec le public, dors... puis je recommence tout le lendemain, vers un autre lieu. »⁸⁶ (Augusto de Alencar)

Autre exemple de mode d'itinérance, certaines compagnies font le choix de passer par la mer, ou par les fleuves, en se déplaçant en bateau. Le collectif Festina Lente est « un regroupement d'artistes et de marins réunis autour de projets artistiques à la voile »⁸⁷. Lors de leurs tournées, ils vivent sur le voilier et vont de port en port présenter leurs créations. Depuis 2018, le groupe organise le FIBS (festival intergalactique des bateaux-spectacle) qui réunit des

⁸³ <https://cielapigeonniere.com/en-cavale-itinerance-artistique-non-motorisee/> (consulté le 24 mai 2022).

⁸⁴ <https://www.labandeatyrex.fr/epopee> (consulté le 29 juillet 2022).

⁸⁵ <https://www.wafwaf-production.fr/tourn%C3%A9e-v%C3%A9locip%C3%A8de/> - site internet de la compagnie waf-waf production (consulté le 24 mai 2022).

⁸⁶ https://www.youtube.com/watch?v=XEJQh_Cq4e0 (Voie d'anges (Augusto de Alencar) - les coulisses d'une tournée à pied (consulté le 29 juillet 2022).

⁸⁷ <https://festinalente-collectif.fr/> (consulté le 24 mai 2022).

projets artistiques liés à la navigation. Le nom du collectif « Festina Lente » correspond à une certaine conception que l'itinérance a souvent de la temporalité. Il s'agit d'un adage latin qui signifierait « hâtez-vous lentement ». Cet oxymore est généralement utilisé comme devise pour signifier la nécessité d'avancer avec une persévérance tenace mais également avec prudence et lenteur. Dans « l'Art poétique », Nicolas Boileau utilise cet adage dans son conseil aux auteurs. Il dit :

« Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage :
Polissez-le sans cesse et le repolissez
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez. »⁸⁸
(Chant I v.170-174)

Les différents moyens de déplacement de l'itinérance démontrent à quel point le trajet, la mobilité, et le temps qu'ils exigent, ne sont pas uniquement liés à la nécessité de l'itinérance mais peuvent constituer un véritable choix, un projet, une façon de ralentir le temps et de créer un lien avec les populations.

Pour les compagnies qui font le choix d'une itinérance motorisée, le lien à la temporalité du voyage est aussi important. D'abord parce qu'il amène toute une organisation mais aussi parce que ce temps du voyage est plus long pour les compagnies qui déplacent leur dispositif scénique en camion que pour les artistes pouvant se déplacer en avion par exemple. Ainsi, le voyage des Baladins du Miroir pour le Festival d'Avignon dure plusieurs jours. Lors de la rencontre de professionnels du théâtre itinérant, organisée par le CITI, et intitulée « l'itinérance, un nouveau souffle dans la diffusion ? », Raphaël Faure, Directeur artistique de la *Cie du Théâtre des Chemins*, s'exprime sur cette importance de prendre le temps : « Je voulais ajouter également que l'itinérance, c'est prendre le temps du voyage évidemment, mais aussi le temps de la rencontre. C'est quelque chose d'essentiel, avec le public, mais aussi avec des artistes, d'autres compagnies, avec les organisateurs d'événements, des élus. »⁸⁹

Le temps de la rencontre

De manière générale, une compagnie de théâtre itinérant qui s'installe dans une ville ou dans un village s'y installe pour plusieurs représentations, qui s'étalent parfois sur plusieurs semaines, contrairement au cirque traditionnel et à son idéal de « un jour, une ville ». Pourquoi rester aussi longtemps ? Pour prendre le temps de la rencontre, prendre le temps de créer du

⁸⁸ BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique* – chant I v.170-174, s.l., 1674.

⁸⁹ « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion » - Outil réflexif proposé sur base de rencontres professionnelles, Ath, Juin 2011.

lien. En effet, pour de nombreuses compagnies, ce temps plus long est nécessaire à la création d'une relation avec le public, à l'installation de la compagnie dans la vie quotidienne du lieu et de ses habitants. Beaucoup expliquent que c'est avec le temps que certaines personnes se décident à les approcher, à poser des questions, à partager avec la compagnie. Comme l'explique Gaspar Leclère, directeur des Baladins du Miroir : « Parce que quand on fait du théâtre itinérant, du théâtre forain, quand on arrive dans une ville, on devient habitant de la ville pour le temps qu'on est là [*sic*], on va dans les magasins, on participe.»⁹⁰ En effet, lorsqu'une compagnie est présente dans un lieu, elle fréquente les magasins et les lieux de vie locaux, rencontre les habitants et partage des moments avec eux. Cet apprivoisement du lieu nécessite une présence de la compagnie pendant un certain laps de temps et conditionne la qualité de la rencontre.

Il est également nécessaire de réaliser des séries assez longues afin de rendre « rentable » la venue de la compagnie et le montage de sa structure scénique. Si certaines compagnies font le choix d'un dispositif très simple et rapidement montable, tel que le camion-scène, d'autres, qui ont fait le choix du chapiteau ou de la yourte, doivent consacrer parfois plusieurs jours au montage de la structure et à l'installation du campement. Comme explicité par Stéphane Simonin, chargé de mission à HorsLesMurs, dans l'article « L'économie de l'itinérance » : « La diffusion de spectacles itinérants doit affronter des contraintes techniques, réglementaires et financières qui obligent de nombreuses compagnies à jouer sur des séries suffisamment longues pour « amortir » le coût et le temps de l'installation. »⁹¹.

L'éphémère

La nécessité de durée va de pair avec le caractère intrinsèquement éphémère de l'itinérance, qui est une dimension très significative du travail de beaucoup de compagnies. Dans un article consacré à l'architecture de la ville de Naples, intitulé « De la machine de la fête baroque à la performance urbaine : éphémère éternel », et qui analyse comment certaines performances ou fêtes éphémères ont pu participer au développement de la ville, Alessandra Cirafici, définit l'éphémère de la manière suivante : « Entendu comme catégorie anthropologique, en interprétant de diverses façons l'idée de la « performance urbaine » en tant qu'événement collectif et temporaire, l'éphémère caractérise les mécanismes d'utilisation temporaire de l'espace public et est protagoniste du développement des processus identitaires

⁹⁰ Entretien avec Gaspar Leclère, Jodoigne, 22 juin 2022.

⁹¹ SIMONIN Stéphane, « L'économie de l'itinérance », dans *Arts de la piste*, n°17, juillet 2000, p.43.

et d'appartenance aux lieux urbains.»⁹². Cette définition ne semble pas pertinente dans le cadre de notre propos et pourtant la dernière partie de celle-ci est particulièrement intéressante et rejoint l'une des raisons principales pour lesquelles les artistes itinérants mettent autant en avant ce caractère éphémère. Celui-ci ne laisse derrière lui que des souvenirs qui seront partagés par la communauté de spectateurs qui aura assisté au spectacle ou à l'évènement. En effet, comme développé par Henri Gouhier, auteur et philosophe français, « Le théâtre, il n'est pas nécessaire de le démontrer, est un art de communion. La pièce se joue devant un public, c'est-à-dire devant des hommes et des femmes qui se sont réunis pour entendre ensemble, pour voir ensemble, pour constituer provisoirement, pendant quelques heures, une communauté. »⁹³ Dans le cas du théâtre itinérant, cette communauté qui a été formée par l'expérience partagée, demeure dans les souvenirs de celle-ci, même après le départ de la compagnie. Comme le développe Stéphane Labarriere dans *Spectacle vivant à l'épreuve de l'itinérance – Magnétisme nomade et société de contrôle* :

« Cette idée de hors-sol est à rapprocher de la situation physique des représentations : dans une salle de spectacle construite, un spectacle se déroule sur un sol dédié ; sous un chapiteau, le sol est celui du quotidien des spectateurs. Ce sol des spectacles nomades est transformé lui aussi, il est vrai, pour l'occasion de la représentation, mais il reste – avant et après – le sol foulé habituellement par la communauté (ville, village) qui reçoit la troupe itinérante. Il garde, néanmoins, quelques temps de cette métamorphose éphémère, quelques stigmates dérisoires. »⁹⁴

Le souvenir de ce qui a été, même seulement de manière provisoire, reste dans la mémoire de ceux qui habitent le lieu de manière permanente. Une trace est une « empreinte ou suite d'empreintes sur le sol marquant le passage d'un homme, d'un animal, d'un véhicule. *Suivre une biche à la trace.* »⁹⁵. Du passage de la compagnie, il ne reste généralement que quelques traces superficielles, que ce soit les trous dans le sol causés par l'installation du chapiteau ou bien les traces de roues laissées par le camion. Mais les traces que les compagnies souhaitent laisser sont métaphoriques et concernent plutôt les habitants du lieu.

S'installer comme un rêve pendant un moment, ne laisser après le départ de la compagnie que les souvenirs dans la tête des habitants d'une expérience qui a été partagée, est quelque chose que de nombreuses compagnies mettent en avant quand elles mentionnent leur travail. Par exemple, dans le documentaire « Des Vagabonds ou des dieux en déroute » réalisé

⁹² CIRAFICI Alessandra, « De la machine de la fête baroque à la performance urbaine : éphémère éternel », *Ambiances* [En ligne], 3 | 2017, mis en ligne le 10 décembre 2017, consulté le 28 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ambiances/991>.

⁹³ GOUHIER Henri, « La communion au théâtre » dans VILLIERS André (dir), *Théâtre et collectivité*. Flammarion, 1953, p.2.

⁹⁴ LABARRIERE Stéphane, *Spectacle vivant à l'épreuve de l'itinérance – Magnétisme nomade et société de contrôle*, Paris, ed. L'Harmattan, 2016, p.75.

⁹⁵ *Le petit Larousse illustré*, ed. Larousse, juin 2010.

à l'occasion des quarante ans de la compagnie Les Baladins du Miroir, le directeur, Gaspar Leclère, s'exprime sur ce caractère éphémère : « J'aime cette culture de l'éphémère. Nous ne laissons rien de concret mais les émotions qui se transportent elles, vont durer éternellement. »⁹⁶. Cette culture de l'éphémère force les compagnies à travailler de manière cyclique. En changeant sans cesse de lieu de représentations, les compagnies doivent continuellement recommencer tout un processus. Elles doivent reprendre le temps de s'installer, de monter leur structure scénique et bien sûr de conquérir un nouveau public.

Lors de la journée de rencontre professionnelle organisée par le CITI que nous avons déjà évoquée, Anne Gonon conclut les débats en mentionnant, entre autres, cette tension qui existe entre ce mouvement constant, ce caractère éphémère et le besoin de prendre le temps et de se structurer.

« [...] je veux souligner que ce qui m'intéresse dans l'itinérance, c'est ce que François Colombo a évoqué : la difficulté de trouver de la permanence là où il y a de l'éphémère. Comment structurer le diffus ? Comment figer ce qui est en mouvement ? La notion de permanence est aujourd'hui très présente en France. Il semble que les compagnies ont envie de se fixer, de s'implanter à un endroit et d'y faire un travail en profondeur. Cela m'intéresse de savoir comment vous, compagnies itinérantes, vivez cette dimension-là ? J'entends votre attachement à la relation à la population, aux territoires, et en même temps, vous êtes tout le temps en mouvement. Comment concilier ces deux pôles ? »⁹⁷

Questionnement qui, comme on a pu le voir dans la multiplication des pôles culturels gérés par des compagnies de théâtre itinérant, et par la multiplication de lieux stables qu'elles investissent pour s'y poser et y travailler, touche de multiples compagnies. Il existe bien une tension entre ces deux temporalités : d'un côté le fuyant, le mouvant, de l'autre, la lenteur, la stabilité. Aujourd'hui, il semblerait qu'être une compagnie de théâtre itinérant, c'est savoir articuler ces deux facettes.

La temporalité liée aux saisons

Autre aspect lié à la temporalité et que les compagnies, principalement celles travaillant en milieu rural, doivent prendre en compte lors de la création de leurs tournées : les saisons et le climat. Claire Delfosse, directrice et chercheuse au Laboratoire d'études rurales à l'Université Lyon 2, mentionne cette temporalité lors des rencontres nationales Culture et Ruralités en 2018 :

« On a parlé de l'importance du tourisme, et beaucoup de festivals sont liés aussi à une activité touristique en milieu rural [...]. Et, aux saisons aussi, parce que justement on est en milieu rural et

⁹⁶ GILLAIN Bernard, *Des Vagabonds ou des Dieux en déroute*, 2021, co-production Mediarès, RTBF et Les Baladins du Miroir.

⁹⁷ « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion » - Outil réflexif proposé sur base de rencontres professionnelles, Ath, Juin 2011.

qu'il y a des questions de mobilités et de lieux qui ne sont pas forcément, des lieux de diffusion, qui ne sont pas forcément des lieux culturels en soi. »⁹⁸

En effet, même si ce n'est pas le cas pour toutes les compagnies, beaucoup sont soumises aux festivals quand il s'agit de leur diffusion. Les festivals d'arts de la rue ou d'arts forains étant généralement organisés pendant les périodes estivales, il est plus difficile pour les compagnies de maintenir un lien avec le public pendant les périodes plus froides de l'année. Comme mentionné lors d'une autre rencontre professionnelle organisée par le CITI en 2013 sous l'intitulé : « Itinérance et territoire – La place du chapiteau dans la création artistique et l'aménagement du territoire » : « Ces aptitudes et ces pratiques, mériteraient d'être également prises en considération et valorisées en tant que telles, en tenant compte bien sûr de la spécificité des compagnies itinérantes comme de réalités saisonnières (Il est plus aisé de tourner avec un chapiteau à la belle saison). »⁹⁹

Faire le choix de la lenteur, prendre le temps du voyage, prendre le temps de la rencontre tout en étant seulement de passage. Être éphémère, ne laisser derrière soi que les souvenirs de ce qui a été. Être soumis la plupart du temps à la météo et aux saisons. Tous ces éléments font que l'itinérance s'inscrit dans une temporalité particulière, une temporalité différente que celle dans laquelle s'inscrit le théâtre classique mais également, une temporalité différente de celle qui rythme la vie quotidienne de la société d'aujourd'hui. Ainsi, ce choix de la lenteur peut s'avérer être un choix revendicateur d'une autre façon de faire les choses, d'un rapport au monde et à la société plus doux, qui cherche à se reconnecter avec son environnement.

Cette lenteur, ce caractère éphémère et même cette concentration de la diffusion lors des saisons plus chaudes mais aussi plus festives, participent à l'instauration d'un rapport particulier au public. Ce rapport au public est, pour beaucoup de compagnies, une des dimensions les plus importantes de ce choix de l'itinérance artistique. Prendre le temps de la rencontre est un élément central de cette temporalité de l'itinérance mais aussi de cette relation au public que les compagnies cherchent à mettre en place. Qu'est-ce qui caractérise cette rencontre ? Quel est ce rapport ? Et comment est-il mis en place ? Le prochain chapitre explorera ces questionnements à travers les notions de convivialité, de théâtre populaire mais aussi d'échange et bien sûr de rencontre.

⁹⁸ Introduction par Claire Delfosse aux Rencontres nationales Culture et Ruralités 2018. <https://www.dailymotion.com/video/x6unfnx>.

⁹⁹ « Itinérance et territoire – La place du chapiteau dans la création artistique et l'aménagement du territoire » - Compte-rendu de rencontre professionnelles - CirQ'ônflex, Dijon, 25 avril 2013.

CHAPITRE 4 : Relation avec le public

Pour la plupart des compagnies faisant le choix de l'itinérance, la recherche d'un rapport particulier au public est primordiale. C'est régulièrement ce dernier qui est à l'origine de la réflexion qui mène à choisir ce mode de fonctionnement. Au cours des échanges de la journée de rencontres professionnelles organisée à Ath en 2011 et intitulée « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion », de nombreux intervenants se rejoignent dans leur conception de cette relation comme étant la dimension fondamentale de l'itinérance. Ainsi, Claude Fafchamps, qui était alors directeur général de la Compagnie *Arsenic*¹⁰⁰, intervient concernant la place des compagnies itinérantes en disant : « Quel est notre capital ? Quel est le rapport de force que nous pouvons créer ? Nous en avons parlé tout au long de la journée, notre capital c'est notre rapport avec le public, avec la population. Il y a une dynamique de séduction, de sympathie, d'échange, de partage qui est soulignée par tout le monde, et je pense probablement plus que dans d'autres formes d'art et de culture. »¹⁰¹. De nombreuses compagnies s'accordent sur ces idées de sympathie, d'échange et de convivialité mais il est intéressant de questionner ces notions. Comment cette relation avec le public émerge-t-elle ? Quels sont les éléments mis en place par les compagnies et qui traduisent un traitement particulier du public ?

La convivialité.

L'un des premiers éléments, que nous n'avons pas manqué de mentionner précédemment, est la notion de convivialité. En effet, nombreuses sont les compagnies qui mettent en avant cette notion pour définir la relation qu'elles cherchent à établir avec le public. La convivialité est définie comme étant « L'ensemble des rapports autonomes et créateurs entre les personnes d'une part, et des rapports entre les personnes et leur environnement d'autre part »¹⁰² ou encore le « Goût des réunions et des festins »¹⁰³. Ces deux définitions du mot correspondent au projet des compagnies de théâtre itinérant. En effet, pour les compagnies, l'idée du vivre ensemble est essentielle et cette notion de convivialité passe généralement par le partage d'un repas ou par des moments passés avec le public en dehors de la représentation. Les repas font souvent parties des projets des compagnies et s'inscrivent dans une recherche de rapport à la population et au territoire. De plus, lors de notre analyse de la relation que le théâtre itinérant entretient avec les territoires, nous avons déjà mentionné plusieurs compagnies qui

¹⁰⁰ La compagnie Arsenic, créée en 1999, était une compagnie belge de théâtre sous chapiteau. En 2012, elle est décimée suite à de nombreux conflits internes.

¹⁰¹ « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion » - Outil réflexif proposé sur base de rencontres professionnelles, Ath, Juin 2011.

¹⁰² <https://www.cnrtl.fr/definition/convivialite> - consulté le 09 août 2022.

¹⁰³ *Ibid.*

intégraient à leur projet de « résidence de territoire » des moments, en dehors de la représentation artistique elle-même, dédiés au partage et à la nourriture

Ainsi, nous pouvons de nouveau mentionner la compagnie *Maraudeurs et compagnie* qui, en plus des ateliers proposés aux enfants, propose également des soupes populaires lors desquelles les habitants du village traversé peuvent apporter des légumes qui sont alors cuisinés par la compagnie en une soupe partagée ensuite avec toutes les personnes présentes. Autre exemple que nous avons déjà mentionné, la compagnie *La fabrique des petites utopies*, organise, en parallèle de la réalisation du spectacle « Confidences et voyages », ce qu'elle appelle des « Banquets d'histoires », moments lors desquels des amateurs de théâtre sont invités à raconter des histoires et à partager un repas. Les Baladins du Miroir, quant à eux, proposent à leur public de venir se restaurer sur le lieu de l'implantation du chapiteau avant le début du spectacle. Certains membres de la compagnie étant alors chargés de préparer de la nourriture pour tout le monde. Dans un article ayant pour titre « L'art de la convivialité », Alix de Morant mentionne l'importance de ces repas partagés pour les compagnies et pour le public :

« Pour nombre des compagnies citées ici, le terme le plus approprié est *convivencia* cher, entre autres, à Bernard Lubat. Ce terme exprime au mieux la nécessité qu'éprouve [*sic*] les nouvelles générations artistiques du "vivre ensemble". De la représentation au repas pris en commun, il s'agit en effet de réinscrire l'art comme une fonction du symbolique ordinaire, une activité productrice de sens commun. »¹⁰⁴

La venue du public à ces repas déplace l'action de se rendre au théâtre, replace le théâtre dans une dimension sociale plus importante. Le public ne se rend pas seulement au spectacle pour être divertie mais également pour partager un moment convivial. Cette action de partager un repas n'est pas anodine et participe à la création de lien social entre les personnes habitant une même ville ou un même quartier. Il s'agit, d'un moment privilégié au cours duquel les habitants peuvent se rencontrer et créer du lien. Partager un repas est une activité sociale à part entière qui encourage l'échange entre les personnes. Ces moments qui entourent la représentation font partie du projet des compagnies ; pour celles-ci, aller à la rencontre du public « C'est revendiquer que, même si la rencontre se fait en dehors des temps du spectacle, elle est toute aussi importante. On ne cherche pas à tout prix à faire des habitants des spectateurs, c'est bien la notion de rencontre qui est centrale. »¹⁰⁵ Cette convivialité participe à l'esprit festif de ce théâtre et rejoint la dimension populaire qu'il revendique. Dimension populaire notamment liée au chapiteau qui, selon Nele Paxinou, est moins intimidant pour le public. Selon elle le chapiteau fait écho à l'art du cirque qui est considéré comme très populaire dans l'imaginaire

¹⁰⁴ DE MORANT Alix, « L'art de la convivialité », dans *Scènes urbaines*, n°2, p.46., 2002.

¹⁰⁵ GONON Anne, intervention dans « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion » - Outil réflexif proposé sur base de rencontres professionnelles, Ath, Juin 2011.

collectif. Pour le public, se rendre sous le chapiteau ou la yourte d'une compagnie de théâtre itinérant serait moins intimidant que se rendre au théâtre « en salle ». Comme le développe Pierrot Heitz, directeur et comédien de la Compagnie *Le rideau Attelé* (FR), membre actif du CITI (Centre International pour les Théâtres Itinérants) :

« Les théâtres itinérants présentent un plus indéniable. Ils diffusent leurs spectacles directement chez les gens. Le public est fait de voisins et non plus de catégories. La démarche qui leur est nécessaire pour assister à une représentation n'est pas la même. Plus simple et moins intimidante puisqu'ils se retrouvent chez eux et entre eux. Ils perçoivent comme par magie un paysage allochtone en territoire connu. »¹⁰⁶

Cette facilité à entrer dans un chapiteau, comparée au fait de pousser la porte d'un théâtre, peut être reliée aux théories sur l'habitus et sur les classes du sociologue Pierre Bourdieu. Pierre Bourdieu est un sociologue français qui a, entre autres, établi des théories sur le public et sur les classes sociales. Il estime que les goûts et pratiques culturelles sont déterminés par ce qu'il appelle un habitus de classe. L'habitus correspond à l'intériorisation d'une série d'habitudes et de comportements liés à la classe sociale de la personne. Ainsi, alors que pour un public « plus populaire », le théâtre traditionnel peut être considéré comme extérieur à leur habitus et donc créer un malaise, le chapiteau aurait tendance à éliminer cette barrière. La notion d'habitus introduite par Bourdieu est donc un « principe générateur de pratiques dans tous les domaines de l'action et système de classement, conditionnant la perception du monde et des gens, et orientant vers les positions sociales les plus proches. »¹⁰⁷

Un théâtre populaire ?

Cette dimension populaire, au sens large ou commun, fait également écho à la notion historique de théâtre populaire dont de nombreuses compagnies itinérantes se revendiquent. En effet, la plupart des compagnies de théâtre itinérant se décrivent comme pratiquant un théâtre populaire qui s'inscrit directement dans la lignée des théâtres de Maurice Pottecher ou encore de Jean Vilar. Mais que signifie exactement cette notion de théâtre populaire et comment s'applique-t-elle au théâtre pratiqué par les compagnies de théâtre itinérant ? Pour répondre à cette question nous allons tout d'abord revenir sur cette notion historique avant d'utiliser une grille d'analyse comprenant différents paramètres qui vont nous permettre de démontrer que le théâtre itinérant s'inscrit bien dans une démarche de théâtre populaire.

L'envie qu'ont les compagnies de théâtre itinérant de propager le théâtre sur tout le territoire et dans toutes les couches de la société renvoie à une vision du théâtre comme étant

¹⁰⁶ HEITZ Pierrot, intervention dans « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion » - Outil réflexif proposé sur base de rencontres professionnelles, Ath, Juin 2011.

¹⁰⁷ RIGAUX Natalie, *Introduction à la sociologie par sept grands auteurs*, 2^{ème} édition, ed. de boeck, Bruxelles, 2011, p.277.

un droit fondamental, comme étant un service public, au même titre que l'eau ou l'électricité, et rejoint la conception du Théâtre National Populaire de Jean Vilar et les idéaux de démocratisation théâtrale que l'on a pu voir apparaître en France après la deuxième guerre mondiale. Pour recréer une cohésion sociale et unir la population, une des voies explorées sera celle d'une politique culturelle qui prône la diffusion de la culture, et du théâtre en particulier, dans toutes les couches de la société et sur tout le territoire. Politique qui se traduira notamment, par la mise en place des Maisons de la Culture partout en France et donc par une décentralisation du théâtre qui était à l'époque concentré presque uniquement dans les grandes villes, et, en France plus précisément, à Paris.

On trouve déjà ce Motif de la décentralisation dans le modèle plus ancien de théâtre pour le peuple établi par Maurice Pottecher, qui en 1885, crée le Théâtre du peuple de Bussang, une petite ville dans les Vosges. Pottecher imagine un théâtre qui a pour objectif d'éduquer le public, notamment grâce à des pièces à thème, pièces écrites à partir d'un thème principal, souvent sociétal, comme l'alcoolisme ou la pauvreté. Mais la démocratisation culturelle aura pour objectif de faire entrer en contact le public au sens large du terme et le théâtre, dans l'objectif d'émanciper celui-ci, d'apprendre au public à avoir une réflexion critique et à penser par lui-même. Alors que le théâtre imaginé par Pottecher s'adresse à un public considéré comme masse ou comme foule, qui serait extrêmement nombreux et non-défini, c'est-à-dire qu'il n'est pas divisé comme le public peut l'être dans le théâtre bourgeois à l'italienne, la démocratisation de la culture et du théâtre s'adresse à un public-peuple qu'il faut réunifier dans une mission politique liée à l'Etat.

Ces conceptions de théâtre populaire reposent sur différents paramètres qui ont tous pour mission de rendre le théâtre le plus accessible possible. Au 19ème siècle, la très grande majorité des théâtres sont construits suivant le modèle de l'architecture à l'italienne, la scène est surélevée mettant en valeur le comédien plus que son environnement et le public est réparti selon son milieu social. Dans leurs modèles de théâtre populaire, Maurice Pottecher comme Jean Vilar vont remettre en question cette architecture au profit d'un positionnement du public qui ne le divise pas et en s'inspirant principalement du théâtre antique. Ils vont préférer des théâtres qui peuvent accueillir un nombre de spectateurs important et dans lesquels toutes les places ont la même « valeur ». Dans son projet de théâtre du peuple, qui s'adresse à un peuple-foule ou masse, Pottecher imagine des théâtres pouvant accueillir entre quatre mille et cinq mille personnes, alors que le Théâtre National Populaire (TNP) compte un total de 2700 places. Motif du gigantisme qui va d'ailleurs poser quelques problèmes à Vilar en faisant barrage aux règles de l'art et donc à son autonomisation et qui va alors mener à toute une série de recherches.

Les théâtres itinérants, eux, utilisent un dispositif mobile qui leur permettent d'aller à la rencontre des populations. Ces dispositifs vont être pensés afin de mettre tout le public sur un pied d'égalité. La grande majorité des compagnies qui pratiquent ce type de théâtre font le choix du chapiteau. Dispositif de représentation qui appartient au monde du cirque et dans lequel le public est surélevé par rapport à la scène et généralement placé en cercle ou demi-cercle, ce qui permet de ne faire aucune différence entre les différents membres du public, d'ailleurs il n'existe généralement qu'un seul type de place. Le chapiteau ne catégorise pas le public.

De plus, pour assurer l'accessibilité du théâtre aux travailleurs, la temporalité va devoir être repensée. Le théâtre comme divertissement disponible tous les soirs est alors réservé aux classes dominantes. Au TNP, Jean Vilar mettra en place une série de mesures afin de rendre son théâtre accessible à tous. Il fera correspondre les heures de spectacles avec les horaires de transports en commun pour que les travailleurs puissent accéder au théâtre plus facilement et fera en sorte que le foyer du théâtre propose de la nourriture pour que les travailleurs puissent manger en sortant du travail. Il s'agit pour le théâtre de ne plus être un divertissement réservé aux élites mais de réellement s'inscrire dans la vie de la société. Une inscription dans la société qui aura pour condition d'existence le financement par l'état.

Au niveau de la temporalité, la venue d'une compagnie itinérante dans une ville crée l'évènement et vient bousculer la routine des lieux. Les compagnies essayent de créer un effet « soucoupe volante », comme si un peuple venu d'ailleurs rendait visite à la ville. Ainsi les camions, roulottes et chapiteau, font naître la curiosité dans les populations visitées. Le caractère éphémère de leur venue vient accentuer cet effet d'évènement. Caractère éphémère qui va tout de même de pair avec une certaine durée puisque, afin d'être « rentable », les compagnies doivent réaliser des séries et donc être parfois présentes pendant plusieurs semaines à la fois.

Autre paramètre important pour le théâtre populaire, la question du répertoire sera retravaillée. Contrairement au modèle de Pottecher, le théâtre populaire conçu par Jean Vilar, n'utilise pas des œuvres qui ont pour thèmes des sujets importants dans la société ou des thèmes moralisateurs pour éduquer le public. Vilar va programmer des pièces déjà existantes, des grands classiques finement choisis et qui auront pour mission d'émanciper le public. L'émancipation du public se fait par le texte, qui amène, par la comparaison, une perspective critique. Dans le modèle de théâtre populaire que développait Jean Vilar au TNP, la rencontre entre l'œuvre et le public était la condition à l'émancipation de celui-ci.

Concernant le théâtre itinérant, il est presque impossible de faire une généralité en ce qui concerne le répertoire, tant les pratiques sont nombreuses et variées. Les Baladins du

Miroir, eux, ont commencé et continuent généralement dans une dynamique qui fait écho au modèle mis en place par Jean Vilar. Nele Paxinou, la fondatrice de la Compagnie, explique son intention d'amener des œuvres classiques, contes et mythes, revisités et adaptés au dispositif du chapiteau vers un public peu habitué au théâtre. « [...] j'ai toujours pris le parti de raconter une histoire aux gens, et de préférence une histoire avec un contenu philosophique ou mythologique, quelque chose qui parle à l'inconscient collectif. Et cela dans une forme où puisse avoir lieu un échange avec le public. »¹⁰⁸. Ainsi, en quarante années d'existence, les Baladins du Miroir ont proposé à leur public des œuvres de Molière, Shakespeare, De Ghelderode, mais aussi Bertolt Brecht, ou Federico Garcia Lorca.

Ce modèle de la démocratisation théâtrale et du Théâtre National Populaire est encore majoritaire aujourd'hui et pourtant, il a été fortement contesté. Son objectif d'unification a été jugé moralisateur, on lui a reproché de n'avoir dans ses salles qu'un public de professeurs, d'élèves et de gens de la classe moyenne. De plus, cette conception du théâtre veut que la seule condition à l'émancipation du spectateur soit la rencontre avec les grandes œuvres. Précepte qui, premièrement, ignore les opérations, les conditions, que demandent le déchiffrement d'une œuvre artistique, selon les théories de Pierre Bourdieu, mais aussi, met en avant des œuvres qui ont été légitimées par un pouvoir en place, œuvres auxquelles on a donné le statut de « classiques » parce qu'elles correspondaient à certaines idéologies qui sont celles des classes dominantes. On reproche donc au théâtre populaire de Vilar de simplement vouloir gommer les inégalités ou injustices mais de ne pas vraiment vouloir renverser l'ordre établi, le système qui les crée.

A la lumière de ces différents paramètres, le théâtre des compagnies itinérantes, et plus particulièrement le théâtre des Baladins du Miroir, est bien un théâtre qui se veut populaire. Cependant, le théâtre itinérant ne cherche pas à s'adresser à un public-people ou à un public-masse ou foule, il met l'accent sur la qualité de la rencontre entre le public et les artistes. Le théâtre itinérant cherche à se différencier d'un théâtre qu'il considère soit comme élitiste soit comme commercial et impersonnel. Les compagnies de théâtre itinérant cherchent à abolir la distance entre l'artiste et le spectateur et à établir une rencontre entre humains basée sur l'échange et la proximité.

La rencontre/ L'échange

En effet, cette notion, cette idée, de la rencontre avec le public mais aussi avec les habitants, occupe, nous l'avons vu, une place majeure dans le choix de l'itinérance. Comme

¹⁰⁸ PAXINOUE Nele, « Le théâtre dans la rue des Baladins du Miroir. Entretien avec Anne Wibo », dans *Études théâtrales*, n° 41-42, 2008/1, p.89.

l'explique Gaspar Leclère, lors de la journée de rencontres « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion ? » : « Il y a l'urgence d'aller à la rencontre d'un public, d'un théâtre ou d'une activité un peu différente. Je ne pense pas que l'on choisisse le mode de l'itinérance, mais plutôt qu'on le découvre et que l'on se l'approprie. »¹⁰⁹ Une rencontre qui ne s'établit pas entre l'œuvre et le public de manière anonyme comme ça peut être le cas dans le théâtre populaire de masse, mais une rencontre qui se fait avec des individus, entre des personnes. Comme le rappelait Lise Gauthier-Florenne dans un chapitre intitulé *Le public et la foule*, faisant partie de l'ouvrage *Théâtre et collectivité* : « C'est bien le caractère commun, le caractère premier du public et de la foule. Avant d'être l'un ou l'autre, ce sont des « gens ». »¹¹⁰ Ce sont bien ces « gens » qui forment le public, la foule ou les spectateurs, que les compagnies de théâtre itinérant cherchent à rencontrer avec l'objectif de tisser du lien. Cette notion de relation au public et d'hospitalité, est présente dans la charte du CITI¹¹¹ qui regroupe les grandes lignes de fonctionnement que souhaitent suivre les compagnies itinérantes qui y adhèrent. On y lit le principe de « Proposer une relation singulière aux publics et tisser des liens avec les habitants qui les reçoivent, dans un esprit d'hospitalité réciproque. »¹¹²

Également mise en avant, la notion d'échange est omniprésente dans le théâtre itinérant. Dans un article intitulé « Un théâtre de l'échange », pour la revue *Etudes théâtrales*, Michel Freydefont, scénographe, (comédien et metteur en scène, ayant fondé et dirigé le département scénographie à l'Ecole nationale supérieure d'architecture de Clermont-Ferrand, et ayant été rédacteur pour le Centre National des arts du cirque, de la rue et du théâtre (ARTCENA),) explore la notion, et l'importance, de l'échange dans les arts de la rue. Il explique :

« La voie de l'échange est fertile. Elle comporte : le croisement entre les arts qui tend à modifier chacun d'eux ; la constitution d'un nouvel équilibre entre des fonctions esthétiques contribuant à la composition théâtrale : la dramaturgie (texte sous toutes ses formes/action), la scénographie (espace-temps/lieu), la régie (acteur/jeu) ; l'apport mutuel des politiques publiques, des apports sociaux et des initiatives privées ; l'accès à l'œuvre ; le dialogue avec la population, le public, le spectateur, destinataire réactif de la représentation ; la dimension esthétique de la réception ; la relation avec notre urbanité, horizon bouleversé du vivre ensemble ; le lien avec la réalité quotidienne et la matière globale du monde, j'allais dire la misère du monde. »¹¹³

De plus, il existe un nombre important d'éléments propres au théâtre pratiqué généralement par les compagnies de théâtre itinérant et qui créent une relation de proximité

¹⁰⁹ LECLERE Gaspar, intervention dans « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion » - Outil réflexif proposé sur base de rencontres professionnelles, Ath, Juin 2011.

¹¹⁰ GAUTHIER-FLORENNE Lise, *Le public et la foule*, dans VILLIERS André (dir.), *Théâtre et collectivité*, Paris, Flammarion, 1953, p.38.

¹¹¹ Voir Annexe pour Charte complète.

¹¹²BOURON Gaël et le CITI, « Spectacle vivant, itinérance et territoires : portraits d'une décentralisation alternative », 2008., p.15.

¹¹³ FREYDEFONT Michel, « Un théâtre de l'échange » dans *Etudes théâtrales*, n° 41-42, 1 – 2008, p.21.

importante avec le public. Parmi ces éléments, la proximité physique qui existe, par exemple, sous un chapiteau ou encore l'adresse directe au spectateur. Comme l'explique Anne Gonon dans sa thèse sur le théâtre de rue :

« Interpellation, prise à partie, proximité physique, tout indique que les artistes cherchent à rencontrer les spectateurs ; ils vont au contact. Les spectateurs sont sensibles à cet appétit de rencontre avec l'autre qu'ils perçoivent au cœur de l'action des artistes. Les temps de rencontre hors représentation sont dans cette logique très appréciés. Cette absence de distance entre acteurs et spectateurs semble jouer un rôle fondamental dans le principe d'accessibilité à l'art. »¹¹⁴

Il ne s'agit pas ici de pures stratégies esthétiques mais bien d'une dimension fondatrice de leur travail, la recherche de la rencontre motivant le développement d'un certain type de théâtre ainsi que le choix de certains modes de diffusions. Ce besoin d'échange et de rencontre avec l'autre est d'autant plus exacerbé par l'évolution du virtuel qui a tendance à isolé l'individu. Comme l'explique Michel Freydefont :

« Plus le monde virtuel étend ses réseaux, plus les scènes physiques – lieux de représentation, de rassemblement et d'échange – imposent leur présence démultipliée. Car l'impérieuse nécessité du rassemblement et du frottement est toujours ressentie par les individus qui aspirent à la constitution d'expériences et d'espaces collectifs hors du commun et du quotidien. La relation fondatrice au public, la valeur relationnelle du théâtre, prend alors toute son importance. »¹¹⁵

L'industrie culturelle

Cette idée, cet objectif d'une rencontre de qualité avec le spectateur en tant qu'être humain s'oppose à une vision capitaliste du théâtre comme objet de consommation. Selon Michel Freydefont : « Dans le monde entier, le poids des mass médias, le poids des industries culturelles, leur prédominance, leur omniprésence n'est plus une hypothèse, de même que la société du loisir et le règne de l'Entertainment qui en ont résulté. Nous sommes immergés dans le flux de l'offre générée par ces industries. »¹¹⁶. En effet, aujourd'hui, il semblerait que le théâtre entre de plus en plus dans une logique de compétition et tend à considérer l'œuvre comme un produit et le spectateur comme un consommateur qu'il faut continuer à attirer dans les salles. Dans le texte *Privé de public*, Stéphane Olivier mentionne cet effet du modèle capitaliste sur le théâtre : « Pour rencontrer le public et donc lui plaire, il faut plaire au public, à un public qui peu à peu se lasse puisque nous lui avons plu, et c'est un nouveau public qu'il faut séduire, plus de public qu'auparavant parce qu'en perdre juste un peu ce serait déplaire, il faudrait donc plaire plus, à plus, et ainsi de suite... »¹¹⁷

¹¹⁴ GONON Anne, *Ethnographie du spectateur - Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception.*, Thèse de doctorat Sciences de l'Information et de la Communication - l'Université de Bourgogne, juin 2007, p.203.

¹¹⁵ FREYDEFONT Michel, « Un théâtre de l'échange » dans *Etudes théâtrales*, n41-42, 1 – 2008, p. 16.

¹¹⁶ *Idem* p.18.

¹¹⁷ OLIVIER Stéphane, *Privé de public*, paru dans N. Delhalle (dir.), *Le théâtre et ses publics*. La création partagée, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2013, p.123.

Assimiler le théâtre à l'industrie culturelle serait le transformer en une marchandise façonnée pour la consommation des masses. Les effets d'une assimilation à l'industrie culturelle s'apparenteraient à ce que Guy Debord appelle l'« aliénation » de la société de consommation dans son livre *La société du spectacle* (1967) qui critique le modèle spectaculaire comme mode de vie imposé par la société capitaliste. La notion de spectacle correspond ici à la reproduction des marchandises, de plus en plus abondantes et de moins en moins diversifiées, comme mode de production sur lequel est fondée la société. Cette insertion du théâtre dans l'industrie culturelle en ferait une de ces marchandises produites de manière de plus en plus homogène et de moins en moins variée. Alors que la conception populaire du théâtre tel qu'il est conçu par Jean Vilar a pour objectif l'émancipation du citoyen, l'industrie culturelle a pour effet d'assujettir le public, l'empêchant de se former un jugement autonome. Le théâtre perdrait sa qualité d'expérience du vivant pour devenir un bien de consommation, de divertissement, parmi d'autres. Le théâtre itinérant s'inscrit dans une démarche inverse en considérant le public non pas comme un consommateur à qui il faut vendre un produit mais bien comme une personne à rencontrer.

PARTIE 2 : Le cas des Baladins du Miroir

CHAPITRE 5 : Histoire de la compagnie et contexte.

La fondatrice : Nele Paxinou

La compagnie Les Baladins du Miroir a été créée par Nele Paxinou en 1980. La vision du théâtre qu'elle développe est fortement influencée par les expériences et réflexions de sa fondatrice. Nele Paxinou est née en 1942, à Anvers, et a grandi à Bruxelles. Elle travaille un temps en tant que comédienne au Rideau de Bruxelles alors sous la direction de Claude Etienne. A 23 ans, on lui diagnostique une maladie invalidante qui l'empêche de continuer sur cette voie. Elle se tourne vers les études, obtient une licence en philosophie puis en sciences théâtrales à l'UCL avant de s'intéresser à la mise en scène. On retrouve ce passage par l'université chez beaucoup d'artistes émergents de l'époque « La plupart de ces artistes sont en effet passés par des écoles supérieures ou des universités et disposent donc d'un capital socioculturel important. L'institution scolaire joue d'ailleurs souvent le rôle de lieu d'ancrage »¹¹⁸. Nele Paxinou a été considérablement influencée par son passage à l'université, elle y découvrira de nombreux artistes qui seront des sources d'inspiration pour son théâtre, notamment Peter Brook et Ariane Mnouchkine. Du travail de Ariane Mnouchkine, figure emblématique du théâtre en France dans les années 60-70 et fondatrice du Théâtre du Soleil qui s'est installé dans une vieille cartoucherie, Nele Paxinou retiendra l'exploration du collectif mais également le travail sur la relation avec le public et l'accueil de celui-ci. De Peter Brook, théoricien et metteur en scène américain qui a exercé une influence notable sur le théâtre du 20ème siècle, elle s'approprie la théorie de *L'Espace vide*, par l'utilisation d'une scénographie épurée, d'un dispositif simple qui sera mis en mouvement par le jeu des comédiens, ainsi que par la proximité avec le public.

En 1975, Nele Paxinou met en scène *La Mort du Docteur Faust*, texte du célèbre auteur belge, Michel de Ghelderode, aux Facultés St Louis. Michel de Ghelderode est un auteur qui va réellement marquer la carrière de metteur en scène de Nele Paxinou et, par conséquent, le type de théâtre pratiqué par la suite par les Baladins. Le théâtre de de Ghelderode repose sur une conception du théâtre permettant de créer un autre monde, de créer un univers par le langage. Ce théâtre pose beaucoup de questions pour la mise en scène, pour le plateau ; il utilise un langage très particulier, très imagé, constitué de beaucoup d'onomatopées, de belgicisms, de chants, de sons et de cris. Dans ce théâtre, le langage est au service du concret et des sens. Cette dimension va fortement inspirer la vision du théâtre développée par Nele Paxinou. Dans son livre *Ne laissez pas mourir vos rêves*, elle décrit sa « rencontre » avec l'œuvre de l'auteur.

¹¹⁸ DELHALLE Nancy, « Changer de théâtre, changer de monde. Les pratiques théâtrales des années 1970 » dans *le théâtre belge francophone.*, Cahiers d'Histoire du temps présent - n° 18 - 2007, p 87.

« Cette pièce (*La Mort du docteur Faust*) me fit comme un signe et, d'emblée, je sus que c'était « ça ». Je ressentis un appel aussi mystérieux et irrésistible que le chant d'une sirène et me retrouvai engloutie dans la mer sans fond d'une étude approfondie de l'auteur. Dès lors, chaque instant de mon existence convergea résolument vers la réalisation du spectacle et chacun de ceux que je mis en scène fut un morceau de ma vie, une rencontre, une interrogation qui, au travers de l'œuvre poétique, devait éclairer mon propre chemin. »¹¹⁹

Cette première mise en scène prit place dans le théâtre universitaire des Facultés Saint-Louis, dans un amphithéâtre particulier : « creusé dans le sol, dont les gradins tout en bois sont des marches et des contremarches assez hautes qui peuvent tout à la fois servir de siège et d'espace de circulation »¹²⁰. Salle de spectacle qui, rappelant quelque peu la configuration d'un chapiteau, va influencer la mise en scène de Nele Paxinou qui va devoir utiliser ces différents espaces de jeux, « plaçant le spectateur au cœur de l'action »¹²¹. La place du spectateur au théâtre et la relation qu'il entretient avec la salle sera dès le commencement une préoccupation principale du théâtre de Nele Paxinou.

La genèse : Le Théâtre du Miroir

Nele Paxinou va continuer son travail de metteur en scène, notamment avec le Théâtre du Rideau de Bruxelles pour lequel elle mettra en scène la pièce *Christophe Colomb* écrite également par Michel de Ghelderode pour les « Midis du Rideau ». En 1979, elle fonde, en collaboration avec Edouard Bestgen, Le Théâtre du Miroir. Animés par le désir de quitter les lieux consacrés du théâtre traditionnel, ils mettent en scène *Le Soleil se Couche* de de Ghelderode dans une église abandonnée de Bruxelles, la chapelle des Brigittines. L'année suivante, le metteur en scène Jean-Claude Idée propose à Nele Paxinou et au Théâtre du Miroir un projet de spectacle de rue adapté de *Voyage autour de ma Flandre*, toujours du même auteur, sous le nom de *Kwiebe Kwiebus*.

Emballée par le projet, Nele Paxinou part à la recherche d'acteurs qui pourront maîtriser toutes les particularités des représentations de rue. Avec son ami Edouard Bestgen, elle organise des auditions à Paris, dans l'école d'Annie Fratellini. L'Académie Fratellini, fondée en 1974, est la première école de cirque de France, liée à l'émergence du Nouveau Cirque, elle participe à l'évolution et la structuration des arts du cirque. C'est lors de cette audition que Nele Paxinou fait les rencontres qui vont donner naissance aux Baladins du Miroir. Elle y découvre Marco Taillebuis, Benoit Postic et Denis Lavant, tous trois artistes de cirque, qui arpenteront les rues de Bruxelles avec un chariot pour interpréter *Kwiebe Kwiebus*.

¹¹⁹PAXINOUE Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d'histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006, p.13.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

Conquis par la liberté et la rencontre avec le public que permet le théâtre itinérant, ils décident de transformer leur vieux camion en scène décorée telle une œuvre d'art, et de partir sur les routes. En mai 1980, ils sont invités par Mirko Popovitch à la Fête des Fleurs de Watermael-Boitsfort organisée par La Vénérie.

« Dans les années 80, il s'agissait réellement d'une démarche unique et très audacieuse. Nous découvrons un type de jeu proche de la Commedia dell'arte où tout est prétexte à une relation immédiate avec le public : un chien qui passe et lève la patte sur le tréteau, un enfant qui braille, une ménagère qui traverse l'aire de jeu avec son cabas à provisions, ou un ivrogne qui par ses invectives, devient un personnage de plus de la pièce. »¹²²

Nele évoque ici un « type de jeu proche de la Commedia Dell'arte », en effet, les Baladins du Miroir s'inscrivent dans la tradition du théâtre forain et l'on retrouve dans leur façon de pratiquer le théâtre, principalement lors des premières années, de nombreux éléments propres à la Commedia. Le théâtre développé par Nele Paxinou au début des Baladins du Miroir, attache beaucoup d'importance au jeu physique, au mouvement ; pour Nele, l'acteur doit être capable de transmettre quelque chose uniquement avec son corps. C'est pour cette raison qu'elle est d'abord allée chercher des collaborateurs dans une école de cirque, les artistes circassiens étant généralement capables de contrôler très précisément leur corps mais également de capter l'attention d'un public sans prononcer le moindre mot. De plus, malgré le fait que la plupart de leurs spectacles étaient des adaptations de textes, les comédiens avaient une liberté d'improvisation importante et pouvaient réagir à des éléments extradiégétiques et interagir avec le public s'ils le souhaitaient. Enfin, les Baladins ont, à de nombreuses reprises, utilisé les masques et les personnages types de la Commedia.

« Dès le début, le jeu du masque fut très important car celui-ci participe directement de cette signification. Mieux qu'un maquillage, il met les caractères des personnages en relief et oblige impitoyablement l'acteur à jouer avec son corps et son âme. Il permet ainsi d'éviter toute approche intellectualiste des personnages. C'est ce que j'appelle la théorie du « corps masqué à cœur ouvert »¹²³.

Ce motif se retrouve aujourd'hui encore dans la description du théâtre que pratiquent les Baladins du Miroir. Ils mettent particulièrement l'accent sur la liberté d'improviser avec les éléments extradiégétiques à l'œuvre, qui sont alors incorporés dans l'histoire racontée ; comme l'explique Nele Paxinou, tout devient prémisses au jeu et à l'échange. « Un chien qui passe et lève la patte sur le tréteau, un enfant qui braille, une ménagère qui traverse l'aire de jeu avec son cabas à provisions ou un ivrogne qui, par ses invectives, devient un personnage de plus de

¹²² PAXINOUE Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d'histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006, p.23.

¹²³ *Idem* p.60.

la pièce. Les comédiens doivent parer à toute éventualité tout en restant dans leur personnage ! »¹²⁴.

Contraints à jouer sous la pluie et dans le froid régulièrement, les Baladins décident de louer un chapiteau afin de pouvoir jouer par tous les temps. Ils l'installent dans un terrain vague à Bruxelles et attirent un public toujours plus nombreux. N'ayant pas les moyens de payer un gardien pour surveiller le chapiteau la nuit, ils décident de s'en occuper en se procurant une vieille roulotte afin de rester sur place. « La vie s'installe autour du chapiteau »¹²⁵.

Le premier spectacle notable de la compagnie sous le chapiteau, *Zadig* d'après Voltaire, est financé par une première subvention de 500.000 francs belges accordée par la Commission du Jeune Théâtre. « Le concept de Jeune Théâtre procède de la volonté de créer en 1975 une commission distincte du Centre National de l'Art Dramatique, dite Commission Consultative du Jeune Théâtre, chargée de répartir des crédits distincts de l'enveloppe globale allouée aux autres scènes »¹²⁶. L'objectif est d'aider les projets plus expérimentaux et les jeunes artistes qui sortent des écoles d'art dramatique belges.

Pour rappel, la compagnie des Baladins du miroir prend racine dans une période particulière, marquée par les revendications sociales et les contestations de Mai 68, cela va également influencer leur théâtre. Dans les années 1960, deux grandes tendances vont modifier le paysage théâtral ; d'abord, l'influence du Living Theater (qui impacte également le théâtre de Nele Paxinou) en provenance des Etats-Unis et qui cherche la libération du corps à travers la mise en danger du comédien : « L'énergie ainsi dégagée est censée ébranler les codes sociaux et, par conséquent, participer en acte à la transformation du monde »¹²⁷ ; ensuite, le travail du laboratoire de Grotowski et la notion de théâtre pauvre qui cherche à dépouiller le théâtre de tout ce qui n'est pas nécessaire afin d'en garder ce qui est pour lui l'essence de cet art, le corps de l'acteur et la relation avec le spectateur.

Alors que le théâtre en Belgique est dominé par le Théâtre National et sa politique de démocratisation culturelle, toute une série d'alternatives et d'expérimentations théâtrales influencées par ces tendances vont apparaître. Le Théâtre National Belge (TNB) était alors dirigé par Jacques Huisman (1910-2001), animateur, avant la guerre, d'une troupe de théâtre itinérant : les Comédiens routiers belges.

¹²⁴ PAXINOUE Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d'histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006, p.23.

¹²⁵ <https://lesbaladinsdumiroir.be/compagnie/> (consulté le 07/12/2021 à 12h02).

¹²⁶ ARON Paul. *Une histoire du théâtre belge de langue française (1830-2000)*, Bruxelles, ed. Espace Nord, 2008, p.322.

¹²⁷ *Idem* p.242.

Les jeunes créateurs belges sortant des nouvelles écoles d'art théâtral, l'INSAS et l'IAD, étaient alors en quête d'authenticité et de spontanéité avec un regain d'intérêt pour le théâtre d'Antonin Artaud et ses idées en faveur de la rupture avec l'art théâtral occidental. Les artistes de théâtre souhaitant se placer en opposition avec le théâtre reconnu, principalement le TNB, vont se regrouper sous l'appellation de « Jeune Théâtre ». Ce mouvement va s'institutionnaliser et notamment mener à la création, par le pouvoir, de cette Commission du Jeune Théâtre afin de financer un nombre important de projets. « En réalité, l'appellation ne recouvre ni une identité de génération, ni une communauté de projets. (...) »¹²⁸, elle représente plutôt le besoin pour le théâtre en Belgique de se renouveler et celui des jeunes artistes et jeunes compagnies de se faire une place au sein du monde théâtral. « On comprend dès lors que la rupture qui devait s'opérer vers 1970 se produise simultanément sur plusieurs plans : elle concerne la fonction du théâtre dans la société et son esthétique tout en se concrétisant dans le conflit de génération que rendait inévitable l'étonnante permanence des directeurs issus de l'après-guerre »¹²⁹

Les Baladins du Miroir

En 1981, Le Théâtre du Miroir se divise en deux nouvelles entités. En effet, à la suite de visions différentes sur leur travail et leur mode de vie, deux groupes se sont formés au sein de la troupe. L'un, extrêmement catholique, prônait un détachement aux biens matériels, comme l'explique Nele Paxinou, « Marco et Benoit (NDA : deux des membres originels de la compagnie) étaient imprégnés des préceptes chrétiens et de l'identité de leur fraternité de références, *Béthania* : les biens matériels avaient peu d'importance pour nous. »¹³⁰, ce qui inquiétait l'autre partie du groupe. En effet, « le caractère radical avec lequel ce groupe vivait sa foi impliquait un total détachement des biens matériels, que l'Évangile apportait une réponse à tous les problèmes quotidiens et que seul comptait pour eux le don de soi à travers le spectacle. »¹³¹ Ce groupe devient Les Baladins du Miroir et choisit de continuer sur la voie de l'itinérance, l'autre groupe fonde Le Miroir Magique et choisit de s'installer à Bruxelles. Les deux groupes se répartissent le matériel et la subvention. Les Baladins du Miroir font l'acquisition d'un chapiteau de deux cent cinquante places.

¹²⁸ ARON Paul. *Une histoire du théâtre belge de langue française (1830-2000)*, Bruxelles, ed. Espace Nord, 2008, p.264.

¹²⁹ *Idem* p.245.

¹³⁰ PAXINOUE Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d'histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006, p.24.

¹³¹ *Idem* p.37.

La même année, Les Baladins s'installent dans une ferme à Thorembois-les-Béguines dans le Brabant wallon. La ferme de la Petite Cense devient leur port d'attache en dehors des tournées. L'intégration dans le village est d'abord compliquée et ils font face à beaucoup de méfiance de la part des habitants, en effet, un groupe de saltimbanques venant s'installer dans un petit village de Wallonie peut rendre quelque peu frileux les villageois qui ont une vision plutôt négative des gens du voyage et des artistes, mais un reportage télévisé sur la troupe va leur permettre d'appivoiser la population. Après cela, ils s'intègrent pleinement dans la vie du village, ils invitent tout le village au mariage de Nele Paxinou et Marco Taillebuis et en font une grande fête populaire, lors de laquelle ils offrent un spectacle sous le chapiteau alors installé dans la cour de la ferme. De plus, ils organisent tous les samedis ce qu'ils appellent le *Caf'Conc' Circus*, « spectacle de chansons, clown, pantomimes, mis sur pied par tous les membres de la troupe »¹³². Les Baladins s'inscrivent donc pleinement dans la vie du village, ils se rendent à la messe, échangent avec le curé, participent aux festivités etc. Petit à petit, c'est une relation de voisins qui s'établit.

Le premier grand succès des Baladins du Miroir en 1983, « Les Fables de La Fontaine », sera joué plus de 350 fois partout en Belgique, mais aussi en France, grâce à l'obtention d'une subvention pour le Théâtre à l'école lors des Rencontres à Huy du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, « ce qui permettait aux organisateurs de réduire le prix du spectacle de 50%, les 50% complémentaires provenant de la participation des enfants. »¹³³ C'est lors de ce spectacle que les artistes des Baladins sont payés pour la première fois, et qu'un statut leur est attribué, ce qui leur donne droit au chômage des artistes lorsqu'ils ne sont pas rémunérés par un projet en cours. Avant ce spectacle, ils travaillaient soit « au chapeau », soit sans être payés du tout. En effet, comme le raconte la fondatrice, les maigres subventions reçues par la compagnie n'étaient pas suffisantes pour permettre à tous de vivre de leur art, « Nous étions alors une jeune compagnie subventionnée au coup par coup, sur base de projets soumis à la Commission du Jeune Théâtre... Cette maigre subvention ne nous permettait pas de vivre de notre art, mais elle était suffisante pour stimuler notre besoin de créer. »¹³⁴

« Travailler au chapeau » signifie que c'est le public qui choisit de payer ou non, mais qui choisit également la somme qu'il donne pour le spectacle. Cette pratique peut se décliner de plusieurs façons : des personnes qui tiennent un chapeau à l'entrée des spectateurs quand

¹³² PAXINOUE Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d'histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006, p. 39.

¹³³ *Idem* p.37.

¹³⁴ *Idem* p.37.

l'espace de représentation est fermé, chapeau déposé sur le sol ou encore un chapeau passé parmi les spectateurs pendant ou à la fin du spectacle afin que chacun puisse y déposer un peu d'argent ; mais elle dépend toujours de la bonne volonté du public et les recettes sont généralement faibles. Ce spectacle fut donc un moment charnière pour les Baladins du Miroir. En effet, comme l'explique Nele Paxinou, « Les contrats affluèrent et j'ai enfin pu engager toute l'équipe avec un contrat d'emploi pour ce spectacle. Les notions de « manche » partagée et de communauté disparurent entièrement et l'on passa rapidement de la notion d'entreprise familiale à celle de P.M.E. »¹³⁵

En 1984, la troupe se rend pour la première fois au Festival d'Avignon, où elle fait la rencontre de Liliane Roch, alors en stage au Festival Off, qui deviendra la première employée temps plein des Baladins en tant qu'administratrice. Leur présence à Avignon avec le spectacle « Les Fables de La Fontaine » est un succès, « joué au « chapeau » dans la rue Place Crillon devant plus de 500 spectateurs tous les soirs, le spectacle remporte le prix du Public Off ! »¹³⁶.

En rentrant du Festival, les Baladins apprennent que la ferme dans laquelle ils avaient établi résidence a été vendue. Nele va acheter un terrain à l'autre bout du village et ils vont déménager et commencer à construire leur port d'attache, il y a une petite maison en bois qui sert de bureau, des sanitaires et des caravanes.

Après ce premier grand succès, Les Baladins travaillent sur un nouveau spectacle, une adaptation de pièces de Molière afin de les rendre accessibles au grand public. Spectacle pour lequel Gaspard Leclère, qui avait rejoint la troupe en tant que stagiaire à Avignon, et qui deviendra en 2015 le nouveau directeur de la troupe, est engagé en tant que comédien pour la première fois.

« Le temps était venu de créer un nouveau spectacle et un dossier fut à nouveau porté devant la Commission du Jeune Théâtre. Il s'agissait des « Farces de Molière », d'après « La jalousie du Barbouillé » et « Le Médecin Volant » amalgamés en une seule histoire, selon le vieux procédé de la contamination. A l'origine, ce procédé littéraire consistait en une fusion de plusieurs comédies de Molière. J'ai adapté pour ma part cette technique en introduisant au sein de ces « Farces » d'autres textes et personnages pris dans le répertoire de Molière ». ¹³⁷

Lors de la tournée des *Farces*, les Baladins du Miroir vont faire face à une réaction du public inattendue lors d'une représentation en France, le public ne va pas du tout apprécier la pièce, « nous y avons pris le bouillon ! Le bide ! La tasse ! Les spectateurs, composés en

¹³⁵ PAXINOUE Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d'histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006, p.47.

¹³⁶ <https://lesbaladinsdumiroir.be/compagnie/> (consulté le 07/12/2021 à 12h02).

¹³⁷ *Idem* p. 49.

majeure partie de stagiaires du théâtre accueillirent nos « Farces » très froidement. »¹³⁸. Cette expérience força les Baladins à faire le point et à relativiser le succès qu'ils avaient rencontré jusque-là. Ils vont mettre la pièce de côté et la retravailler.

En 1987, la compagnie connaît une période difficile et plusieurs comédiens décident de quitter le navire juste avant la reprise des *Farces*, forçant Nele Paxinou à trouver des remplaçants le plus vite possible. Selon Paxinou, cet « éclatement » a permis aux Baladins de prendre une maturité supplémentaire : « Avant cette rupture, notre vision était en effet très idyllique, voire utopique. Elle a eu un impact sur ma façon de diriger, qui a été ensuite très différente. »¹³⁹. Pendant cette période, la compagnie des Baladins du Miroir n'était composée que de « quatre permanents et quatre comédiens engagés au cachet. »¹⁴⁰

En 1988, Nele Paxinou retrouve son auteur fétiche et met en scène *La Balade du Grand Macabre* de Michel de Ghelderode conçu pour être joué sous leur chapiteau, « et affirmait par sa démarche notre caractéristique de théâtre forain. »¹⁴¹. En 1990, la compagnie monte *Don Quichotte*, puis *Commedia* en 1992, un spectacle s'inspirant du théâtre de la Commedia Dell'arte. En 1991, les Baladins du Miroir, signent leur premier contrat-programme avec la fédération Wallonie-Bruxelles et voient leurs subventions augmenter, ce qui va leur permettre d'améliorer la qualité de leurs productions, notamment grâce à l'aide d'artistes invités (ou de « maîtres de stage »), venant partager leur compétence et leur savoir avec la compagnie, en fonction du spectacle. Par exemple, pour le *Faust* (2000), qui sera sous-titré « opéra forain », Nele Paxinou fait appel à une chorégraphe de danse contemporaine, ainsi qu'à Ochi Oïda, « un maître de stage japonais qui a été le collaborateur principal de Peter Brook. Grâce à lui nous avons approfondi la philosophie du jeu de l'acteur à travers le théâtre japonais. »¹⁴². Toujours mis en scène par Nele Paxinou, les Baladins du Miroir connaissent dans les années 90 et 2000 un succès grandissant, et les créations s'enchaînent avec, pour n'en citer que quelques-unes, *Le songe d'une nuit d'été*, *Le système Ribadier* (1997), *La troupe du Roy répète le Cocu imaginaire de Molière* (2002), ou encore *Chang* en 2002, spectacle de cinéma forain, qui marque la première collaboration des Baladins du Miroir avec la compositrice Line Adam qui travaillera à la création musicale d'une grande majorité de leurs spectacles.

¹³⁸ PAXINOUE Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d'histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006, p.51.

¹³⁹ *Idem* p. 53.

¹⁴⁰ *Idem* p. 54.

¹⁴¹ *Idem* p. 55.

¹⁴² *Idem* p. 49.

La compagnie a également eu la chance de pouvoir s'exporter à l'international, ainsi, en 2001, les Baladins du Miroir vont présenter le spectacle *Faust* jusqu'au Québec, et en 2005, le spectacle *La troupe du Roy répète le Cocu imaginaire de Molière*, a tourné au Niger.

Nele Paxinou a progressivement laissé sa place à d'autres membres de la troupe et délégué différentes tâches. Ainsi, Gaspar Leclère, arrivé comme stagiaire en 1984, devenu comédien puis directeur des tournées (au début des années 2000), signe sa première mise en scène pour les Baladins du Miroir en 2005 avec *1914, le Grand Cabaret*, spectacle créé en commémoration à la première guerre mondiale et qui a d'ailleurs été rejoué en 2014.

Un nouveau souffle.

25 ans après la création de la compagnie, les Baladins du Miroir voient apparaître ce que Nele Paxinou appelle des « bourgeons, de nouvelles initiatives ». Ainsi, Marco Taillebuis a créé Les Ateliers de la Nouvelle Sève, compagnie qui se concentre sur les auteurs contemporains, travaille avec de jeunes comédiens, et se produit sous le petit chapiteau (les Baladins ont en effet un petit chapiteau en plus de leur chapiteau principal qui peut servir à accueillir de plus petits spectacles) et, Geneviève Knoops et Monique Gelders ont créé Les Baladines.

Nele continue tout de même à mettre en scène la majorité des spectacles des Baladins du Miroir. En 2007, elle signe une adaptation de *Tristan et Yseut* écrite avec Paul Emond ; en 2012, toujours en collaboration avec Paul Emond, *Le producteur de Bonheur* de Vladimír Mináč ; en 2014, elle met en scène *Lettre à Elise* et en 2016, *Camille*.

Au fur et à mesure des années de plus en plus de membres de la compagnie vont s'essayer à la mise en scène sous le chapiteau. En 2009, Geneviève Knoops, membre de la compagnie depuis les années 80, met en scène son premier spectacle avec *Le chant de la source*, spectacle qui s'inspire de « l'univers et des textes de l'écrivain et conteur Henri Gougaud »¹⁴³. En 2012, Abdel El Asri met en scène *Pinocchio* et en 2013, Gaspar Leclère et François Houart signent ensemble *La Bonne Âme du Se-Tchouan* de Bertolt Brecht.

Depuis 2015, grâce au soutien de la Province du Brabant wallon, les Baladins du Miroir ont posé leurs valises dans le domaine du Stampia à Jodoigne avec la ferme intention d'en faire un pôle culturel dédié à l'art itinérant. Ils mettent donc une série de choses en œuvre afin de faire vivre le lieu, notamment par la création d'une coopérative « l'envers du miroir » dont l'objectif est « la gestion du Stampia comme un lieu de rencontre, d'éducation et de

¹⁴³ Dossier de presse « Le chant de la source », les Baladins du Miroir, 2009.

divertissements autour du projet de la compagnie Les Baladins du Miroir. »¹⁴⁴ Le Stampia est un lieu de résidence artistique, il accueille non seulement les Baladins lorsqu'ils sont en création, mais également d'autres compagnies qui souhaitent pouvoir profiter d'un endroit stable pour créer leurs spectacles et installer leurs chapiteaux, ou profiter du chapiteau des Baladins.

Chaque année, le Stampia est le lieu du festival O'Chapô qui met en valeur les créations de ces compagnies qui y ont élu résidence. Il s'agit d'un festival biennuel qui existe depuis 2018.

« Mêlant spectacles, ateliers, rencontres, cinéma en plein air, balades nature, dans une ambiance familiale, le festival réunit plus de 2000 spectateurs et une dizaine de spectacles. En partenariat avec les associations locales, le festival permet aux artistes de travailler avec le tissu associatif local tel que le théâtre amateur, le public scolaire en construisant des projets transversaux. Dès la première édition en 2018, le festival a permis de développer la visibilité du Stampia qui accueille désormais régulièrement des spectacles sous chapiteau ou en plein air. »¹⁴⁵

Autre événement phare du Stampia, le festival Re'sors a été organisé en 2020 en réponse aux nombreuses mesures qui ont rendu impossibles les tournées des Baladins. Le public était convié au Stampia tous les samedis du mois de juillet 2020. « Ce festival se veut pluridisciplinaire et met en valeur le théâtre populaire dans le sens noble du terme. »¹⁴⁶

En 2015, Nele Paxinou cède la direction de la compagnie à Gaspard Leclère. Si jusque-là, la grande majorité des spectacles des Baladins du Miroir étaient mis en scène par Nele ou par des membres de la compagnie, Gaspard Leclère va avoir à cœur d'élargir l'univers artistique de la troupe en la mettant régulièrement en contact avec des metteurs en scènes venant d'univers différents. Il fait, par la même occasion, découvrir l'univers des Baladins et les particularités du théâtre sous chapiteau à d'autres metteurs en scène. Ainsi, Guy Theunissen a été invité à mettre en scène *Le Roi Nu* en 2016 (une collaboration avec l'Atelier Théâtre Jean Vilar) et Dominique Serron à mettre en scène *Désir, Terre et Sang*, adaptation de trois pièces de Federico Garcia Lorca, en 2019 (une collaboration avec l'Infini Théâtre).

En 2020, les Baladins du Miroir devaient fêter leurs quarante ans d'existence. Malheureusement, la pandémie de coronavirus ne leur a pas permis d'en faire la grande fête qu'ils espéraient. Ils ont tout de même pu célébrer cet anniversaire lors d'un événement appelé *Festin Forain*, à la citadelle de Namur en août 2021, avec les compagnies Les arTpenteurs et Les Bonimenteurs qui fêtaient chacune leurs vingt ans. Pour célébrer ce quarantième

¹⁴⁴ <https://enversdumiroir.be/> (consulté le 15 juin 2022).

¹⁴⁵ <https://lesbaladinsdumiroir.be/le-stampia/> (consulté le 15 juin 2022).

¹⁴⁶ <https://lesbaladinsdumiroir.be/compagnie/> (consulté le 07 décembre 2021) – site internet de la compagnie Les Baladins du Miroir.

anniversaire, les Baladins du Miroir travaillent sur une nouvelle création qui renoue avec ce qui fait l'identité de la compagnie et la particularité de son théâtre, notamment en intégrant des circassiens à la narration et en tirant pleinement profit de l'espace du chapiteau. Contrairement à leurs habitudes, ce spectacle n'est pas une adaptation, il s'agit d'un récit original, fruit de la collaboration entre Gaspar Leclère (qui signe la mise en scène) et l'auteur Jean-Pierre Dopagne. Le spectacle *La porteuse de souffle* est officiellement présenté au public pour la première fois début août 2022 à la citadelle de Namur.

CHAPITRE 6 : Fonctionnement de la compagnie Les Baladins du Miroir

Cette partie explorera différents aspects de la compagnie qui font son identité propre, mais sont également liés à l'itinérance. La compagnie, qui a commencé en faisant du théâtre dans la rue, défend un théâtre de troupe et se produit à présent sous chapiteau ; autour de celui-ci, s'installe leur campement, composé des roulottes des différents membres de la compagnie, d'un bar et, à l'occasion, d'un restaurant. Effectivement, la compagnie accorde une grande importance aux moments partagés avec le public avant et après le spectacle. Cette attention s'étend même au-delà du moment de rencontre avec un maintien du contact par des envois postaux annuels d'informations concernant l'actualité de la compagnie. Lorsqu'ils ne sont pas en tournée, les Baladins du Miroir résident au domaine du Stampia, à Jodoigne, dont ils ont fait leur port d'attache en 2015. Ces différents éléments du fonctionnement de la compagnie s'apparentent au théâtre forain et mettent en place une relation au public qui leur est propre.

La notion de troupe

Depuis ses débuts, la compagnie des Baladins du Miroir se définit comme pratiquant un théâtre de troupe. La troupe, un mode d'organisation, voire une pratique qui a longtemps été dominante dans le monde du théâtre, correspond au rassemblement d'un groupe de comédiens, généralement autour d'un metteur en scène ou d'un théâtre, qui vont travailler ensemble sur le long terme. Cette notion est nourrie par des figures historiques du théâtre qui font office de mythes, on pense par exemple à Molière et à l'Illustre Théâtre ou aux troupes foraines de la Commedia Dell'arte. Autre exemple, au 19^{ème} siècle, chaque directeur de théâtre choisissait les comédiens de sa troupe, qu'il présentait ensuite au public. Pendant longtemps cette façon de faire a été la norme dans le monde du théâtre.

Aujourd'hui, ce mode de fonctionnement est devenu minoritaire. La norme est d'engager des comédiens différents pour chaque spectacle, de former un nouveau groupe lors de chaque nouveau projet. Les comédiens ne sont plus engagés pour faire partie d'une troupe pendant plusieurs spectacles, voire plusieurs années, le mode d'organisation important, sinon dominant, est la compagnie théâtrale, qui engage des comédiens, artistes et techniciens autour d'un projet de spectacle.

En 2003, Serge Proust, sociologue français qui s'est intéressé au théâtre et, notamment, à l'idéal de la troupe et à la communauté théâtrale, écrit :

« La forme massivement dominante de la production est celle de l'économie du projet. Pendant la période limitée de préparation et de diffusion d'un spectacle, le metteur en scène, agissant comme un entrepreneur, mobilise des financements publics et rassemble, à côté d'éventuels permanents

techniciens et administratifs, différents groupes de professionnels et artistes (comédiens, scénographes, etc.), partageant les mêmes conventions techniques et artistiques »¹⁴⁷

On retrouve cependant le mode d'organisation de la troupe dans quelques structures telles que le Théâtre du soleil de Ariane Mnouchkine, la Comédie française (institution fondée en 1680 et persistant encore aujourd'hui.), ou encore dans de nombreuses compagnies de théâtre de rue comme l'explique Charlotte Granger dans l'article « L'éternel retour au théâtre de rue » : « La troupe, fondement de l'existence des artistes du théâtre de rue, petite communauté où se forge avec plus ou moins d'assiettes cassées la construction d'un dialogue en continuelle évolution, a encore de beaux jours devant elle. »¹⁴⁸. Ce principe de troupe est également présent dans le fonctionnement de nombreuses compagnies de théâtre itinérant, telle que Les Baladins du Miroir. Comme l'explique Serge Proust, « [...] malgré sa quasi-inexistence empirique, la troupe de théâtre constitue, dans l'imaginaire théâtral, une forme idéale d'organisation collective si puissante qu'elle oriente les injonctions pratiques et discursives de nombreux groupes engagés dans l'espace théâtral public »¹⁴⁹.

Depuis leurs débuts, les Baladins du miroir fonctionnent selon cette notion de troupe ; la compagnie est constituée d'un groupe d'acteurs récurrents qui, jusqu'à la nomination de Gaspar Leclère comme directeur en 2015, étaient mis en scène presque exclusivement par Nele Paxinou. On retrouve, dans la personne de Nele, l'image du metteur en scène-fondateur autour duquel la communauté théâtrale se construit, comme le développe Serge Proust : « Dans la communauté théâtrale, le metteur en scène-fondateur occupe une place centrale et, à la différence d'institutions comme la Comédie Française, son nom en est indissociable surtout quand il lui donne son propre nom. »¹⁵⁰. Chez les Baladins du Miroir, Nele Paxinou a longtemps occupé cette place centrale, si bien qu'aujourd'hui encore, après avoir laissé sa place, son histoire en tant que créatrice de la compagnie reste un élément important de l'identité de celle-ci. A l'image de ce que nous raconte Gaspar Leclère lorsqu'on lui demande pourquoi choisir le théâtre itinérant :

« Nele qui a eu une maladie qui a fait qu'elle s'est retrouvée handicapée, elle était comédienne, pendant huit, neuf ans elle s'est battue pour récupérer, elle était complètement paraplégique et puis elle a récupéré tout sauf l'usage de ses jambes. Elle a repris des études à l'université, elle a fait la philo. Et puis il y avait un groupe de théâtre universitaire dans lequel elle s'est investie. Mais puisqu'elle ne savait plus jouer, elle a fait la mise en scène. »¹⁵¹

¹⁴⁷ PROUST Serge, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de sociologie*, 2003/1 (Vol. 44), p. 93.

¹⁴⁸ GRANGER Charlotte, « L'éternel retour du théâtre de rue », *Études théâtrales*, 2008/1-2 (N° 41-42), p.33.

¹⁴⁹ PROUST Serge, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de sociologie*, 2003/1 (Vol. 44), pp.93-94.

¹⁵⁰ PROUST Serge, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de sociologie*, 2003/1 (Vol. 44), p. 106.

¹⁵¹ Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

L'histoire de Nele Paxinou ne fait qu'un avec celle de « sa » compagnie, les Baladins du Miroir, et elle raconte les deux dans le livre, intitulé *Ne laissez pas mourir vos rêves* dans lequel elle mentionne à de multiples reprises la nécessité du sacrifice, du don au théâtre : « Pour moi, il fallait continuer notre route, envers et contre tout : je misais sur un investissement personnel total dans un projet. Et c'est ce prix que nous avons payé pour notre survie... »¹⁵² Cette importance du sacrifice de la part du fondateur est présente dans le développement de la communauté théâtrale expliquée par Serge Proust : « L'autorité du metteur en scène-fondateur repose principalement sur ses sacrifices personnels qui renforcent les croyances dont il est porteur et interdisent aux membres de la communauté toute possibilité de jouer avec les règles de celle-ci. »¹⁵³. Il mentionne également comment le sacrifice touchant au corps peut encore renforcer l'image de leader, ou de maître de celui-ci. « Cette dernière (image sacrificielle) est renforcée quand c'est le corps lui-même qui est atteint, y compris volontairement. »¹⁵⁴ Dans le cas des Baladins du Miroir et de Nele Paxinou, c'est la maladie qui attaque le corps au cours des années et qui a rendu la fondatrice invalide.

« La station debout et la marche devenaient de plus en plus pénibles et je passais le plus clair de mes journées en fauteuil roulant pour garder une capacité de déplacement indispensable à ma fonction de « responsable » et metteur en scène. Je subissais évidemment les mêmes inconvénients que le reste de la troupe et ceux-ci étaient accrus par ma mobilité réduite. Mais la passion du théâtre effaçait tous les problèmes quotidiens. Seuls comptaient le spectacle et le public qui venait de plus en plus nombreux. »¹⁵⁵

Mais ce fonctionnement autour de la figure charismatique du metteur en scène-fondateur a tendance à être instable, selon Serge Proust, « Cette puissance charismatique est en même temps fragile et n'est jamais totalement assurée. »¹⁵⁶. Les Baladins du Miroir ont souffert de nombreuses crises avant de se stabiliser et de devenir ce qu'ils sont aujourd'hui, l'une d'entre elles est même à l'origine des Baladins du Miroir, lorsque le Théâtre du Miroir se sépara en deux clans concurrents. La partie de la troupe qui devint les Baladins du Miroir était entre autres composée des membres de *Béthania*, une fraternité chrétienne suivant des règles strictes de communauté et d'abandon des biens matériels. Ces membres de la troupe prônaient un abandon total au théâtre, « imprégnés des préceptes chrétiens et de l'identité de leur fraternité de

¹⁵² PAXINOUE Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d'histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006, p.37.

¹⁵³ PROUST Serge, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de sociologie*, 2003/1 (Vol. 44), p. 107.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ PAXINOUE Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d'histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006, p.31.

¹⁵⁶ PROUST Serge, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de sociologie*, 2003/1 (Vol. 44), p. 108.

référence, *Béthania* : les biens matériels avaient peu d'importance pour nous. [...] Seule nous animait la « rage » de jouer et de partager. »¹⁵⁷ Ce parallèle entre cette dimension très religieuse et l'idéal de la troupe et de l'être en commun n'est pas anodin, comme l'explique Serge Proust :

« [...] il y a une forte congruence entre ce langage religieux, l'idéal de la troupe et le théâtre populaire car, dans tous les cas, revenant en quelque sorte sur la séparation des sphères sociales caractéristiques, selon Weber, du processus d'autonomisation, il s'agit de réaffirmer le rôle central du théâtre dans la constitution d'une communauté. »¹⁵⁸

Cette dimension chrétienne et communautaire de l'origine de la compagnie a lentement disparu au fur et à mesure qu'elle se structurait et gagnait en notoriété. Malgré tout, le fonctionnement de la compagnie repose encore majoritairement sur l'organisation en troupe ainsi que sur l'importance du sacrifice et du don de soi. De nombreux comédiens sont présents depuis des années ; par exemple, dans le dernier spectacle des Baladins *La porteuse de souffle*, présenté pour la première fois au public en août 2022, sept des douze personnes sur scène sont membres permanents de la compagnie : Geneviève Knoops en fait partie depuis 1986, Coline Zimmer et Stéphanie Coppé depuis 2000, Sophie Lajoie et Line Adam depuis 2002, Andreas Christou depuis 2010... Ainsi, même si la forme des spectacles des Baladins est très variable, on retrouve tout de même une couleur, un jeu, qui reste sensiblement identique.

Il est important de rappeler que, même si quelques comédiens sont là depuis le début, une troupe, et spécifiquement celle des Baladins du Miroir, n'est pas figée dans la pierre. Il s'agit d'un organisme constamment en mouvement et qui se transforme en fonction des êtres qui en font partie. Gaspar Leclère, actuel directeur de la compagnie, n'a pas manqué de le souligner lors de l'entretien qu'il nous a accordé, dans sa roulotte, au Stampia, en juin 2022 :

« Mais la troupe n'est pas inaltérable. Et il y a des gens qui viennent, qui sont fascinés par ce que font les Baladins et puis qui à un moment donné n'y trouvent plus leur compte. Et donc, sur les quarante ans des Baladins, je pense qu'il y a eu facilement 120 à 150 comédiens qui sont passés par la troupe. Certains sont restés et d'autres n'ont fait que passer mais tous ont vécu à un moment donné l'expérience de la troupe. »¹⁵⁹

La compagnie des Baladins du Miroir met particulièrement en avant cette notion de troupe, qu'elle associe au principe que chacun doit être capable de participer à une pléthore de différentes tâches liées au fonctionnement de la compagnie. Lors de l'entretien Gaspar Leclère associe ce fonctionnement au théâtre forain : « Je pense qu'il y a aussi la notion de troupe dans le théâtre forain, pour relier la troupe et le théâtre forain à ce qu'on fait. Et dans le théâtre forain, il faut aussi qu'il y ait une certaine notion de polyvalence. » Il nous explique ainsi qu'il est

¹⁵⁷ PAXINOU Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d'histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006, p.24.

¹⁵⁸ PROUST Serge, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de sociologie*, 2003/1 (Vol. 44), p. 102.

¹⁵⁹ Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

demandé aux comédiens d'être également musiciens. La musique a une place importante dans le théâtre des Baladins du Miroir et ce sont généralement les comédiens qui la jouent, selon lui, « Quand tu veux passer une audition chez les Baladins, il faut que tu sois musicien ou chanteur, tu ne viens pas juste parce que tu es comédien, il faut vraiment avoir plusieurs cordes à son arc. Si tu es acrobate en plus c'est pas mal. Et si tu sais conduire un camion c'est pas mal non plus. »¹⁶⁰

Chez les Baladins, l'esprit de groupe que représente la troupe s'étend au-delà des comédiens ; les techniciens et l'équipe administrative, pour la plupart également présents depuis de nombreuses années, participent également à cet esprit d'équipe en mettant la main à la pâte et en se mettant à la disposition de la compagnie pour d'autres choses que leurs tâches principales. Ainsi, lors des spectacles et des tournées, l'équipe administrative aide à l'accueil du public, que ce soit à la billetterie ou au bar. Quand les personnes travaillant pour les Baladins du Miroir mentionnent le travail au sein de la compagnie, ils ont tendance à dire « Le Baladin c'est celui qui touche à tout ». Tout le monde met également la main à la pâte lorsqu'il s'agit du déplacement des camions et roulottes. Cette dimension de leur fonctionnement est très importante pour le directeur de la compagnie : « La troupe c'est une conjugaison de capacités différentes et de mise à disposition. Il faut savoir qu'à un moment donné, on va être au service de la troupe ou au service d'un autre. C'est un peu moins vrai maintenant, mais (auparavant) les comédiens montaient le chapiteau. »¹⁶¹

On retrouve ici un autre élément caractéristique de la communauté théâtrale développée par Serge Proust : « L'économie de la communauté théâtrale est marquée par l'ascèse et la généralisation des sacrifices. Il existe, d'abord, une faible division du travail qui implique une activité intense, diversifiée et permanente de ses membres. »¹⁶² Cette faible division du travail, et activités diversifiées, a longtemps correspondu au fonctionnement de la compagnie mais aujourd'hui, cette notion de troupe a beaucoup changé. « Le Baladin c'est celui qui touche à tout » était une déclaration qui correspondait parfaitement à l'esprit de la compagnie à ses débuts, lorsque les comédiens aidaient au montage du chapiteau et conduisaient les camions, ce qui n'est plus réellement le cas aujourd'hui. Comme le remarque, dans le documentaire réalisé pour les quarante ans de la compagnie, Xavier Decoux, qui a rejoint la compagnie en 1985 et a pris sa retraite en tant que directeur technique en 2022 : « On dit que le Baladin c'est celui qui

¹⁶⁰ Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² PROUST Serge, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de sociologie*, 2003/1 (Vol. 44), p. 103.

fait tout mais c'est de moins en moins vrai, on va plus vers une spécialisation. Il faut s'adapter à tout ça. Le travail change, aujourd'hui tout est plus rigoureux, »¹⁶³. Malgré tout, comme nous l'avons vu, la diversité des tâches reste une dimension caractéristique du travail de la compagnie.

Autre changement, alors que pendant de longues années tous les spectacles étaient mis en scène par Nele Paxinou, puis par des membres de la compagnie présents depuis longtemps, aujourd'hui le nouveau directeur invite régulièrement des metteurs en scène extérieurs à venir s'essayer au théâtre sous chapiteau. Arrivé au poste de directeur en 2015, Gaspar Leclère a également fait en sorte de multiplier les collaborations, notamment au niveau de la production, avec d'autres théâtres, d'autres compagnies, tels que l'Infini Théâtre pour le spectacle *Désir, Terre et Sang* ou La Maison Ephémère et l'Atelier Théâtre Jean Vilar pour *Le roi nu*. Selon lui, ces collaborations externes permettent de diversifier et d'élargir les horizons des Baladins mais aussi, après quarante ans d'existence, et en tant que compagnie vieillissante, de transmettre leur travail à des plus jeunes : « Les enjeux c'est cette transmission, comment passer le relais à d'autres, non pas pour qu'ils fassent la même chose, parce que les temps changent et que les formes et les styles évoluent, mais pour que l'esprit des Baladins continue, pour que cette capacité à être « Noël » se perpétue. »¹⁶⁴

Le chapiteau

A l'origine de la compagnie, les Baladins du Miroir pratiquaient non pas un théâtre sous chapiteau, mais un théâtre dans la rue. Le « théâtre dans la rue » se distingue du « théâtre de rue ». Nele Paxinou, fondatrice de la compagnie, explique ce rapport aux arts de la rue lors d'un entretien avec Anne Wibo pour la revue *Études théâtrales* :

« Je me situe par rapport aux arts de la rue d'une manière assez atypique : je ne fais pas du théâtre de rue, je fais du théâtre dans la rue, ce qui est très différent. Le théâtre de rue évoque pour moi des événements de rue, qui sont souvent très visuels – peu de texte, pas d'histoire ou une histoire très succincte –, alors que j'ai toujours pris le parti de raconter une histoire aux gens, et de préférence une histoire avec un contenu philosophique ou mythologique, quelque chose qui parle à l'inconscient collectif. »¹⁶⁵

Lors de notre entretien avec Gaspar Leclère, celui-ci met également l'accent sur la différence entre ces deux notions : « Avec le théâtre dans la rue, tu te sers de l'espace public pour le sacrifier. Il devient, le moment de la représentation, le lieu du rendez-vous. »¹⁶⁶. Les

¹⁶³ GILLAIN Bernard, *Des Vagabonds ou des Dieux en déroute*, 2021, co-production Mediasres, RTBF et Les Baladins du Miroir.

¹⁶⁴ Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

¹⁶⁵ PAXINOUE Nele, « Le théâtre dans la rue des Baladins du Miroir. Entretien avec Anne Wibo ». Dans *Études théâtrales*, n° 41-42 (vol 1), 2008, p.89.

¹⁶⁶ Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

Baladins du Miroir ont donc voulu faire sortir le théâtre dans la rue pour aller à la rencontre du public sans forcément prendre en compte le fait d'être dans l'espace public, sans vouloir s'inscrire dans celui-ci ou utiliser celui-ci dans leur travail. Là où le théâtre de rue s'inscrit dans la ville et prend le paysage urbain pour décor, le théâtre dans la rue que les Baladins cherchent à mettre en place dans les années 1980, transforme un temps la rue pour en faire le lieu sacralisé de l'acte théâtral.

La Belgique étant un pays où il pleut beaucoup, jouer dans la rue s'est avéré compliqué : « c'est qu'en Belgique il y a une moyenne de 220 jours de pluie par an. Faire du théâtre en plein air, dans la rue, c'est compliqué, tu ne travailles qu'un jour sur trois sur l'année. C'est comme ça qu'un hiver, en 83 je pense, on n'avait pas assez joué mais on avait un spectacle qui marchait bien, et on a eu l'idée de louer un chapiteau. »¹⁶⁷. C'est donc en quelque sorte le chapiteau qui s'est imposé aux Baladins, on retrouve une fois de plus ce que Nele Paxinou appelle « la force de l'évidence », adage très présent tout au long de l'histoire de la compagnie. Elle explique en quoi le chapiteau s'est finalement avéré être un dispositif idéal pour les Baladins : « Le chapiteau, c'est d'abord un parapluie. Dans la rue, on est confronté à des éléments perturbateurs comme le froid, la pluie, trop de soleil, trop de bruit... Évacuer ces éléments qui rendent la concentration difficile permet un meilleur échange avec le public. »¹⁶⁸

Même si le chapiteau s'est d'abord imposé comme un moyen pour les Baladins de se protéger de la pluie, il apporte avec lui toute une série de symboliques et d'imaginaires. D'abord, le chapiteau évoque instantanément les arts du cirque et donc la fête et l'amusement. Le cirque étant perçu, dans l'imaginaire collectif, comme un art intrinsèquement populaire, le chapiteau a tendance à également être imprégné de cette perception. Selon les Baladins, le chapiteau a le pouvoir d'éveiller la curiosité du public et donc de faciliter l'interaction.

« Le spectateur vient parce que ce chapiteau a été planté au milieu de la place qu'il traverse en diagonale tous les matins pour aller acheter son pain. Un jour il y a un chapiteau. Il tourne autour, il regarde, « Tiens c'est un cirque, où sont les animaux ? Ah non, c'est du théâtre. Tiens, du théâtre, qu'est-ce que c'est ? ». Il y a un comédien à l'entrée de sa roulotte, à qui il dit : « Qu'est-ce que c'est ? » ; le comédien entame la conversation et tout à coup il se passe quelque chose. »¹⁶⁹

L'installation du chapiteau dans le quotidien des habitants et la proximité des artistes permettent la rencontre. Les résidents sont intrigués par ce changement dans leur paysage et vont vouloir se renseigner sur ce qui a atterri sur le pas de leur porte. Le chapiteau fait événement au sein de la population, il intrigue et incite à la rencontre.

¹⁶⁷ Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

¹⁶⁸ PAXINOUE Nele, « Le théâtre dans la rue des Baladins du Miroir. Entretien avec Anne Wibo ». Dans *Études théâtrales*, n° 41-42 (vol 1) 2008, p.90.

¹⁶⁹ *Ibid.*

Le chapiteau apporte aussi avec lui tout un imaginaire qui a trait au voyage et à un mode de vie nomade et sans attache. Pour Stéphane Labarriere, c'est une des raisons qui fait que les artistes mobiles-sédentaires (pour rappel les mobiles-sédentaires sont des artistes qui utilisent l'itinérance comme moyen de diffusion mais dont les membres et artistes ne font pas effectivement partie de la communauté nomade) choisissent ce dispositif de diffusion : « L'artiste mobile-sédentaire tombe sous la séduction de l'éphémère que représente l'art nomade : « Le chapiteau porte en lui tous les fantasmes de l'art libre, au point que certains artistes de théâtre ont cédé à ses sirènes en y installant leurs spectacles. » »¹⁷⁰ Pascal Jacob, auteur français et historien du cirque ayant publié une trentaine d'ouvrages sur le sujet, mentionne également le pouvoir évocateur du chapiteau : « De vertes prairies se couvrent d'étranges fleurs blanches, entourées de roulottes peintes de couleurs vives qui composent de formidables effets de séduction pour les populations sédentaires. Le chapiteau, c'est l'appel de la route, le condensé de tous les possibles ».¹⁷¹

En plus de cet imaginaire qu'il évoque, le chapiteau met aussi en condition pour une réception différente de celle de la salle, une réception, peut-être, moins sacralisée. En effet, à l'intérieur du chapiteau, les bruits extérieurs ne disparaissent pas complètement et le confort n'est pas le même que dans une salle de théâtre. Dans le chapiteau des Baladins du Miroir, le public se place sur des gradins de bois qui sont disposés en fonction des besoins du spectacle. Stéphane Labarriere évoque ces caractéristiques : « Les spécificités du chapiteau sont à la fois moteur de l'imagination et mise en conditions pour les acteurs et les spectateurs : « Un chapiteau, il y a les bruits extérieurs, il faut se battre avec ce lieu qui est aussi fantasmatique et populaire. Il faut faire comprendre au public que ce n'est pas forcément dans le confort que la réception sera la meilleure ».¹⁷²

Dans un chapiteau, le rapport entre la scène et la salle peut être modifié selon les besoins du spectacle. Lors des spectacles des Baladins du Miroir, les gradins peuvent être placés soit en demi-cercle dans un rapport frontal, relativement classique, comme lors du spectacle *Désir, Terre et Sang*, ou de manière circulaire, ou quadri-frontale comme dans le dernier spectacle de la compagnie *La Porteuse de Souffle*. Comme l'explique Stéphane Labarriere : « Le rapport

¹⁷⁰ LABARRIERE Stéphane, *Spectacle vivant à l'épreuve de l'itinérance – Magnétisme nomade et société de contrôle*, France, ed. L'Harmattan, 2016, p.122.

¹⁷¹PASCAL Jacob, « Histoire de toiles », dans *Stradda*, n°3, janvier 2007, p.15.

¹⁷² LABARRIERE Stéphane, *Spectacle vivant à l'épreuve de l'itinérance – Magnétisme nomade et société de contrôle*, France ed. L'Harmattan, 2016, p.172.

scène-salle se trouve reconfiguré ; il semble prendre la souplesse de la toile de chapiteau et se modeler au gré des envies et des besoins des individus, artistes ou spectateurs. »¹⁷³.

Lors d'une rencontre professionnelle organisée par CirQ'ônflex (une association dédiée au développement, à la structuration et à la promotion du cirque contemporain¹⁷⁴) sous le titre « Itinérance et territoire – La place du chapiteau dans la création artistique et l'aménagement du territoire », à Dijon, le 25 avril 2013, plusieurs intervenants, professionnels du cirque ou du théâtre sous chapiteau, ont participé à une discussion concernant le chapiteau et ce qu'il représente selon eux.

Ainsi, pour Huges Hollenstein de la compagnie Escale, « le chapiteau c'est le moyen de fréquenter la source d'inspiration. »¹⁷⁵. Le fait de posséder un chapiteau permet aux compagnies de répéter leurs spectacles directement là où ils seront joués et pour les metteurs en scène c'est l'occasion de fréquenter l'espace et de pouvoir expérimenter avec un nombre incalculable de possibilités. Au niveau de la mise en scène, le chapiteau offre une liberté considérable, que ce soit dans l'exploration et l'utilisation de l'espace dans ses trois dimensions ou dans la proximité et la disposition du public. Ainsi, dans les spectacles des Baladins du Miroir, il est fréquent de les voir utiliser toute la verticalité du chapiteau avec des objets en hauteur, comme un pont dans *La Bonne Âme du Se-Tchouan* (2013) ou encore un arbre en métal suspendu depuis le toit du chapiteau et qui servira de mât chinois dans *La porteuse de souffle* (2022). Le chapiteau permet aussi aux comédiens de se déplacer très facilement dans le public. Dans le chapiteau des Baladins du Miroir les premières rangées du public se situent à même la scène, il n'existe pas de démarcation entre le lieu où évoluent les personnages et le lieu d'où regarde le public. Il n'est pas un spectateur totalement extérieur à l'action mais devient en quelque sorte un observateur qui fait partie de l'univers du spectacle qu'il regarde.

On retrouve d'une certaine manière cette idée de l'espace théâtral comme un espace continu dans cette citation de Tadeusz Kantor : « Les acteurs et les spectateurs se retrouvent dans un même sac »¹⁷⁶, ici à prendre de manière presque littérale. Dans cette disposition, les comédiens et les spectateurs sont très proches les uns des autres, il n'est pas rare que les comédiens s'assoient près des spectateurs ou leur posent une question en passant parmi les

¹⁷³ LABARRIERE Stéphane, *Spectacle vivant à l'épreuve de l'itinérance – Magnétisme nomade et société de contrôle*, Paris, ed. L'Harmattan, 2016, p.169.

¹⁷⁴ <https://cirqonflex.fr/> - (consulté le 27 juin 2022) – site internet de l'association CirQ'ônflex.

¹⁷⁵ « Itinérance et territoire – La place du chapiteau dans la création artistique et l'aménagement du territoire » - Compte-rendu de rencontre professionnelles - CirQ'ônflex, Dijon, 25 avril 2013.

¹⁷⁶ KANTOR Tadeusz, *Leçons de Milan*, trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Paris, Actes Sud-Papiers, 1990, p16. - Dans MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre : Pour une étude du spectateur*, CNRS Editions, 1998, p.153.

gradins. Cette proximité entre la salle et la scène a été étudiée par Marie-Madeleine Mervant-Roux dans son livre *L'assise du théâtre : Pour une étude du spectateur*, et même si dans ce livre elle ne s'intéresse qu'au théâtre pratiqué en salle, de manière frontale, son exploration de la proxémique dans le théâtre peut également être intéressante ici.

MM Mervant-Roux distingue trois grands secteurs, ou zones, dans lesquels la relation entre le public et la scène peut être influencée selon la distance qui les sépare : **La zone lointaine** (au-delà de 20 mètres de distance), « On y expérimente un regard « éloigné » : les spectateurs ne voient plus directement ni les regards ni les mimiques des figures scéniques. »¹⁷⁷. Cette distance n'existe jamais sous le chapiteau des Baladins du Miroir qui ne compte que 400 places dans sa disposition permettant la plus grande jauge spectatorielle. **La zone moyenne** (de 9 à 20 mètres de distance) « correspond au champ où l'on voit les regards des comédiens-personnages sans en être visible soi-même, du moins individuellement. »¹⁷⁸. Cette zone n'existe que très rarement sous le chapiteau des Baladins du Miroir et lorsqu'elle existe c'est à la frontière de celle-ci, à la limite de la zone proche, c'est-à-dire dans une zone où « l'on perçoit très bien les traits, les yeux, les expressions et où l'on se sent encore perceptible collectivement »¹⁷⁹ Et enfin, **la zone proche** (de 0 à 9 mètres environ des comédiens), la plupart des spectateurs sous chapiteau se trouvent dans ce secteur. Cette zone « correspond au champ dans lequel le regard échangé est possible entre acteurs-personnages et spectateurs-figures spectatrices. Cette zone est celle où les interactions physiques, psychiques, émotionnelles sont les plus fortes. La tension entre emprise et distance, entre statut réel et statut fictif est constante. [...] La relation scène-salle est en permanence dédoublée. »¹⁸⁰. Presque l'entièreté des spectateurs qui assistent à un spectacle des Baladins du miroir se retrouvent dans ce secteur.

En effet, lors d'un spectacle des Baladins, les comédiens-personnages sont très proches des spectateurs, peuvent les regarder dans les yeux et s'adresser directement à eux. De plus, il est très difficile d'atteindre le noir complet sous le chapiteau, le public reste donc en partie éclairé pendant tout le spectacle, ce qui accentue l'impression, pour le spectateur, d'être très proche et d'être visible par les comédiens mais aussi par le reste du public, cela augmente également cette impression de faire partie du même espace, d'être dans « un même sac ». La jauge réduite du chapiteau permet un sentiment de proximité entre la scène et la salle. Lors d'un entretien avec Anne Wibo, Nele Paxinou explique en quoi cette proximité peut être importante

¹⁷⁷ MERVANT-ROUX Marie-Madelaine, *L'assise du théâtre : Pour une étude du spectateur*, CNRS Editions, 1998, p.121.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

pour les Baladins du Miroir : « Ce théâtre n'est pas anonyme. Chaque spectateur est un être à part entière à rencontrer. S'il le souhaite »¹⁸¹.

Selon les intervenants de la journée de rencontre professionnelle organisée par CirQ'ônflex, le chapiteau est « un lieu « permanent », de travail, de représentation, de vie que définit le concept foucauldien d'hétérotopie »¹⁸². L'hétérotopie est un concept développé par le philosophe Michel Foucault lors d'une conférence donnée le 14 mars 1967 à Paris et qui a pour titre *Des espaces autres*. Lors de cette conférence, Michel Foucault introduit les hétérotopies comme

« Des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »¹⁸³.

Selon lui, les hétérotopies sont donc des espaces concrets, localisation physique de l'utopie, dans lesquels peut émerger l'imaginaire. Il semblerait que, dans le cas présent, ce concept soit utilisé en fonction de son potentiel à être une juxtaposition d'espaces incompatibles en un seul lieu. Comme l'explique Michel Foucault : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres. »¹⁸⁴. Dans le cas du chapiteau, ces lieux seraient lieu de travail, lieu de vie, lieu de représentation, lieu de rencontre et lieu d'accueil. Il incarne également le paradoxe d'un lieu stable en mouvement constant.

Le campement, le bar, l'importance des moments avant et après le spectacle

Autour de ce chapiteau, les roulottes des membres de la compagnie forment le campement, déjà mentionné dans la relation du théâtre itinérant avec le territoire. Les roulottes des Baladins du Miroir sont peintes de couleurs vives avec des symboles du théâtre forain, par exemple des personnages masqués de la Commedia Dell'arte. Ce campement participe, lui aussi, à la mise en condition du spectateur. Lorsque le public arrive sur le lieu de la représentation, il entre déjà dans l'imaginaire de la troupe et du théâtre forain. Les Baladins cherchent aussi à faire émerger un certain sentiment de convivialité dès l'arrivée du public avec,

¹⁸¹ PAXINOUE Nele, « Le théâtre dans la rue des Baladins du Miroir. Entretien avec Anne Wibo ». Dans *Études théâtrales*, n° 41-42 (vol 1), 2008, p.90.

¹⁸² « Itinérance et territoire – La place du chapiteau dans la création artistique et l'aménagement du territoire » - Compte-rendu de rencontre professionnelles - CirQ'ônflex, Dijon, 25 avril 2013.

¹⁸³ FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », dans *Empan*, n°54, 2004/2, p.15.

¹⁸⁴ *Idem* p.17.

autour du chapiteau, un bar, et parfois un restaurant, ouverts avant et après le spectacle. Cette préparation du spectateur dès son arrivée sur le lieu du spectacle, fait écho à la conception du théâtre de Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil :

« Au fond, ce qui se passe pendant cette heure, ou ces trois quarts d'heure, pendant qu'ils [les spectateurs] sont avec nous et qu'ils mangent avec nous, c'est aussi qu'ils oublient un petit peu. Ils oublient ce qui s'est passé dans la journée, ils oublient les tensions de la journée, ils oublient le prosaïsme de la vie quotidienne dans une ville comme Paris. Et au fond ils se préparent. Et le hall sert à ça, il sert à montrer le monde tel qu'il pourrait être, c'est-à-dire un lieu où effectivement il y a une convivialité comme on dit, où il y a un respect de l'instant, de l'harmonie, de la qualité des choses que nous tentons de leur offrir »¹⁸⁵

Cette importance que les Baladins accordent à la réception, à l'accueil du public, bien avant la représentation, permet donc également de préparer celui-ci à la représentation, lui laisser le temps de pénétrer dans l'univers de la compagnie et dans l'état d'esprit festif que celle-ci cherche à mettre en place. Lors de la journée de rencontre professionnelle organisée par le CITI, et intitulée « l'itinérance, un nouveau souffle dans la diffusion », Fabrice Thuriot, enseignant chercheur sur les politiques culturelles et les collectivités locales à l'université de Reims et compagnon de route du CITI, évoque ce rapprochement :

« Les Baladins ont un public important, il y a une convivialité dans l'accueil et une relation forte au territoire puisqu'ils sollicitent le public à travers des événements. Il y a sans doute un rapprochement à faire avec La Cartoucherie de Vincennes puisque les Baladins ont des relations avec le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine qui a construit aussi une relation solide avec le public tout en continuant à aller dans le monde entier. »¹⁸⁶

Cette relation, pour les Baladins, passe notamment par la mise en place d'un moment de qualité, naissant de plusieurs éléments ayant pour objectif de créer une atmosphère conviviale, de partage :

« C'est pour ça que chez les Baladins tu peux rentrer avec ton verre dans le chapiteau, tu peux boire. C'est un moment, je crois aussi, où la poésie qui émerge du spectacle, elle émerge aussi du fait qu'on propose un moment de qualité. Ce n'est pas « vous venez à huit heures et à dix heures le spectacle est fini et vous rentrez chez vous ». Quand tu arrives, que tu approches du chapiteau, il y a tout cet imaginaire qui est lié à beaucoup de choses finalement. [...] Donc le langage de l'imaginaire joue pour beaucoup. Et du langage de l'imaginaire naît une forme de poésie, ça j'en suis persuadé. Et donc la fête, c'est un résultat, c'est une alchimie. »¹⁸⁷

Dans cet extrait de l'entretien, l'actuel directeur des Baladins du Miroir mentionne l'importance des moments avant et après spectacle dans la création de l'atmosphère que la compagnie cherche à créer. Ainsi, avant le spectacle, le spectateur peut généralement venir boire un verre ou se restaurer et après le spectacle, à la fin des applaudissements, un des

¹⁸⁵ Transcription de l'entretien avec Patrick Cohen, Radio France Inter, le 30 mai 2014 dans THOMAZ Suzana, « La Théâtralité, entre Théories et Pratiques : un regard sur la démarche du Théâtre du Soleil ». *Revista Brasileira de Estudos Da Presença*, 2(6), 2016, p.322.

¹⁸⁶ « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion » - Outil réflexif proposé sur base de rencontres professionnelles, Ath, Juin 2011.

¹⁸⁷ Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

comédiens prends la parole pour remercier le public et l'inviter à venir prendre, ou reprendre, un verre au bar mais aussi, à venir échanger directement avec les comédiens. Cet appel à l'échange après le spectacle est très important, c'est une tradition mise en place depuis les débuts de la compagnie, lors de l'entretien qu'elle a accordé à Anne Wibo en 2007, Nele Paxinou évoquait l'importance de cet « après-spectacle » à ses yeux : « J'aimerais vraiment que les gens puissent rester après le spectacle, parler aux comédiens s'ils en ont envie. On a toujours essayé de créer « l'après-spectacle ». Ce n'est pas le débat que je recherche, mais un partage d'idées simples et convivial. »¹⁸⁸

On retrouve une fois de plus cette notion de convivialité que les Baladins mettent régulièrement en avant et qu'ils associent avec l'idée d'un théâtre festif. Cet esprit festif est, selon Gaspar Leclère, le résultat d'une alchimie. Lors de notre entretien, il évoque certains éléments qui participent à la création du moment de fête mais rappelle également qu'il ne s'agit pas d'une recette magique et que ces éléments ne suffisent pas toujours :

« La fête ce n'est pas quelque chose qui se construit ou qui s'invente. La fête, c'est le résultat d'une action. Tu peux mettre du champagne, s'il n'y a pas, à un moment donné, cet échange, tu vas boire du champagne c'est tout. Je donne le champagne comme exemple, je ne dis pas que c'est le champagne qui fait la fête. Mais souvent ça passe par une série d'éléments de convivialité : la nourriture, le fait de boire un verre »¹⁸⁹

Selon lui, le spectacle des Baladins du Miroir doit correspondre à un moment de fête : « Le spectacle de théâtre itinérant tel que je le vois chez les Baladins du Miroir, donc pas spécialement de manière générale mais spécifiquement pour la Compagnie, l'énergie d'un spectacle, c'est Noël, c'est une soirée de Noël : On va se faire beau, on va préparer plein de bonnes choses à manger et on va se faire des cadeaux. »¹⁹⁰.

Cet idéal de convivialité est étudié par Alix De Morant dans un article, concernant principalement les arts de la rue mais pouvant concerner également le théâtre itinérant, publié dans *Scènes urbaines* en 2002 et intitulé « L'art de la convivialité ». Elle y explique comment de nombreuses compagnies cherchent à inviter leur public à partager des moments de convivialité, les spectateurs deviennent ainsi participants actifs, non pas forcément de la représentation mais du moment partagé : « De la qualité de leur présence dépend l'atmosphère de toute une soirée qui ne doit sa réussite qu'à la conjonction du réel et de la fiction. Un heureux mélange de mensonge et de songe prend le pas sur le fait culturel et sa démonstration. »¹⁹¹

¹⁸⁸ PAXINOUE Nele, « Le théâtre dans la rue des Baladins du Miroir. Entretien avec Anne Wibo ». Dans *Études théâtrales*, n° 41-42 (vol 1), 2008, p.91.

¹⁸⁹ Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ DE MORANT Alix, « L'art de la convivialité », dans *Scènes urbaines*, n°2, 2002, p.47.

En plus de chercher à créer une ambiance conviviale lors de leurs spectacles, les Baladins cherchent également à fidéliser leur public. Par exemple le public est invité à laisser un mot dans un livre d'or qui est mis à sa disposition lors de leurs spectacles. Cette pratique est mise en place depuis des années, ainsi il est très simple pour la Compagnie de retrouver des commentaires et avis de spectateurs concernant n'importe lequel de leurs spectacles. Cette pratique permet un théâtre où le spectateur n'est pas anonyme, l'échange est possible et le spectateur a le sentiment de laisser sa trace dans l'histoire de la Compagnie, de se joindre à elle d'une certaine façon. Les spectateurs peuvent également laisser leurs coordonnées à la Compagnie afin d'être inscrits comme « ami des Baladins » afin de recevoir des nouvelles de celle-ci par la poste. En effet, en plus d'une newsletter à laquelle les spectateurs peuvent s'inscrire sur internet, les Baladins du Miroir envoient chaque année un courrier postal à des milliers de fidèles spectateurs. L'envoi comporte généralement les flyers des prochains événements ainsi qu'un petit mot de la compagnie et des cartes postales créées spécialement pour l'occasion avec des photos récentes des aventures des Baladins du Miroir. Questionnés sur cette pratique, les Baladins expliquent qu'il s'agissait pour eux d'un moyen supplémentaire de se connecter avec leur public et de fidéliser celui-ci.

Le Stampia

Depuis 2015, Les Baladins du Miroir ont un port d'attache au domaine du Stampia à Jodoigne (dans le Brabant Wallon). Dans le domaine de 7 hectares se trouve un grand bâtiment qui accueille l'équipe administrative, partagé avec l'Asbl Culturalité, le chapiteau, les roulottes...

L'objectif des Baladins est de faire du Stampia un véritable pôle culturel en région dédié aux arts itinérants. Ainsi, ils proposent à d'autres compagnies d'y venir en résidence afin de pouvoir profiter d'un endroit stable pour créer leurs spectacles et installer leurs chapiteaux, ou profiter du chapiteau des Baladins. Certains membres de la compagnie, qui ont fait le choix d'adopter un mode de vie nomade, ont posé leur caravane ou leur roulotte au Stampia et y vivent donc toute l'année, d'autres, n'y vivent que lorsqu'ils travaillent sur un spectacle en création.

Le Stampia est un lieu de résidence artistique. Il accueille non seulement les Baladins lorsqu'ils sont en création mais également d'autres compagnies itinérantes cherchant un lieu où pouvoir répéter leur spectacle. Cette dimension, qui permet également une mutualisation des pratiques et un échange entre les compagnies, est très importante pour les Baladins. En témoigne ce que Gaspar Leclère nous en dit lors de notre entretien :

« Mais il y a une dichotomie qui est que les Baladins, un théâtre itinérant, dont la mission serait donc de partir le plus souvent possible, le plus longtemps possible et le plus loin possible, aient un lieu

comme ça. Pourquoi avoir un lieu comme ça ? Mais justement, quand nous, on ne l'utilise pas, autant qu'il serve à d'autres. Autant qu'il serve de relais. Donc, par exemple, pour l'instant il y a une compagnie en résidence qui va se servir du lieu. Quand on est là, ce sont des plus petites résidences parce qu'il n'en faut pas trop. Mais quand on va partir, c'est parfois des projets beaucoup plus conséquents qui viennent, qui parfois montent un chapiteau etc. »¹⁹²

En plus d'accueillir des compagnies en résidence, les Baladins organisent des événements à destination de la population de Jodoigne. Ainsi, chaque année, le Stampia est le lieu du festival O'Chapô qui met en valeur les créations des compagnies qui y ont élu résidence. Il s'agit d'un festival biennuel qui existe depuis 2018.

« Mêlant spectacles, ateliers, rencontres, cinéma en plein air, balades nature, dans une ambiance familiale, le festival réunit plus de 2000 spectateurs et une dizaine de spectacles. En partenariat avec les associations locales, le festival permet aux artistes de travailler avec le tissu associatif local tel que le théâtre amateur, le public scolaire en construisant des projets transversaux. Dès la première édition en 2018, le festival a permis de développer la visibilité du Stampia qui accueille désormais régulièrement des spectacles sous chapiteau ou en plein air. »¹⁹³

Autre événement phare du Stampia, le festival Re'sors a été organisé en 2020 en réponse aux nombreuses mesures qui ont rendu impossibles les tournées des Baladins. Ce festival s'étendait sur tout le mois de juillet, le public était convié au Stampia tous les samedis du mois de juillet 2020. « Ce festival se veut pluridisciplinaire et met en valeur le théâtre populaire dans le sens noble du terme. »¹⁹⁴ Ainsi, 150 artistes ont pu renouer avec le public dans un des cinq lieux de représentations en extérieur que proposait le Stampia.

Afin de faire vivre le lieu, ils ont créé une coopérative « l'envers du miroir » dont l'objectif est « la gestion du Stampia comme un lieu de rencontre, d'éducation et de divertissements autour du projet de la compagnie Les Baladins du Miroir. »¹⁹⁵. Ainsi, en achetant une ou plusieurs parts sociales, tout le monde peut devenir coopérateur et participer aux décisions concernant le projet du Stampia. A l'heure actuelle, les missions de la coopérative comprennent :

- « - Gérer et exploiter le domaine du Stampia pour mettre le lieu à disposition de concerts, d'expositions, de fêtes et autres activités, et en faire un endroit convivial de rencontres autour de sujets de société.
- Favoriser la complémentarité des arts et des techniques en créant un espace d'initiation, de formation et de partage à travers des cours, stages, ateliers...
- Mettre à disposition un lieu de résidence et de création pour des compagnies artistiques itinérantes.
- Développer par l'étude et l'expérience pratique un mode innovant d'habitat et de logement alternatif soucieux du développement durable. »¹⁹⁶

¹⁹² Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

¹⁹³ <https://lesbaladinsdumiroir.be/compagnie/> (consulté le 07 décembre 2021) – site internet de la compagnie Les Baladins du Miroir.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ <https://enversdumiroir.be/> (consulté le 27 juin 2022) – site internet de la coopérative L'envers du Miroir.

¹⁹⁶ *Ibid.*

Le projet est donc de s'inscrire dans la ville de Jodoigne tout en étant un lieu de passage pour des compagnies d'art itinérant à la recherche d'un lieu de résidence. Cela correspond à la notion d'infusion de territoire que nous avons mentionnée précédemment, dans une partie concernant la relation du théâtre itinérant avec le territoire. Lors de notre entretien avec Gaspar Leclère, nous lui avons posé la question de cette relation avec le territoire, et même s'il nous a répondu ne pas vraiment apprécier la théorisation, il a tout de même mentionné de lui-même cette notion, déclarant :

« De l'infusion de territoire on en a toujours fait, mais on ne l'a jamais théorisé. Aujourd'hui, c'est sûr qu'à Jodoigne, on fait des actions spécifiques pour être intégrés à Jodoigne. Le fait que le Stampia soit un lieu ouvert, c'est pour que les gens puissent se l'approprier. Le fait qu'on accepte d'autres associations dans nos bureaux, qu'on mette à disposition nos locaux gratuitement pour d'autres associations de Jodoigne. Ça c'est de l'infusion de territoire. Mais le fait aussi que les gens de la rue viennent quand on fait un apéro avec les voisins. Quand on fait un festival et qu'on commence avec un apéro avec les voisins. »¹⁹⁷

Il a également développé l'importance pour les Baladins d'avoir un port d'attache et de pouvoir établir une relation particulière avec les habitants d'une ville ou d'un village. Il mentionne ce travail d'intégration de la manière suivante :

« Mais c'est très important cette notion, parce que le fait d'avoir un port d'attache comme celui qu'on a ici au Stampia, c'est aussi le fait d'avoir un lieu à investir et une intégration à faire dans une ville, dans un village. Avant on était à Thorembais, et au début on nous prenait un peu de travers, on nous prenait pour des voleurs de poules, on était un peu marginaux, ici idem. Et puis à un moment donné, ils (les habitants) voient qu'on passe à la radio, ils viennent voir un spectacle et finalement il y a une filiation qui se fait. Et là, l'attachement à un lieu est très important. »¹⁹⁸

Enfin, le Stampia permet également aux Baladins du Miroir de s'inscrire dans une réflexion concernant les enjeux écologiques qui touchent actuellement notre société. En effet, le Stampia est un parc de plusieurs hectares dans lequel pousse une végétation importante que les Baladins mettent un point d'honneur à respecter comme nous l'explique Gaspar Leclère :

« Le Stampia, c'est également un biotope dans lequel on se met au défi de vivre en harmonie avec la nature. On peut ne pas être uniquement des gens qui démolissons, parce qu'on nous dit souvent qu'avec nos camions sur la route, on pollue beaucoup et on pourrait croire que ce n'est pas dans la mouvance du temps, mais nos camions ne roulent que pendant deux mois sur l'année. »¹⁹⁹

Ces paramètres du fonctionnement de la compagnie Les Baladins du Miroir, sont, pour certains, intrinsèquement liés au choix de l'itinérance comme moyen de diffusion. Nous avons pu observer ici qu'ils sont également liés à une conception du théâtre qui prône la proximité avec le public et qui met en avant une certaine idée du vivre ensemble. Il y a, dans la notion de troupe et de communauté théâtrale, un certain idéal de travail et d'être en commun que l'on retrouve également dans le choix du chapiteau, qui permet de démystifier l'acte théâtral mais

¹⁹⁷ Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

permet également une grande proximité avec le public. Le campement qui s'organise autour du chapiteau fait du lieu où il est installé, un lieu de vie pour le temps de la présence de la compagnie. Un lieu de vie pour la compagnie mais également pour le public qui, les soirs de représentation, peut venir boire un verre ou se restaurer avant ou après le spectacle et, le reste du temps, y croiser la troupe au travail. Enfin, le pôle culturel mis en place par la compagnie permet une rencontre des pratiques mais également une intégration dans une ville et une relation de proximité avec la population. Gaspar Leclère souligne l'importance de cette ouverture :

« Il y a aussi la notion d'en faire un pôle culturel pour aller vers d'autres, c'est aussi une forme de mutualisation, de mettre à disposition, de pas être juste nous, notre petit théâtre. Ici, les barrières elles sont ouvertes, les gens peuvent passer, on n'a rien à cacher au contraire, on a beaucoup à partager. »²⁰⁰

Dans le cas des Baladins du Miroir, l'itinérance dans toutes ses dimensions est un moyen d'établir des relations, entre les êtres, entre les territoires. Nous n'avons pas fait le choix d'explorer les tournées qu'ont réalisées les Baladins du Miroir, mais ceux-ci se sont rendus dans de nombreux pays de la francophonie, tels que la France, le Niger, le Canada permettant, à leur échelle, de créer une relation entre ceux-ci et la Belgique. Enfin, ces moyens de fonctionner influence le théâtre forain des Baladins du Miroir. Style théâtral « particulier et atypique »²⁰¹ qui sera développé dans le chapitre suivant.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ <https://lesbaladinsdumiroir.be/compagnie/> (consulté le 07 décembre 2021) – site internet de la compagnie Les Baladins du Miroir.

CHAPITRE 7 – Le théâtre des Baladins du Miroir

Tout comme de nombreuses compagnies qui font le choix de l’itinérance comme mode de diffusion, l’envie des Baladins du Miroir d’aller vers le public se traduit dans le théâtre qu’ils pratiquent. Cela même si, selon Gaspar Leclère, il n’existe aucune continuité dans la forme des différents spectacles :

« C’est une spécificité chez les Baladins, les spectacles, depuis les années 2000 donc les dix, douze, dernières représentations, n’ont aucun point commun dans la forme. On explore l’espace différemment, on utilise des techniques différentes, de jeu, quand tu joues Brecht, tu ne joues pas de la même manière que quand tu fais la Commedia dell’arte. Et on a fait la Commedia dell’arte et on a fait du Brecht. Quand on joue une écriture contemporaine, on aborde le texte différemment aussi. »²⁰²

Une série d’éléments se retrouvent de manière régulière dans les spectacles de la compagnie et sont liés à ce caractère itinérant et au théâtre sous chapiteau. Parmi eux, l’adresse directe au public, qui passe notamment par le personnage du narrateur ou du bonimenteur ; l’importance de la musique ; le jeu particulier des comédiens et l’utilisation de l’espace.

Les textes de différentes pièces des Baladins du Miroir ainsi que des captations vidéo, lorsque celles-ci existent, vont permettre d’analyser le style théâtral de la compagnie. Nous avons eu l’opportunité d’assister à quelques spectacles de la compagnie : en mai 2022 le spectacle *Désir, Terre et Sang* lors de la venue des Baladins à Visé, *La porteuse de souffle*, en août 2022 à Namur et précédemment *Le Roi Nu* à Namur en 2015 et *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, à Namur également, en 2013.

L’adresse au public (le bonimenteur, le narrateur...)

Les Baladins du Miroir pratiquent un théâtre forain contemporain, c’est-à-dire qu’ils s’inscrivent dans la tradition du théâtre forain mais en le mettant au goût du jour, notamment en utilisant des techniques contemporaines comme le cinéma dans *1914, Le Grand Cabaret*. Parmi les éléments appartenant à la tradition des théâtres forains, on retrouve, dans un grand nombre des spectacles de la compagnie, un ou plusieurs personnages incarnant une fonction proche du bonimenteur. Le bonimenteur est une figure iconique du théâtre forain. Il a généralement pour rôle d’attirer le public et d’annoncer le spectacle.

« Dans les foires européennes, ce métier n’a cessé de croître au cours du XIXe siècle, au point que le bonimenteur est devenu une figure indissociable des spectacles forains de cette époque. [...], le bonimenteur a une charge publicitaire, celle d’attirer et d’accueillir les futurs spectateurs dans la baraque, mais également esthétique, en évoquant les merveilles à découvrir derrière le rideau. »²⁰³

²⁰² Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

²⁰³ CUREL Agnès. « « Mesdames et Messieurs ! ». *Bonimenteurs et rhétorique de l’apparition : des enjeux historiques et théoriques à la mise en jeu de ces personnages au théâtre* », dans COUTE Pascal, FRAZIK Hélène, PRUNET Camille, *L’apparition dans les œuvres d’art*, [Presses Universitaires de Caen](#), 2020, p.17.

La fonction du bonimenteur est donc d'attirer, par une description des merveilles qu'il va découvrir en entrant, le public dans la baraque, ou l'entre-sort de foire. Jules Vallès (1832-1885), écrivain français, décrit l'entre-sort : « On appelle ainsi, dans le monde des saltimbanques, le théâtre, en toile ou en planche, voiture ou baraque, dans laquelle se tiennent les monstres, veaux ou hommes, brebis ou femmes ; le mot est caractéristique. Le public monte, le phénomène se lève, bêle ou parle, mugit ou râle. On entre, on sort, voilà. »²⁰⁴ Le rôle du bonimenteur, placé devant l'entre-sort, est de faire une description la plus fantastique ou intrigante qui soit de ce qui se trouve à l'intérieur afin d'éveiller la curiosité des passants.

Le bonimenteur est défini comme « Celui qui fait l'annonce orale d'un spectacle, dans un style propre à allécher le public. Celui qui argumente habilement pour vendre sa marchandise. Celui qui tient des propos plus ou moins artificieux dans l'intention de persuader, séduire, tromper »²⁰⁵

Dans le langage commun, le bonimenteur fait souvent écho au mensonge et à la tromperie, pourtant les compagnies de théâtre et festivals qui intègrent le boniment à leur travail aujourd'hui tendent à mettre l'accent sur la poésie et sur l'art de la parole. A l'image de la Compagnie des bonimenteurs, créée en 1997, lors du festival Namur en Mai, par Gaspar Leclère, qui décrit son travail comme ceci :

« Le Bonimenteur

Beau parleur, haut en couleurs, le bonimenteur transforme une information pratique en un moment de poésie absurde et avant-gardiste.

Affiche sonnante et vivante, il annonce vos spectacles avec une verve argumentaire fleurie.

Efficace de mots qui mouchent, il faut le voir pour le croire !

Toujours de bonne humeur, il est partout en un éclair !

Debout sur une table ou sur son vélo-tripporteur, aboyant avec son porte-voix devant l'assemblée, le bonimenteur se coupe en quatre pour se mettre au service de votre événement. »²⁰⁶

Dans le cas de La compagnie des bonimenteurs, le rôle du boniment reste très fidèle à ce qu'il était dans les foires du XIXe siècle, c'est-à-dire qu'il a pour but d'attirer, de donner envie ou d'attiser la curiosité des passants pour un événement et le bonimenteur est extérieur à l'événement ou à la représentation. Il arrive aujourd'hui que le bonimenteur soit intégré dans la narration, il a alors généralement la tâche de servir de lien entre les spectateurs et l'action scénique. Lorsqu'il est intégré dans un spectacle de théâtre, le bonimenteur, par sa fonction de liant, est un personnage singulier, généralement dans un entre-deux. Il est en partie intégré à

²⁰⁴ VALLES Jules, *La Rue* (Ed. 1866), ed. Hachette, France, 2012.

²⁰⁵ <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/bonimenteur> (consulté le 3 août 2022).

²⁰⁶ <https://www.lesbonimenteurs.be/le-boniment/> (consulté le 1^{er} juillet 2022) – site internet de La compagnie des Bonimenteurs.

l'action, et en partie extérieur à celle-ci ; il fait partie de la narration mais il s'en détache. Ce caractère binaire, fait du bonimenteur un personnage particulier et permet au metteur en scène une exploration de nombreuses possibilités. Comme l'explique Agnès Curel, Maîtresse de conférences en littérature (théâtre) à l'université Jean Moulin Lyon 3 et auteure d'une thèse qui a pour titre *Une voix en métamorphose. De l'art du boniment au bonimenteur en scène : enquête sur une mémoire sonore du théâtre* sous la direction de la chercheuse M.M Mervant-Roux :

« Le rôle spécifique dévolu à ce métier forain en fait par ailleurs, dans une pièce, un personnage singulier. Écrire, dans une fiction théâtrale, un personnage de bonimenteur ou le metteur en scène revient ainsi à explorer les potentialités dramaturgiques offertes par ce grand maître de l'apparition. Les spécificités de l'adresse théâtrale du bonimenteur et l'imaginaire qu'il charrie avec lui ont en effet contribué à en faire un personnage à la dramaturgie complexe, volontiers décisive dans la fiction. »²⁰⁷

Dans le spectacle des Baladins du Miroir, 1914, *Le grand cabaret*, l'adresse au public se fait par la présence d'un bonimenteur dans sa forme la plus traditionnelle : il présente le phénomène dont le public s'apprête à être témoin et crée l'anticipation.

« Bonsoir mesdames et messieurs ! Namurois, Namuroises ! Ce soir, comme tous les soirs depuis plus de cent ans, la famille Cippolini, la plus célèbre famille d'illusionnistes au monde, vous présente en création mondiale son nouveau cabaret ! Et pour commencer cette soirée magique, mirifique, les Cippolini ne reculent devant aucun sacrifice pour vous distraire et, au péril de leur vie, vous présentent un numéro merveilleux, miraculeux, prodigieux ! Un numéro qui nous vient des Indes ! « La femme coupée en deux ! » Vous avez bien entendu : « La femme coupée en deux ». Pour la première fois au monde, ou presque, une femme va tenter ce tour réputé impossible. Cette femme... La voici ! »²⁰⁸

Dans cet extrait, le bonimenteur introduit des codes du spectacle de cirque, notamment en mentionnant la dimension traditionnelle de celui-ci - « comme tous les soirs depuis plus de cent ans » - mais aussi les numéros, dans le cas présent l'illusionnisme. Le bonimenteur transporte le public dans le temps et le ramène au début du 20^{ème} siècle, dans un contexte de concurrence entre ces types de spectacles ; contexte dans lequel l'exotisme – « Un numéro qui nous vient des Indes ! », le sensationnalisme – « Au péril de leur vie » - et la nouveauté – « Pour la première fois au monde » - étaient recherchés par les entrepreneurs de spectacle afin de vendre le plus de billets possibles. Ainsi, le bonimenteur crée l'anticipation en utilisant l'hyperbole et l'amplification – « Magique, mirifique » - « merveilleux, miraculeux, prodigieux ». Dans cet extrait, les Baladins du Miroir font appel aux traditions d'une période déjà lointaine mais toujours présente dans les imaginaires collectifs de nos pays.

²⁰⁷ CUREL Agnès. « « Mesdames et Messieurs ! ». *Bonimenteurs et rhétorique de l'apparition : des enjeux historiques et théoriques à la mise en jeu de ces personnages au théâtre* », dans COUTE Pascal, FRAZIK Hélène, PRUNET Camille, *L'apparition dans les œuvres d'art*, [Presses Universitaires de Caen](https://www.presses.unicaen.fr/), 2020, p.18 .

²⁰⁸ « 1914, le grand cabaret », texte du spectacle, Les Baladins du Miroir, 2014.

Dans le théâtre des Baladins du Miroir, l'adresse au public est omniprésente, que ce soit par la présence d'un personnage de bonimenteur, d'un narrateur ou de simples apartés. Ces adresses ont généralement pour rôle d'établir un lien entre la narration et le public. On peut leur donner plusieurs fonctions, celle d'explication lorsque l'adresse a pour objectif d'expliquer un élément de la narration ou de contexte au public, celle de complice, elles permettent d'établir un lien de complicité avec le public à travers l'humour, ou en faisant référence à des éléments connus du public auquel elles s'adressent. Par exemple, dans le spectacle *1914, Le Grand Cabaret*, présenté en août 2014 sur l'esplanade de la citadelle de Namur, le personnage du vendeur de journaux annonce « Deux nouvelles victimes de la chaleur, après un mois de canicule le Hainaut en a plein la botte ». Ces adresses directes au public permettent également de maintenir la concentration des spectateurs, en leur posant des questions ou en les interpellant, et d'introduire une situation ou de faire avancer l'histoire comme c'est le cas du personnage du Maître rouge dans *Désir, Terre et sang*, qui accompagne le public à travers les trois contes qui font le spectacle. On retrouve plusieurs de ces fonctions de l'adresse au public dans cette intervention de la narratrice dans le spectacle *Tristan et Yseut* :

« Et le grand amour va éclore, pensent parmi vous ceux qui ont l'âme romantique. Mais non ! comme le disait très bien le grand Gottfried de Strasbourg, ce serait aller trop vite en besogne. Oubliez-vous que le Morholt était le fiancé d'Yseut ? qu'il est à peine enterré ? que notre Tantris se sait en terre ennemie et se tient sur ses gardes ? Même si la délicieuse princesse lui prodigue les soins les plus attentifs ? Voyez plutôt : quarante jours passent comme un souffle ; le jeune chevalier va de mieux en mieux ; il paraît même qu'on le voit de plus en plus souvent se promener au bord du rivage... (*Elle déploie une carte.*) Petit rappel géographique : ici, l'Irlande, là la mer, et là, de l'autre côté de la mer, le royaume de Cornouailles. Et donc si Tantris se promène de plus en plus souvent au bord du rivage... »²⁰⁹

Cet aparté permet aussi, dans le cas présent, d'apporter un peu d'humour et de légèreté à la tragédie. En effet, le personnage de la narratrice dans *Tristan et Yseut*, à l'image du personnage du Maître Rouge dans *Désir, Terre et sang*, crée des changements de ton dans la narration. Alors que la légende de *Tristan et Yseut* est relativement tragique, les interventions de la narratrice dans l'adaptation des Baladins du Miroir apportent une autre couleur à la fable et font varier le ton de celle-ci. On peut le remarquer dans le texte lui-même, le langage utilisé par la narratrice est légèrement différent, car plus familier, que celui des protagonistes principaux. Par exemple, déployant de nouveau sa carte en s'adressant au public elle dit : « Un aller, un retour et encore un aller ! Autant prendre un abonnement ! Au passage du beau Tristan, les poissons de la mer d'Irlande ne vont même plus se retourner ! »²¹⁰ Généralement, le

²⁰⁹ EMOND Paul, *Tristan et Yseut : Adaptation de la légende écrite pour le théâtre forain des Baladins du Miroir*. Ed. Maelström, 2007, p.19.

²¹⁰ *Idem* p.25.

personnage qui s'adresse au public est un personnage qui se trouve à la périphérie de l'action, qui est témoin de l'histoire mais n'en fait pas directement partie. Par exemple, dans *Tristan et Yseut*, plusieurs personnages, en plus de la narratrice, s'adressent au public, ils sont nommés dans le texte comme ceci : La pêcheuse, une dame du château, un commentateur de la scène...

Dans le spectacle *Désir, Terre et Sang*, une adaptation de trois pièces du poète espagnol Federico Garcia Lorca, *Yerma*, *La maison de Bernarda Alba* et *Noces de Sang*, mis en scène en 2019 par Dominique Serron, le personnage du Maître Rouge accompagne le public dans l'exploration des trois histoires. Le Maître Rouge est un personnage de fiction inspiré de personnages historiques et de la biographie de Lorca, il s'agit d'un ancien professeur qui va, au travers des trois fables, interagir avec le public, lui conter l'histoire de la vie de l'auteur, mais aussi l'aider à se replacer dans le temps de la narration. Le Maître Rouge dans *Désir, Terre et Sang*, incarne pleinement cette fonction de médiateur entre le public et la fable. Une fois le public assis, il ferme le chapiteau et passe devant le premier rang en demandant au public s'il est prêt ou en lui disant, par exemple, « vous êtes venu pour l'enterrement ? », « Merci pour la famille ! ». De cette façon, il introduit le public dans l'univers que celui-ci s'apprête à découvrir. Tout au long du spectacle il a une fonction de médiation et de contextualisation qui permet au public de comprendre et de lier ces trois histoires. Il interpelle le public et crée d'emblée, par sa position à la frontière de la fiction et du réel, une relation de proximité.

« Vous êtes venus pour le mariage vous ? C'est pour ça que vous rigolez. C'est ici aussi madame. Oui ! Ce soir, un mariage, un enterrement et puis alors une espèce de carnaval, de fête de la fertilité comme ils appellent ça. Les trois histoires pour le même prix ! Ah oui, on ne recule devant rien ici ! J'adorais votre brouhaha, ce frémissement d'avant le spectacle. Vous savez ce que ça me rappelle ça ? Ça me rappelle la *Barraca*. Notre compagnie de théâtre itinérant. Et l'odeur aussi, l'odeur de la toile du chapiteau qui se contracte avec le froid et se dilate avec la chaleur. [...]

Voilà, les derniers invités sont arrivés. Moi je ne suis pas invité mais je me suis invité. Parce que je suis là mais je ne suis pas là c'est un peu compliqué à comprendre mais je vous expliquerai. Mais il ne faut pas trop expliquer non plus. Parce que plus de quatre fois vingt ans de silence après toute une vie à expliquer, à enseigner. Oui c'est moi l'instituteur. Celui que les phalangistes et les franquistes appelaient le Maître Rouge. J'ai bien connu Federico. Ha mes amis, le vacarme que fait un poète que l'on tue. Ils ont tué Lorca mais sa voix n'en finit pas de résonner !

Voilà pourquoi je suis parmi vous ce soir ! [...] Je suis là pour accompagner ces trois histoires d'hommes, de femmes, puisées à la source des larmes. Trois contes de désir, de terre et de sang. Federico regarde ! A la fin, c'est nous qui avons gagné ! »²¹¹

Dans cet extrait, nous pouvons remarquer l'introduction de plusieurs fonctions du bonimenteur forain. D'abord, le rôle du bonimenteur sur les foires est d'attirer le public à entrer dans la baraque ou dans l'entre-sort ; dans le cas présent, le public est déjà assis dans le chapiteau, il a payé et réservé sa place à l'avance, le bonimenteur ne doit donc pas l'inciter à

²¹¹ Captation du spectacle « Désir, Terre et Sang », Les Baladins du Miroir, Bruxelles, novembre 2019.

entrer. Cependant, le bonimenteur attire les spectateurs dans l'histoire, il annonce ce qu'il va se passer sur scène. Ce personnage du Maître Rouge, revient à de nombreuses reprises tout au long du spectacle et fait figure d'accompagnateur, comme il le dit lui-même, mais il facilite également la réception. Cette dimension du rôle du bonimenteur permet de rendre le spectacle accessible à tous et correspond aux objectifs que les Baladins du Miroir se donnent lorsqu'il s'agit des pièces qu'ils présentent au public. En effet, comme nous l'explique Gaspar Leclère, ces éléments de forain dans leur théâtre permettent aussi de le rendre accessible à tous.

« C'est-à-dire que, moi je pense que, il y a aussi une barrière, qui est la barrière de l'intellectualisation. Il y a beaucoup de gens qui se disent « oui mais le théâtre c'est difficile à comprendre, ce n'est pas pour moi ». Alors que le chapiteau, c'est la curiosité, c'est le rapport à la fête foraine justement. Le cabaret des curiosités dont je te parlais, ça éveille la curiosité, on se demande ce qu'il y a à l'intérieur, on a envie de voir, on a envie de savoir. Et donc, on va plutôt être un peu voyeur, on va se glisser. Ça c'est le forain. »²¹²

En s'adressant directement au public, le bonimenteur crée également un certain trouble. Dans le cas de *Désir, Terre et Sang*, c'est le Maître Rouge qui démarre le spectacle lors de ce que l'on pourrait appeler un prologue. Lorsque le Maître Rouge commence à interpeller le public, les lumières restent allumées, certains spectateurs sont parfois encore en train de discuter ou d'entrer dans le chapiteau. Il n'y a aucune démarcation entre l'attente des spectateurs avant le début du spectacle et le spectacle lui-même. Ces éléments placent le Maître Rouge dans un entre-deux qui peut troubler le public. Est-ce que le spectacle a commencé ? Le bonimenteur prend ici la fonction du maître de représentation, dans le sens où il est celui qui, par sa voix, la dirige, mais, dans le cas de *Désir, Terre et Sang*, il est aussi maître dans le sens d'instituteur qui donne une leçon d'histoire au public. Selon Agnès Curel toujours, « Le rôle du bonimenteur dépasse donc largement celui d'un simple animateur ou présentateur : il entretient un rapport dynamique à la représentation en lui appartenant tout en conservant un lien avec le public. [...] S'il introduit la représentation, il en est donc aussi, au moins en partie, le maître. »²¹³

En plus de faire entrer le spectateur dans la narration, le bonimenteur vient également rappeler au public qu'il est au théâtre, ou, dans le cas présent, sous un chapiteau. En effet, « Le bonimenteur conduit ainsi souvent à une mise en abyme de l'acte de représentation. La spécificité de ce personnage méta-théâtral repose en effet sur sa capacité à interroger le regard que l'on pose sur l'acte scénique En rappelant le *hic et nunc* de la représentation, il suggère

²¹² Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

²¹³ CUREL Agnès. « Mesdames et Messieurs ! ». Bonimenteurs et rhétorique de l'apparition : des enjeux historiques et théoriques à la mise en jeu de ces personnages au théâtre. Pascal Couté, Hélène Frazik, Camille Prunet. *L'apparition dans les œuvres d'art*, [Presses Universitaires de Caen](#), 2020, p.22.

également sa pure artificialité »²¹⁴. Cette fonction du personnage du bonimenteur n'est pas sans rappeler la notion de "distanciation" introduite par Bertolt Brecht. Le dramaturge allemand a d'ailleurs intégré un personnage de bonimenteur au début du spectacle *La résistible ascension d'Arturo Ui*. En 2013, Les Baladins du Miroir ont adapté une des pièces de Brecht, *La Bonne Âme du Se-Tchouan*. Dans ce spectacle, il n'y a pas de bonimenteur à proprement parler mais on retrouve de nombreuses adresses directes au public, ce qui est un élément récurrent dans les spectacles de la compagnie.

Bertolt Brecht avec ce qu'il appelle « effet de distanciation », cherche à créer dans le public un questionnement, un déplacement, une remise en question. Dans ses recherches, il a voulu faire sortir le spectateur de l'état de « transe » dans lequel le théâtre pouvait le mettre et qui l'empêchait de se questionner ou de remettre en question ce qui lui était présenté. Brecht cherche à créer une distance, à susciter de l'étonnement pour rappeler au spectateur que ce qu'il voit est une représentation construite de quelque chose qui peut être remis en question. Grâce à cette distance, il veut pousser le spectateur à se demander ce qui aurait pu être différent et lui montrer que les choses ne sont pas obligatoirement ce qu'elles sont, que d'autres solutions sont possibles. Par exemple, dans la pièce *Mère Courage*, lorsque le fils meurt, l'actrice qui incarne le personnage de la mère contracte tous ses muscles comme si elle allait pousser un cri de douleur, mais aucun son n'est produit. A la place de l'empathie attendue, c'est un étonnement, une distance, qui est provoquée et va pousser le spectateur à se questionner sur ce qu'il voit. « Distancer un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement enlever à ce processus ou à ce caractère, tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité »²¹⁵. Cette technique doit empêcher l'identification et rappeler au spectateur l'aspect modulable du monde, elle l'amène à se questionner sur ce qui lui est présenté. Le bonimenteur rappelle de manière régulière au public sa présence dans un lieu de représentation théâtrale ainsi que son caractère de spectateur, notamment grâce à l'apostrophe ou à la fameuse formule « Mesdames et messieurs ». « Ainsi, il est à la fois maître de l'effet d'apparition et signe que ce spectacle n'est justement peut-être qu'une illusion à interroger en tant que forme visible problématique. La représentation théâtrale advient avec une apparition, différée quand le rideau de scène est tiré »²¹⁶. Cette distanciation s'inspire aussi d'un théâtre

²¹⁴ *Idem* p.26.

²¹⁵ BRECHT Bertolt, « Sur le théâtre expérimental (1939-1940) », trad. de l'allemand par Jean Tailleur, *Ecrits sur le théâtre*, édition établie sous la dir. de VALENTIN Jean-Marie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p.326.

²¹⁶ CUREL Agnès. « *Mesdames et Messieurs !* ». *Bonimenteurs et rhétorique de l'apparition : des enjeux historiques et théoriques à la mise en jeu de ces personnages au théâtre*. Dans COUTE Pascal et al., *L'apparition dans les œuvres d'art*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2020, p.25.

précédant le théâtre du 19^{em} siècle et du début du 20^{eme} et était déjà présente dans le théâtre de Shakespeare par exemple.

La présence récurrente de ce « type » de personnage dans le théâtre des Baladins du Miroir inscrit la compagnie dans une démarche de théâtre forain contemporain et moderne mais également dans une démarche de théâtre populaire (*cf.* voir chapitre 4) et qui cherche à établir, entre autres, une certaine proximité avec le public. Comme l'explique Nele Paxinou, cette proximité est un des éléments majeurs du type de théâtre que la compagnie pratique : « Le jeu de l'acteur est fonction du type de rapport que nous voulons instaurer avec le public, c'est-à-dire la proximité ».²¹⁷

L'importance de la musique

Comme nous le rappelle Gaspar Leclère, la musique est un des éléments fondamentaux du théâtre des Baladins du Miroir : « Mais la musique est toujours là chez les Baladins. C'est souvent chorégraphié. Est-ce que c'est de la danse ? Peut-être pas mais on s'inspire de la danse. Donc on s'inspire de la musique, de la danse, de l'art de la parole, du cirque. »²¹⁸

La musique est encore plus importante depuis l'arrivée de Line Adam comme directrice musicale, depuis maintenant 20 ans c'est elle qui compose et joue les musiques des spectacles. Depuis leurs débuts les Baladins proposent un théâtre musical, cette importance de la musique s'inscrit dans leur idéal de pluridisciplinarité du théâtre, mais aussi des comédiens qui, sur scène, doivent être capables de chanter et de jouer d'un instrument. L'écriture musicale doit donc porter la narration et, en outre, être adaptée au niveau des comédiens.

Selon Patrice Pavis, la musique dans le théâtre occidental peut avoir plusieurs fonctions : d'abord, une fonction de « création, illustration et caractérisation d'une atmosphère introduite par un thème musical, pouvant devenir un leitmotiv. »²¹⁹, dans cette situation la musique permet au spectateur de prendre une « pause », d'absorber ce qui vient de se passer et d'imaginer la suite ; la musique est alors un moment de respiration. La musique peut également devenir « un véritable décor artistique : quelques notes situent le lieu de l'action. »²²⁰, elle peut être également un bruitage « dont le seul but est de faire reconnaître une situation »²²¹, un effet de contrepoint « depuis les *songs* brechtiens qui commentent ironiquement l'action, jusqu'à la

²¹⁷ PAXINOUE Nele, « Le théâtre dans la rue des Baladins du Miroir. Entretien avec Anne Wibo ». Dans *Études théâtrales*, n° 41-42 (vol 1), 2008, p.92.

²¹⁸ Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

²¹⁹ PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, 3^{eme} édition, Malakoff, ed. Armand Colin, coll. « U », 2016, p.152.

²²⁰ *Idem* p.153.

²²¹ *Ibid.*

musique baroque entre des séquences des *Bas-Fonds* dans la mise en scène de G. Bourdet. »²²² ; enfin, « selon la technique cinématographique la musique crée une suite d’ambiances. », elle peut devenir « une production d’action grâce aux moyens musicaux : le théâtre musical dépasse [...] la fonction ancillaire d’une musique de scène, pour devenir le centre de l’attention et intégrer la théâtralité à ses propres exigences. »²²³ Toutes ces fonctions sont présentes dans le théâtre des Baladins du Miroir ; la musique, dans les spectacles de la compagnie, apporte également un élément de divertissement, notion qui nous rappelle une fois de plus les théories de Bertolt Brecht et qui allège en quelque sorte la tragédie.

Il est intéressant de souligner que les comédiens des Baladins du Miroir jouent eux-mêmes la musique des spectacles, la musique n’est pas enregistrée, elle est jouée en *live* par les acteurs, généralement accompagnés par Line Adam, la compositrice, au piano ou à la flûte, et par un percussionniste, tous deux pleinement intégrés au spectacle. Le fait que les comédiens jouent eux-mêmes la musique est un élément du théâtre des Baladins qui est souvent mis en avant par la compagnie. Comme l’indique Gaspar Leclère : « Quand tu veux passer une audition chez les Baladins il faut que tu sois musicien ou chanteur, tu ne viens pas juste parce que tu es comédien, il faut vraiment avoir plusieurs cordes à son arc. »²²⁴ Cette pluridisciplinarité, qui rappelle la notion de troupe, est chère à la compagnie et correspond à leur vision d’un théâtre forain contemporain.

Dans son livre *Ne laissez pas mourir vos rêves*, Nele Paxinou mentionne l’importance de la musique dans son théâtre. Il est intéressant de porter l’attention sur le processus de pensée de Nele Paxinou car c’est elle qui a défini le style de théâtre que pratiquent les Baladins du Miroir encore aujourd’hui :

« Dès le départ, la musique jouée en direct par les comédiens a eu une grande importance. Elle permet d’introduire et de souligner l’action scénique. J’y ai recours à la fois pour stimuler l’attention du spectateur et élargir le champ de son imaginaire : quelques notes de flûte à l’entrée de Zadig sur son « chameau » (deux comédiens porteurs) nous entraînent aux confins du désert sous les étoiles... Dans la troupe, tous les comédiens jouent d’un instrument, avec une prédominance pour les instruments à vent. »²²⁵

On retrouve dans cette citation de la fondatrice de la compagnie, les différentes fonctions de la musique au théâtre citées précédemment. Depuis les débuts de la compagnie, le rôle et la façon de faire la musique pour les spectacles a beaucoup changé. Au début il n’y avait pas réellement de compositeur, les membres de la compagnie, grâce à leur maîtrise des instruments

²²² *Idem* p.153.

²²³ *Ibid*

²²⁴ Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

²²⁵ PAXINOUE Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d’histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006, p.67.

de musique, créaient et écrivaient la musique. Au fur et à mesure des années, les Baladins ont commencé à travailler avec des compositeurs et depuis 2002, ils travaillent, sur tous leurs spectacles avec la compositrice Line Adam. Le fait de travailler avec la même compositrice depuis plus de vingt ans apporte une couleur particulière aux spectacles de la compagnie, même si, dans la forme, les spectacles sont très différents, la musique de Line Adam les rend reconnaissables. Comme l'explique Nele Paxinou, « Au début de l'histoire des Baladins, les musiques étaient souvent trouvées à l'oreille. Elles sont peu à peu devenues des œuvres à part entière, des compositeurs les ont créées spécialement pour nos spectacles. Elles y ont d'ailleurs pris, au fil du temps, de plus en plus d'importance et, à force de travail, les comédiens sont peu à peu devenus musiciens. »²²⁶

Pour chaque spectacle, Line Adam réinvente son style de musique afin qu'il corresponde à l'univers, à la couleur donnée au spectacle. Ainsi, pour *Le Roi Nu*, elle adopte un style plus pop-rock par exemple et pour *Désir, Terre et Sang* elle explique :

« J'ai abordé la composition en me mettant dans la peau, dans l'univers, de ce que Lorca aimait. Pas dans le côté, un petit peu premier degrés de ce qu'on attend, du Flamenco et de toutes ces influences espagnoles. Je trouvais qu'il était intéressant de rentrer dans ce qu'il aimait. C'est-à-dire que lui aimait beaucoup Debussy, Satie, il écoutait beaucoup de Bach aussi. [...] Je suis partie plus de cet univers-là. »²²⁷

Line Adam n'est pas seulement compositrice pour les spectacles des Baladins, elle est directrice musicale, elle ne se contente pas de composer les musiques, elle les apprend également aux comédiens et les adapte à leurs capacités ; elle ne travaille pas seulement pour la compagnie mais avec eux. Au-delà d'un rôle de technicienne elle travaille en directe collaboration avec les metteurs en scène et est présente lors de chaque répétition. Le travail de Line Adam est très important pour les spectacles des Baladins du Miroir car elle apporte une couleur à la création et participe à l'élaboration de l'univers du spectacle.

Moments de participation du public

Les Baladins du Miroir jouent sur la frontière entre la fiction et la réalité en interagissant avec les spectateurs tout en les invitant à entrer dans l'univers du spectacle. Par exemple, pendant le spectacle *Le Chant de la Source* mis en scène par Geneviève Knoops, les comédiens servent à boire et puis trinquent avec le public, à ce moment le public est d'abord très hésitant d'être ainsi impliqué dans ce qui se passe sur la scène mais il finit par prendre les verres offerts et par trinquer avec les acteurs. Il est intéressant de remarquer que la notion de spectateur

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ JEANDEL Florian, Les Baladins du Miroir, *Désir, Terre et Sang de F.G. Lorca par Les Baladins Du Miroir*. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=eoOyuSFkU5w&t=1860s>, Janvier 2021.

participant au spectacle est ici prise au premier degré. Généralement les spectateurs acceptent, ne souhaitant pas porter atteinte au déroulement du spectacle. Autre exemple, dans *Désir, Terre et Sang*, lors de l'entracte, le spectacle ne s'arrête pas réellement : les spectateurs sont invités à sortir du chapiteau pour boire un verre mais, s'ils le souhaitent, ils peuvent rester dans le chapiteau avec les comédiens et faire un karaoké de chansons populaires espagnoles avec eux. Dans ce cas-ci, le public a une liberté d'action plus grande étant donné que sa participation ou non à ce karaoké ne va pas influencer le déroulement du spectacle et ne risque pas de faire perdre la face aux comédiens qui chantent et dansent avec ceux qui le souhaitent. Une fois de plus, on retrouve ici l'esthétique de la fête, de l'être ensemble et du partage.

On retrouve dans ces deux exemples un élément qui est très cher aux Baladins du Miroir : la recherche constante de partage avec le public. Lors de ces moments, le spectateur devient actif, dans le sens qu'il effectue une action ; ce spectateur actif, participant de l'évènement théâtral, représente une certaine tendance dans le milieu théâtral. Les termes de spectateur participant au spectacle, ou de spect'acteur, « laisse supposer que le spectateur puisse prendre une part signifiante, voire qu'il puisse devenir acteur, au même titre que le comédien dans la représentation. Cette utopie, pour ne pas l'appeler fantasme, a sans doute une filiation avec le mythe rousseauiste d'une participation pleine et entière de l'ensemble des participants dans une communion généralisée, le théâtre se muant en spectacle, et plus exactement en fête »²²⁸. Pourtant ce n'est que très rarement le cas et ce n'est pas le cas dans les spectacles des Baladins du Miroir. Cette notion de participation est donc à nuancer. Pour remplacer et nuancer, Serge Chaumier propose une typologie de huit catégories de convocation du spectateur. Le « spect'actif » rend actif le corps du spectateur en l'invitant à se mouvoir, à se déplacer. Le « spect'actant », lorsque le spectateur est rendu complice de l'action scénique, notamment avec des apartés destinés au public, « Il s'agit littéralement de se prêter au jeu. Le caractère actif est superficiel, le jeu est au second degré, pas comme acteur, mais comme spectateur jouant à l'acteur. ». Le « spect'acté », lorsqu'un passant est rendu participant malgré lui. Le « spect'actuel », lorsque la collaboration a eu lieu lors de la création, avant le spectacle. Le « spect'actionné » est « une participation suscitée des publics à être volontaire pour jouer un rôle dans la dramaturgie »²²⁹, le public est alors invité à réaliser une action, parfois de manière

²²⁸ CHAUMIER Serge, « II.2. Mythologie du spect'acteur : Les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles » dans *GÉNÉALOGIE, FORMES, VALEURS ET SIGNIFICATIONS LES ESTHÉTIQUES DES ARTS URBAINS Rapport final de recherche*. [Rapport de recherche] Ministère de la culture et de la communication - DMDTS; Réseau "arts de ville", UMR CNRS 5600 "environnement, ville, société", Université Lyon 2. 2007.

²²⁹ *Ibid.*

collective, mais sans être libre du choix de celle-ci. Le « spect'activé », est invité à prendre un rôle actif tout en étant guidé, « canalisé » par la compagnie. Le « Spect'activant » : « Impliqué dans la représentation sur invitation de ses protagonistes, c'est le spectateur qui transforme la dramaturgie selon son action et sa prise de décision »²³⁰. Et enfin, le « spect'activisme », que l'on ne retrouve que dans certaines formes de théâtre bien précises, elle invite le spectateur à prendre réellement un rôle dans l'événement théâtral, à en devenir véritablement un acteur.

Comme l'explique l'auteur, « Cette typologie en huit classes est sommaire, et il existe sans doute d'autres formes à inventorier, mais il semble que beaucoup peuvent déjà s'y classer ». A la lumière de cette typologie nous pouvons analyser de manière plus nuancée ces moments lors desquels les spectateurs semblent participer au spectacle en cours. Dans le théâtre des Baladins du Miroir, tout comme dans de nombreuses productions de théâtre aujourd'hui, la forme de « spect'actant » est extrêmement courante, nous avons développé ces moments d'adresse au public plus haut dans ce chapitre. Mais ce n'est pas le cas des exemples que nous venons d'évoquer. Ainsi, dans *Le Chant de la Source*, le public est invité à partager un verre avec les comédiens dans ce qui s'apparenterait à la forme de « spect'actionné ». Le public est amené à réaliser une action qui reste encadrée par la compagnie, dans le cas présent, les spectateurs lèvent leurs verres pour trinquer. Comme l'explique Serge Chaumier, « Cette action collective est intéressante car elle crée un lien fort dans un public largement composé par la population locale. Elle joue sur l'effet produit et l'exaltation de la participation : le « j'y étais ». »²³¹. Le cas de *Désir, Terre et Sang* est plus subtil et ne correspond pas complètement à une de ces catégories. En effet, la participation n'a pas lieu pendant le temps effectif de la représentation, ayant lieu pendant l'entracte, les spectateurs peuvent faire le choix de rester ou non, d'y participer ou non. Pourtant, ce moment n'existe pas réellement en dehors de l'événement théâtral et est entièrement intégré dans la narration. Le spectateur ne devient pas pour autant acteur étant donné que, même s'il agit sur scène et est accompagné des comédiens, la majorité du public à quitter le chapiteau.

Lors de ce moment particulier, le phénomène festif vient doubler le phénomène artistique. Comme l'explique Sylvie Rouxel-Reynier, docteure en sociologie des faits culturels et artistiques, « Le phénomène festif se construit [...] dans la participation à l'action collective et dans le rassemblement des acteurs, où les émotions et les affects se trouvent libérés et

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

exprimés, l'idéal étant que tous deviennent acteurs »²³². Lorsque le public de Désir, Terre et Sang est invité à rejoindre les acteurs sur scène pour un karaoké, le temps de la représentation est transformé en temps de fête pour la durée très limitée de l'entracte du spectacle. A la fin de celle-ci, les spectateurs qui ont fait le choix de chanter sont invités à reprendre leur place. Même si, le temps de l'entracte, le public est ainsi libre de s'exprimer et d'agir comme il l'entends, le cadre de la représentation ne disparaît jamais complètement et le spectateur n'incarne que le rôle, ou la fonction, qui lui est attribuée. Selon Serge Chaumier : « Cela fonctionne tant qu'il s'agit d'un trompe l'œil qui maintient néanmoins des codes, des règles et des interdits que l'on transgresse ponctuellement, ou que l'on fait mine de transgresser. »²³³

Ces moments particuliers dans le théâtre des Baladins mettent en lumière leur recherche constante quant à la relation qu'ils établissent avec le public et qui est à la base de leur compagnie. Cette recherche de l'échange qui a motivé Nele Paxinou est aussi la recherche de « Cette « culture chaude », faite de participation et d'engouement, pour l'opposer à une « culture froide » »²³⁴. La « culture froide », c'est la culture bourgeoise du comportement du spectateur invisible tel qu'il été imaginé par Stanislavski notamment. En effet, Stanislavski a instauré dans son théâtre une série de mesures qui avaient pour objectif de discipliner le public. Par exemple, il demandait que la salle soit véritablement plongée dans le noir, que les portes ferment une fois le spectacle commencé, le public ne devait pas applaudir après les longues tirades des comédiens et ne pas leur offrir de fleurs. Pour Stanislavski, le spectateur ne doit être que témoin de l'action qui se déroule sur la scène et les acteurs, même s'ils doivent tout de même faire en sorte d'être vus et entendus le mieux possible, se doivent d'ignorer le public afin de se concentrer sur la vie sur scène. C'est contre ces idées de spectateurs dociles et invisibles que beaucoup de théâtres semblent aujourd'hui vouloir prôner la participation. Pourtant même « s'il ne fait pas de doute que la place du spectateur est particulière, différente dans le spectacle à 360° et que le rapport frontal laisse place à de multiples déclinaisons, souvent imaginatives, il est moins certain que celui à qui on s'adresse endosse toujours un rôle si éloigné de celui tenu dans les spectacles plus 'conventionnels'. »²³⁵

Ainsi, même s'ils peuvent participer à la mise en place d'une relation particulière avec le public, ces moments de participations ne remettent pas en cause les positions d'acteurs et de spectateurs, ni la distance qui existe entre les deux. Ces moments participent au phénomène de

²³² ROUXEL-REYNIER Sylvie, « La Fête comme interrogation méthodologique », dans GREEN Anne-Marie (dir.), *La Fête comme jouissance esthétique*, Paris, ed. L'Harmattan, 2004, p.47.

²³³ CHAUMIER Serge. *op.cit.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

distanciation que nous avons déjà évoqué et rappellent au public qu'il est au théâtre et que ce à quoi il assiste a été construit, mais ils participent aussi à l'esprit festif que les Baladins cherchent à mettre en place et à partager avec leur public. Comme l'explique Gaspar Leclère :

« Le spectacle de théâtre itinérant tel que je le vois chez les Baladins du Miroir, donc pas spécialement de manière générale mais spécifiquement pour la compagnie, l'énergie d'un spectacle, c'est Noël, c'est une soirée de Noël : On va se faire beau, on va préparer plein de bonnes choses à manger et on va se faire des cadeaux. [...] à un moment le public rentre dans l'histoire, il se passe des trucs que tu ne sais pas définir mais il se passe quelque chose. »²³⁶

Le jeu de l'acteur

Le jeu des comédiens des Baladins du Miroir est également un élément caractéristique de leur théâtre. Il est propre à la compagnie en elle-même mais également, et de manière importante, au chapiteau comme lieu de répétition et de représentation. En effet, comme l'explique Nele Paxinou dans *Ne laissez pas mourir vos rêves* :

« La découverte du théâtre de tréteaux ou sous chapiteau, nous amène tout naturellement à un type de jeu où l'acteur est mis continuellement en situation : rien ne le protège, ni des intempéries, ni des événements inattendus causés par un public très proche et peu discipliné. Ici, pas de cocon confortable dont l'acoustique a été minutieusement étudiée par des ingénieurs pour éviter à l'acteur de fatiguer sa voix, pas d'éclairages savamment dosés mettant l'acteur dans un halo de lumière (le projetant au pays des dieux, coupé par magie du reste du monde), la salle emplit de spectateurs devenant alors une sorte de trou noir béant rempli de souffles retenus ou mille yeux relaient le respect des codes de la bienséance et du silence. A de nombreuses occasions, l'acteur de tréteaux devra élever la voix pour couvrir les bruits avoisinants, les imprévus et les vents contraires. »²³⁷

Même s'il est plus à l'abri qu'un comédien jouant dans la rue, le comédien sous chapiteau est soumis à une série d'éléments qui sont atténués le plus possible dans un théâtre « en dur ». Si le chapiteau protège en partie de la pluie, il n'empêche pas les bruits de l'extérieur ; un véhicule équipé d'une sirène passant aux abords du chapiteau, la pluie ou le vent, peuvent venir perturber la représentation en couvrant la voix des comédiens. Les comédiens travaillent généralement sans aide technique, comme un micro pour amplifier leur voix, et l'acoustique du chapiteau ne permet pas non plus à la voix d'être projetée comme elle peut l'être dans un théâtre, pour se faire entendre et comprendre, « Le ton de la voix sera forcément fort et bien timbré, avec une articulation impeccable et un phrasé au rythme lent, le geste venant immédiatement à la rescousse, sans scrupule vis-à-vis de la redondance, pour amplifier et souligner la signification de la parole. »²³⁸.

Lorsque la voix et les mots ne sont pas entendus clairement, le geste vient appuyer le propos ; ainsi la parole et le geste viennent dire la même chose, à la place d'enrichir le propos,

²³⁶ Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

²³⁷ PAXINOUE Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d'histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006, p.60.

²³⁸ *Ibid.*

ou de le rendre plus subtil, ils le rendent plus fort par la redondance. Le théâtre des Baladins du Miroir est un théâtre où le geste et les mots ne font qu'un, où l'un vient constamment en aide à l'autre et où le travail vocal des acteurs est important et particulier ; l'objectif des comédiens quand il s'agit de leur phrasé, n'est pas d'être le plus naturel possible mais d'être compris, de faire passer le message et l'émotion le plus directement possible. Pour cela, ils adoptent une diction plus lente et plus nuancée et variée, chaque syllabe est prononcée clairement et dans sa totalité pour être entendue. La réception et la compréhension du spectacle par le public sont ainsi prises en compte dès la création et en particulier dans le jeu des acteurs qui doivent s'adapter au lieu et à sa fluidité ; en fonction de la disposition du public dans le chapiteau (placé de manière frontale ou circulaire par rapport au plateau), l'acteur va devoir se déplacer et s'exprimer différemment afin d'être vu et entendu par tous.

Il s'agit aussi d'un théâtre dans lequel le mouvement est très important. Comme nous l'ont confirmé tant Gaspar Leclère : « [...] c'est Nele qui l'a induit, en étant handicapée elle a eu envie de faire un théâtre qui bouge, un théâtre qui soit mobile et on ne se limite pas au texte, à la parole »²³⁹, que Nele Paxinou : « On avait envie de mettre les choses en mouvement et c'est pour cela qu'il y a eu de la gestuelle, de la pantomime, de l'acrobatie et en même temps de la musique et un art vocal qui s'est de plus en plus développé »²⁴⁰. Un théâtre en mouvement donc, un théâtre qui est en partie chorégraphié et qui explore le plaisir de se mouvoir. Dans le dernier spectacle des Baladins, *La porteuse de souffle*, par exemple, des numéros de cirque, tel que le mât chinois ou les sangles acrobatiques, viennent contribuer à la narration. Pour ce spectacle, les Baladins du Miroir ont engagé des circassiens qui se joignent aux comédiens sur scène. Le cirque est pleinement intégré au spectacle et à la narration, il n'y a pas de séparation entre les deux disciplines, comme il n'y a pas de séparation entre les comédiens et les circassiens, tous participent à l'entièreté du spectacle, les circassiens jouent la comédie et incarnent des personnages, les comédiens sont parfois intégrés aux numéros de cirque et tous jouent d'un instrument lors des moments musicaux, le spectacle reste un tout homogène et chaque élément participe à la narration. Comme l'explique Gaspar Leclère : « Donc on s'inspire de la musique, de la danse, de l'art de la parole, du cirque et en fait, le style théâtral particulier c'est cette alchimie, de nouveau, ou à un moment donné tu utilises tout ce qui peut être narratif. Tout ce qui peut servir à raconter quelque chose est exploitable pour nous. »²⁴¹

²³⁹ Entretien avec Gaspar Leclère, Jodoigne, 22 juin 2022.

²⁴⁰ PAXINOUE Nele, « Le théâtre dans la rue des Baladins du Miroir. Entretien avec Anne Wibo ». Dans *Études théâtrales*, n° 41-42 (vol 1), 2008, p.92.

²⁴¹ Entretien avec Gaspar Leclère, Jodoigne, 22 juin 2022.

L'utilisation de différents sens est extrêmement importante dans le théâtre de la compagnie et ce, depuis ses débuts comme l'explique une fois de plus Nele Paxinou : « J'essaie toujours de partir du visuel et de l'exploitation du signifiant plutôt que du texte à comprendre intellectuellement. J'essaie d'abord de toucher les sens : la vue, l'ouïe, éventuellement l'odorat. »²⁴² Par exemple, pour le spectacle *La Balade du grand macabre* de Michel de Ghelderode, Nele Paxinou faisait cuire des boudins à côté du chapiteau, afin d'éveiller les sens du public, pendant la représentation et les vendait à l'entracte. Le visuel est très important pour les Baladins, ils accordent aux gestes et aux mouvements une grande importance, mais les costumes et décors sont aussi très importants, même si les décors sont souvent minimalistes et vont droit à l'essentiel. Nele Paxinou explique vouloir d'abord toucher les sens et les émotions du spectateur afin de faire de la soirée de théâtre un moment de plaisir qui puisse toucher tout le monde. Elle dit ne pas vouloir complètement abandonner l'intellect et la réflexion mais préfère que ceux-ci viennent au second plan comme la cerise sur le gâteau.

La fondatrice de la compagnie décrit le jeu des Baladins du Miroir comme un jeu proche de la Commedia dell'arte ; en effet, il s'en rapproche dans la mobilisation importante du corps de l'acteur, et de ses capacités motrices, dans la narration, mais également dans la place importante laissée aux improvisations possibles en fonction des événements au cours de la représentation, que ce soit une réaction du public ou tout autre imprévu. Ainsi, si quelque chose se passe dans le public, qu'un enfant traverse la scène par exemple, le comédien ne l'ignore pas, il va improviser une remarque ou jouer avec l'évènement en restant dans son personnage. C'est le contraire de ce que Stanislavski demandait à ses comédiens qui devaient ignorer le public pour se concentrer sur la vie de la scène. Cet élément du théâtre des Baladins les rapproche une fois de plus d'une sorte de théâtre populaire. Nele Paxinou explique :

« Le jeu des Baladins se rapproche très fort de celui de la Commedia dell'arte, même si on n'emploie pas le masque dans tous les spectacles. Tout doit être amplifié : on ne peut pas faire du théâtre intimiste, et je ne monterai jamais Tchekhov, par exemple. Le chapiteau induit un type de répertoire. Donc j'ai un peu assimilé toutes ces techniques de cirque ou de Commedia dell'arte. Je m'en nourris et je les restitue dans chacun de mes spectacles, dans une forme de théâtre à la fois total et primitif. »²⁴³

Elle parle ici d'un théâtre total dans le sens où il est pluridisciplinaire et ne se limite pas à une seule façon de raconter les choses, comme mentionné précédemment, le théâtre de la compagnie fait appel à toute une série d'autres disciplines : la musique, les acrobaties, la danse... Selon Nele Paxinou, le comédien de ce théâtre total ne se contente pas de raconter des

²⁴² PAXINOUE Nele, « Le théâtre dans la rue des Baladins du Miroir. Entretien avec Anne Wibo ». Dans *Études théâtrales*, n° 41-42 (vol 1), 2008, p.91.

²⁴³ *Idem* p.92.

histoires au public, « il s'expose, se donne, s'extravertit dans sa façon de jouer. »²⁴⁴. Enfin, elle appelle primitif le théâtre de la compagnie.

« Et primitif parce que cela rejoint des choses ancestrales. Lors des rites africains, les « acteurs » se couvrent de plumes, de coquillages pour faire du bruit, ils incarnent l'esprit d'un ancêtre, par exemple, et ils entrent vraiment dans cette incarnation. Un enfant qui joue va dire qu'il est un prince ; il met une couronne en carton sur la tête et il est vraiment un prince. Je pense qu'un comédien doit pouvoir entrer dans une incarnation qui parle au public de manière inconsciente. Pour moi le mot primitif, c'est tout cela. Ancestral, essentiel, primal. »²⁴⁵

Ce que les Baladins du Miroir appellent un style théâtral atypique c'est cette convergence entre les différents éléments que nous avons évoqués et qui font de leur théâtre un théâtre forain contemporain : l'adresse au spectateur, qui se fait notamment par la présence d'un personnage de narrateur ou d'un bonimenteur, l'importance de la musique dans leur théâtre, qui est une des constantes majeures, les moments de participation du public et d'invitation à la fête et enfin un jeu d'acteur particulier qui ne peut pas être intimiste, étant influencé par le chapiteau mais aussi par les traditions du théâtre forain tel que la Commedia dell'arte. De plus, il s'agit d'un théâtre pluridisciplinaire, que Nele Paxinou qualifie même de « total ». Le répertoire de la compagnie aurait également pu servir d'analyse, Nele Paxinou souhaitant rendre accessible à tous des contes, mythes et textes de grands auteurs, dans une démarche qui se rapproche de celle du Théâtre National Populaire de Jean Vilar. Ainsi, les Baladins du Miroir ont mis en scène Brecht, Shakespeare, Molière, ou encore les légendes de *Tristan et Yseut* et de *Faust*, chaque texte ou légende étant adapté pour le théâtre de la compagnie et pour le chapiteau.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

CONCLUSION

L'esquisse d'une définition de l'itinérance, et plus précisément du théâtre itinérant, nous a mené à penser celui-ci comme un art de la relation. Art de la relation que nous avons choisi d'approcher à travers trois dimensions : la relation au territoire, au temps, et pour finir, au public. Nous avons cherché à développer ces différentes relations afin de comprendre comment celles-ci s'articulent entre elles et quelles en sont les conséquences, en étudiant notamment une compagnie en particulier, Les Baladins du Miroir.

D'abord, une relation au territoire se caractérisant par un établissement de la compagnie sur le long terme, comme dans le cas des pôles culturels que certaines compagnies choisissent de mettre sur pied, ou par des résidences de territoires, qui s'établissent moins dans la longueur mais dans un travail direct avec les populations renvoyant à la notion d'infusion culturelle du territoire. Dans les deux cas, par cette relation au territoire les compagnies cherchent à créer un lien de proximité avec la population, à aller à la rencontre des habitants du lieu. Ensuite, une temporalité qui se caractérise par la lenteur, comme dans les différents exemples d'itinérance lente que nous avons pu développer. Relation au temps qui se traduit aussi par le caractère éphémère de l'itinérance ainsi que par le temps du voyage qui demande une organisation spécifique. Cette manière de construire une temporalité spécifique a pour conséquence, et parfois pour cause, la création d'une plus grande proximité avec le public mais aussi avec les habitants. Gaspar Leclère, par exemple, lorsqu'il mentionne l'installation des Baladins dans une ville sur le long terme, comme ça a été le cas à Thorembais-Les-Béguines, ou comme c'est aujourd'hui le cas à Jodoigne, mentionne une période d'appropriation nécessaire, une période de rencontre. Enfin, le théâtre itinérant façonne une relation au public qui s'articule également autour de ces notions de rencontre et de proximité. Cela passe par un travail sur la convivialité, avec une importance particulière sur les moments qui entourent le spectacle. Relation au public qui renvoi au concept de théâtre populaire, dont de nombreuses compagnies se revendiquent, même si cette corrélation est à nuancer. Ce rapport au public, qui se caractérise par l'échange et la rencontre entre humains, s'oppose notamment à ce qu'on appelle l'industrie culturelle.

Ces trois « types » de relations se rejoignent dans l'objectif qu'ont les compagnies d'établir avec le public un rapport différent de celui qu'instaure le théâtre « classique » ou « en salle ». Le théâtre itinérant cherche à mettre en place une rencontre de qualité entre les êtres, au-delà de l'échange artiste-spectateur. Comme le souligne Anne Gonon, l'itinérance « C'est revendiquer que, même si la rencontre se fait en dehors des temps du spectacle, elle est toute

aussi importante. On ne cherche pas à tout prix à faire des habitants des spectateurs, c'est bien la notion de rencontre qui est centrale. »²⁴⁶

Le théâtre itinérant n'est pas forcément considéré comme un secteur, pour ses acteurs, il ne peut pas être caractérisé par un style ou une esthétique tant les projets des différentes compagnies sont variés. Etablir des généralités serait oublier de prendre en compte une grande partie des compagnies itinérantes. Malgré tout, l'itinérance dans le théâtre a une influence sur la façon dont celui-ci se développe.

Le travail des Baladins du Miroir, compagnie itinérante depuis maintenant quarante ans, est influencé en de nombreux points par cette dimension itinérante. La compagnie, fondée par Nele Paxinou, a commencé en faisant du théâtre dans la rue et a découvert l'itinérance par la force de l'évidence en achetant son premier chapiteau pour se protéger de la pluie. Aujourd'hui, le théâtre que développent les Baladins du Miroir est intrinsèquement lié à son caractère itinérant et à la recherche d'une rencontre, d'une proximité avec le public. La compagnie travaille depuis ses débuts avec une troupe de comédiens qui lui est fidèle et qui participe à la majorité des spectacles. Un esprit de troupe qui a beaucoup évolué en quarante ans d'existence, mais qui fait encore écho, aujourd'hui, aux idéaux de vivre ensemble qui animent le théâtre itinérant.

Le choix du chapiteau comme lieu de diffusion des spectacles engendre également une relation particulière au public, qui se caractérise notamment par une proximité physique importante, mais aussi par l'émergence de tout un imaginaire lié aux arts du cirque et à leur dimension populaire. Cela vient faciliter le contact avec un public qui n'a pas forcément l'habitude du théâtre. Les Baladins du Miroir accordent en effet une grande importance aux moments de rencontre qui peuvent avoir lieu avant et après les spectacles mais également en dehors des soirs de représentations. Ils proposent régulièrement à leur public de venir partager un repas avec eux, ou de venir échanger autour d'un verre avec les comédiens après les spectacles. L'artiste n'est pas dans un monde à part et inaccessible, il est disponible, prêt à échanger avec le public dont il est l'égal.

La compagnie est installée au Stampia depuis 2015, un pôle culturel dédié à l'itinérance qui leur permet d'accueillir d'autres compagnies en résidence et, par la même occasion, d'échanger et de partager des pratiques avec celles-ci ; enjeux de formation importants pour la compagnie comme l'explique Gaspar Leclère : « Les enjeux c'est cette transmission, comment passer le relais à d'autres, non pas pour qu'ils fassent la même chose, parce que les temps

²⁴⁶ GONON Anne, intervention dans « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion » - Outil réflexif proposé sur base de rencontres professionnelles, Ath, Juin 2011.

changent et que les formes et les styles évoluent mais pour que l'esprit des Baladins continue, pour que cette capacité à être « Noël » se perpétue »²⁴⁷. Le Stampia permet aux Baladins une inscription au long terme dans un territoire et une relation particulière avec les habitants de la ville.

Nous avons pu constater que, dans le cas des Baladins du Miroir, l'itinérance exerce également une influence sur le théâtre que développe la compagnie. Les Baladins se revendiquent héritiers du théâtre forain. Le personnage du bonimenteur, l'adresse directe au public, l'importance de la musique jouée par les comédiens, la pluridisciplinarité et la polyvalence des artistes ainsi que le jeu particulier des comédiens ont permis de démontrer dans quelle mesure le choix de l'itinérance comme mode de diffusion influence le fonctionnement de la compagnie, ainsi que le théâtre qu'elle propose au public. Les Baladins ont fêté, en 2020, leurs quarante ans d'existence, cet anniversaire les a menés à questionner leur parcours et objectifs. Questionnement qu'ils concrétisent dans un spectacle anniversaire ayant pour titre *La Porteuse de Souffle*. Après quarante années passées sur les routes des pays francophones, la compagnie veut utiliser ce spectacle pour se remettre en question. Cette réflexion est mise en exergue dans la note d'intention du spectacle, Gaspar Leclère y met en avant les questionnements qui ont initié la création du spectacle : « Cette réflexion, partagée par toute la troupe, nous interroge : sommes-nous à bout de souffle ? Cherchons-nous un nouveau souffle ?... Avons-nous besoin de souffler un peu ? »²⁴⁸

En effet, ayant changé de directeur en 2015, lorsque la fondatrice de la troupe Nele Paxinou a laissé sa place à Gaspard Leclère, la compagnie est depuis lors en constante réflexion sur son évolution et son identité. Le changement de directeur et l'installation de la compagnie au Stampia a profondément changé les enjeux de la compagnie.

Après quarante ans, la compagnie se questionne énormément sur ce qui la définit, sur ses possibilités d'avenir, mais également sur la nécessité de ce mode de diffusion qu'est l'itinérance. Dans le documentaire *Des vagabonds ou des Dieux en déroute*, réalisé par Bernard Gillain à l'occasion des quarante ans de la compagnie, plusieurs membres de la troupe expriment leurs questionnements, et notamment Marco Taillebuis, un des fondateurs de la compagnie qui dit ceci :

« Comment un théâtre aujourd'hui peut être cohérent avec toutes les données sociales et politiques qui font notre société ? Comment aller vers les gens aujourd'hui ? Quand les camions, le

²⁴⁷ Entretien avec Gaspar Leclere, Jodoigne, 22 juin 2022.

²⁴⁸ « La Porteuse de Souffle : dossier de production », Les Baladins du Miroir, 2022.

déplacement, représentent un coût, une pollution. Comment l'avenir doit s'orienter ? Il doit être civique, retrouver la communication entre nous. Réinventer, recréer cette communication. »²⁴⁹

Aujourd'hui, les Baladins font face à des problématiques qui viennent entraver leur façon de faire du théâtre itinérant et qui sont notamment liées à la croissance ininterrompue de la compagnie. En effet, depuis sa création, la compagnie des Baladins du Miroir gagne sans cesse en popularité, ce qui a pour conséquence de la faire grandir mais la rend de plus en plus difficile et de plus en plus coûteuse à déplacer. Ces dépenses, maintenant que les Baladins doivent également faire vivre et entretenir le domaine du Stampia, deviennent de plus en plus difficiles à assumer. Ce qui fait ressurgir la question de la nécessité du théâtre itinérant comme mode de fonctionnement de la Compagnie. Dans le documentaire, Gaspard Leclère exprime très explicitement ce questionnement envers l'itinérance en demandant « Jusqu'à quel prix parviendrons-nous à l'assumer ? »²⁵⁰

Pourtant, de nombreux membres de la compagnie considèrent cette itinérance comme absolument nécessaire dans la création du théâtre que les Baladins développent depuis quarante ans. Monique Gelders, comédienne et musicienne depuis 1989, s'exprime également sur l'évolution de la compagnie dans le documentaire de Bernard Gillain. Elle y définit certaines difficultés rencontrées mais également ce qui, selon elle, est essentiel à l'identité propre des Baladins du Miroir.

« La difficulté c'est peut-être à la fois d'évoluer et en même temps de garder sa patte, garder sa couleur, garder son authenticité. Je crois qu'il faut continuer à voyager, sinon ce n'est plus du théâtre forain. On doit continuer à privilégier des spectacles qui parlent de l'humanité, du monde dans lequel on vit (même si c'est sous des formes d'histoire qui se passent dans le passé etc.) Si c'est juste du divertissement, le divertissement est évidemment très important, mais je crois qu'on doit parler de choses qui concernent les gens. »²⁵¹

Les changements importants de ces dernières années dans le fonctionnement des Baladins du Miroir les mènent de plus en plus à vouloir s'installer en tant qu'institution mais aussi à questionner ce principe d'itinérance. L'itinérance est-elle toujours le mode de diffusion qui correspond le mieux aux projets de la compagnie ?

Les Baladins du Miroir ne sont pas les seuls à affronter de telles questions et le théâtre itinérant fait aujourd'hui face à de nombreux enjeux qui reflètent également les problématiques importantes de la société actuelle. En effet, la notion d'itinérance engendre une économie spécifique qui doit prendre en compte la maintenance du dispositif de diffusion ainsi que son déplacement, ce qui représente généralement un coût supplémentaire pour les structures

²⁴⁹ GILLAIN Bernard, *Des Vagabonds ou des Dieux en déroute*, co-production Mediarès, RTBF et Les Baladins du Miroir, 2021.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*

d'accueil qui achètent le spectacle. Coûts qui obligent les compagnies et les acheteurs à jouer des séries relativement longues afin d'amortir les dépenses liées au spectacle et à la présence de la compagnie. Ces enjeux économiques peuvent également avoir une influence sur certains objectifs liés à l'itinérance. Lorsqu'une compagnie doit augmenter ses prix pour continuer à être rentable, elle perd en partie, la dimension populaire qui fait pourtant partie de son identité. Par exemple, les Baladins du Miroir vendent parfois leurs tickets à une vingtaine d'euros ce qui n'est pas forcément abordable pour le public que l'on qualifierait de « populaire ».

Ces enjeux économiques sont liés à des enjeux de diffusion, il est difficile pour les compagnies de théâtre itinérant de trouver des endroits capables de les accueillir. Comme l'explique Alix de Morant dans le compte-rendu de la journée *Itinérance et territoire* : « Il est important de pouvoir en amont, manifester d'une politique volontariste de soutien à l'itinérance. De sorte que les chapiteaux soient accueillis, il est également primordial de songer à la formation des accueillants comme de former et d'accompagner dans leur trajet les compagnies qui feraient le choix de l'itinérance. »²⁵² Dimension qui n'a pas été exploitée dans ce travail mais qui fait partie des problématiques touchant les compagnies itinérantes aujourd'hui. Une des particularités de l'itinérance est sa flexibilité quand il s'agit de la diffusion comme l'explique Gaspar Leclère :

« Aujourd'hui, on travaille avec différents types de diffusions. Parfois, on est acheté. Parfois, on travaille en co-diffusion parce qu'il y a des gens qui travaillent avec nous, qui n'ont pas les moyens d'acheter mais qui peuvent nous soutenir parce qu'ils ont les moyens de nous faire partager un public. Et puis il y a les autoproductions où l'on se dit que l'on prend tous les risques parce qu'on a envie d'y aller. Ce sont trois modes qui finalement correspondent à une même politique culturelle. »²⁵³

L'itinérance est également amenée à penser aux enjeux écologiques qui touchent notre société. Comme nous avons pu l'observer, de nombreuses compagnies font le choix d'une itinérance douce, c'est-à-dire d'une itinérance qui utilise des moyens de déplacement avec un impact moins important sur l'environnement tels que le vélo, la marche ou la roulotte tirée par des chevaux. Les compagnies qui, comme les Baladins du miroir, choisissent une itinérance motorisée, c'est-à-dire déplacent leur dispositif (les roulottes etc.) avec des camions et des camionnettes, subissent, elles, de manière exponentielle des remarques concernant l'impact carbone de leurs déplacements. A ce sujet, les Baladins du Miroir, par exemple, estiment qu'ils peuvent changer leurs comportements afin d'être plus respectueux de l'environnement sans

²⁵² « Itinérance et territoire – La place du chapiteau dans la création artistique et l'aménagement du territoire » - Compte-rendu de rencontre professionnelles - CirQ'ônflex, Dijon, 25 avril 2013.

²⁵³ « L'itinérance un nouveau souffle dans la diffusion » - Outil réflexif proposé sur base de rencontres professionnelles, Ath, Juin 2011.

pour autant changer leur mode d'itinérance. Ainsi, lors de l'entretien qu'il nous a accordé, Gaspar Leclère déclare :

« On peut ne pas être uniquement des gens qui démolissons, parce qu'on nous dit beaucoup qu'avec nos camions sur la route on pollue beaucoup et on pourrait croire que ce n'est pas dans la mouvance du temps mais nos camions ne roulent que pendant deux mois sur l'année. Notre urgence ce n'est pas forcément de changer tout de suite les camions mais peut-être de réfléchir à nos comportements pour trouver comment réduire notre empreinte carbone etc. »²⁵⁴

Pour conclure, nous souligneront combien les compagnies ressentent l'urgence d'aller à la rencontre du public et d'établir avec lui une relation de proximité qui va au-delà de la simple relation artiste-spectateur et sortant d'une logique marchande. Un objectif décuplé dans une société et un milieu théâtral et artistique profondément marqués par la crise sanitaire liée à la pandémie de coronavirus qui a occasionné des mois de confinement et de distanciation sociale. Ces rencontres peuvent permettre à des habitants de se retrouver mais aussi aux spectateurs de retrouver le théâtre après ces années difficiles. Un moyen de renouer avec la rencontre et la proximité entre des inconnus mais aussi entre des humains qui partagent ensemble un moment singulier.

²⁵⁴ Entretien avec Gaspar Leclère, Jodoigne, 22 juin 2022.

Bibliographie :

Livres :

- ARON Paul. *Une histoire du théâtre belge de langue française (1830-2000)*, Bruxelles, ed. Espace Nord, 2008.
- ATTIGUI Patricia, FLORENCE Jean, GILLES Annie, *Plaisirs de théâtre*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 1996.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, ed. Le Seuil, 1992.
- BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique* – chant I v.170-174, s.l., 1674.
- BRECHT Bertolt, « Sur le théâtre expérimental (1939-1940) », trad. de l'allemand par Jean Tailleur, *Ecrits sur le théâtre*, édition établie sous la dir. de VALENTIN Jean-Marie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.
- CHAUDOIR Philippe, CRESPIEN Michel, PETRONE Giada, GONON Anne, CHAUMIER Serge, et al.. *GÉNÉALOGIE, FORMES, VALEURS ET SIGNIFICATIONS LES ESTHÉTIQUES DES ARTS URBAINS Rapport final de recherche*. [Rapport de recherche] Ministère de la culture et de la communication - DMDTS; Réseau "arts de ville", UMR CNRS 5600 "environnement, ville, société", Université Lyon 2. 2007.
- COUTE Pascal et al., *L'apparition dans les œuvres d'art*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2020.
- DELHALLE Nancy, *Vers un théâtre politique. Belgique francophone 1960-2000*, Bruxelles, ed. Le Cri-Ciel, 2007.
- DUPAVILLON Christiane, *Architectures du cirque des origines à nos jours*, Paris, ed. Le moniteur, 2001.
- EMOND Paul, *Tristan et Yseut : Adaptation de la légende écrite pour le théâtre forain des Baladins du Miroir*, Bruxelles, ed. Maelström, 2007.
- FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, 3^{ème} édition, Malakoff, ed. Armand Colin, coll. « 128. Tout le savoir », 2016.
- GIRARD Augustin, GENTIL Geneviève, *Développement culturel : expériences et politiques*, Paris, Unesco, 1982.
- GONON Anne, *In vivo ; les figures des arts de la rue*, Montpellier, ed. L'entretemps, 2011.
- GONON Anne, *Bienvenue chez vous ! Culture C Centre, aménageur culturel de territoire*, Toulouse, ed. De L'attribut Eds, coll. « Boulevard Des Utopies », 2013.
- GRANDRIE Jean-Luc, *Les Tréteaux de France : 2001- 2011 - Récit d'une reconquête théâtrale*, Paris, ed. L'Harmattan, 2012.
- GREEN Anne-Marie (dir.), *La Fête comme jouissance esthétique*, Paris, ed. L'Harmattan, 2004.
- LABARRIERE Stéphane, *Spectacle vivant à l'épreuve de l'itinérance – Magnétisme nomade et société de contrôle*, Paris, ed. L'Harmattan, 2016.
- MERVANT-ROUX Marie-Madelaine, *L'assise du théâtre : Pour une étude du spectateur*, Paris, ed. CNRS Editions, 1998.
- DELHALLE Nancy (dir.), *Le théâtre et ses publics. La création partagée*, actes du colloque de Liège (du 26 au 29 septembre 2012), Besançon, ed. Les Solitaires intempestifs, 2013.
- PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, 3^{ème} édition, Malakoff, ed. Armand Colin, coll. « U », 2016.
- PAXINOU Nele, *Ne laissez pas mourir vos rêves : 25 ans d'histoire de la troupe*, Bruxelles, Maelström (Editions), 2006.
- VILLIERS André (dir), *Théâtre et collectivité*, Paris, Flammarion, 1953.
- VALLES Jules, *La Rue* (1866), Paris, ed. Hachette, 2012.
- WALLON Emmanuel (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, ed. Actes Sud, 2002.
- Coll., *Théâtre ambulants : nouvelles formes, nouveaux lieux*, Actes du forum de Loches (juin 1996), Orléans, ed. Hyx, 1997.
- *Le petit Larousse illustré*, ed. Larousse, juin 2010.

Articles :

- BORDENAVE Julie, « Itinérance durable ? », dans *Stradda*, n°37, février 2016, p27-28.
- CHANCEREL Léon, « Qui ? D'où ? Pourquoi ? Vers quoi ? Comment ? », supplément n°21 du *Bulletin des Comédiens-Routiers*, 1934.
- CIRAFICI Alessandra, « De la machine de la fête baroque à la performance urbaine : éphémère éternel », dans *Ambiances* [En ligne], 3 | 2017, mis en ligne le 10 décembre 2017, consulté le 28 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ambiances/991>
- DAVID Gwénola, « Chère itinérance », dans *Stradda*, n°3, janvier 2007, p24-25.
- DEBARBIEUX Bernard, « Non-lieux », dans *Espace géographique*, tome 22, n°1, 1993, pp. 90-91.
- DELEAGE Estelle, « Le mouvement Slow Food : contretemps de l'accélération temporelle ? », dans *Écologie & politique*, n°48, 2014/1, pp. 49-59.
- DE MORANT Alix, « L'art de la convivialité », dans *Scènes urbaines*, n°2, 2002, pp. 46-47.
- DE MORANT Alix et VINCENT Gerard, « Architectures nomades : La philosophie du démontable », dans *Scènes urbaines*, n°2, 2002, pp. 14-22.
- DICKIE George, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », dans *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], n°17, 2009, mis en ligne le 30 novembre 2011, consulté le 28 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/traces/4266> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/traces.4266>
- DREVON Bernard, « Accélération. Une critique sociale du temps. Hartmut Rosa Traduction Didier Renault Paris, La Découverte, coll. « Théorie critique », 2013, 480 pages ISBN : 978-2-7071-7709-4 », dans *Idées économiques et sociales*, n°177, 2014/3, pp. 78-79.
- FOUCAULT Michel, « “ Des espaces autres ” », dans *Empan*, n°54, 2004/2, pp. 12-19.
- FREYDEFONT Michel, « Un théâtre de l'échange » dans *Études théâtrales*, n°41-42, 2008/1-2, pp.11-23.
- FRIOUX Sonia, « L'itinérance artistique en milieu rural. Le territoire comme terrain de jeu », dans *Pour*, n°226, 2015/2, pp. 159-165.
- GRANGER Charlotte, « L'éternel retour du théâtre de rue », dans *Études théâtrales*, n°41-42, 2008/1-2, pp. 24-34.
- MONIN Christine, « “ Tant qu'il y aura des chapiteaux... ” Entretien avec Julien Rosemberg », dans *Stradda*, n°3, janvier 2007, p16-17.
- PASCAL Jacob, « Histoire de toiles », dans *Stradda*, n°3, janvier 2007, p14-15.
- PAXINOUE Nele, « Le théâtre dans la rue des Baladins du Miroir. Entretien avec Anne Wibo », dans *Études théâtrales*, n° 41-42, 2008/1, pp. 88-94.
- PROUST Serge, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de sociologie*, n°44, 2003/1, pp. 93-113.
- QUENTIN Anne, « Le CITI, nouvelle donne », in *Scènes urbaines*, n°2, octobre 2002, pp. 48.
- ROSA Hartmut, VETTRAINO Jean, « La logique d'accélération s'empare de notre esprit et de notre corps », dans *Revue Projet*, n°355, 2016/6, pp. 6-16.
- SIMONIN Stéphane, « L'économie de l'itinérance », dans *Arts de la piste*, n°17, juillet 2000, p42-44.
- THOMAZ Suzana, « La Théâtralité, entre Théories et Pratiques : un regard sur la démarche du Théâtre du Soleil », dans *Revista Brasileira de Estudos Da Presença*, n°6, 2016/2, pp. 309-330.

Sites internet :

- <https://www.lesnouveauxdisparus.be/> (consulté le 18/04/2022) – site internet de la compagnie Les Nouveaux Disparus
- <http://www.sixfauxnez.net/> (consulté le 18/04/2022) – site internet de la compagnie Les Six Faux Nez

- <https://www.artsnomades.be/> (consulté le 18/04/2022) – site internet de la compagnie Les Arts Nomades
- <http://www.citinerant.eu/2021/11/61a0a0ee-dbf2.html> (consulté le 02 avril 2022) – site internet du CITI
- <http://www.citinerant.eu/pages/Charte-6186097.html> (consulté le 09 mai 2022) – site internet du CITI – La charte du CITI
- <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F1222> (dictionnaire de l’académie française – consulté le 19 mai 2022)
- <https://www.compagnie-ocus.com/> (consulté le 17 mai 2022) – site internet de la compagnie OCUS
- <https://www.theatrelagargouille.com/la-gargouille/#> (consulté le 17 mai 2022) – site internet de la compagnie La Gargouille
- <http://maraudeursetcompagnie.weebly.com/reacutesidences-de-territoire.html> (consulté le 17 mai 2022) – site internet de la compagnie Maraudeurs et Compagnies
- <https://www.lusine.net/infusion/> (consulté le 17 mai 2022) – site internet de L’Usine (Centre national des arts de la rue et de l’espace public de Tournefeuille / Toulouse Métropole)
- <https://cielapigeonniere.com/en-cavale-itinerance-artistique-non-motorisee/> (consulté le 24 mai 2022) – site internet de la compagnie La Pigeonnière
- <https://www.wafwaf-production.fr/tournée-vélocipède/> (consulté le 24 mai 2022) – site internet de la compagnie Waf waf production
- <https://festinalente-collectif.fr/> (consulté le 24 mai 2022) – site internet du collectif Festina Lente
- <https://lesbaladinsdumiroir.be/compagnie/> (consulté le 07 décembre 2021) – site internet de la compagnie Les Baladins du Miroir
- <https://cirqonflex.fr/> - (consulté le 27 juin 2022) – site internet de l’association CirQ’ônflex
- <https://enversdumiroir.be/> (consulté le 27 juin 2022) – site internet de la coopérative L’envers du Miroir.
- <https://www.lesbonimenteurs.be/le-boniment/> (consulté le 1^{er} juillet 2022) – site internet de La compagnie des Bonimenteurs

Vidéo :

- BARBIER Pierre, *Épopée Tyrex - Itinérance circassienne à vélo entre Die et Eurre*, 2021 (documentaire réalisé par Pierre Barbier - <https://vimeo.com/641450528> consulté le 24 mai 2022).
- BORREL Philippe, *L’urgence de ralentir*, co-production Cinétévé et ARTE France, 2014.
- DE ALENCAR Augusto, *Voie d’anges - les coulisses d’une tournée à pied*. https://www.youtube.com/watch?v=XEJQh_Cq4e0 (consulté le 29 juillet 2022)
- GILLAIN Bernard, *Des Vagabonds ou des Dieux en déroute*, co-production Mediarès, RTBF et Les Baladins du Miroir, 2021.
- JEANDEL Florian, Les Baladins du Miroir, *Désir, Terre et Sang de F.G. Lorca par Les Baladins Du Miroir*, janvier 2021.
 - <https://www.youtube.com/watch?v=eoOyuSFkU5w&t=1860s>
- Introduction par Claire Delfosse aux Rencontres nationales Culture et Ruralités 2018. <https://www.dailymotion.com/video/x6unfnx>
- « *Désir, Terre et Sang* », Captation du spectacle, Les Baladins du Miroir, Bruxelles.
- Outils (dossiers et comptes-rendus)
- « Les Baladins du Miroir : dossier de compagnie », Les Baladins du Miroir, 2020.
- « La Porteuse de Souffle : dossier de production », Les Baladins du Miroir, 2022.
- « L’itinérance un nouveau souffle dans la diffusion » - Outil réflexif proposé sur base de rencontres professionnelles, Ath, Juin 2011.

- « Spectacle vivant, itinérance et territoires : portraits d'une décentralisation alternative », Une étude réalisée par le CITI et Gaël Bouron, 2008.
- « Confidences et voyages » - Dossier artistique général, compagnie La Fabrique des petites utopies.
- « Itinérance et territoire – La place du chapiteau dans la création artistique et l'aménagement du territoire » - Compte-rendu de rencontre professionnelles - CirQ'ônflex, Dijon, 25 avril 2013.
- Dossier de presse « Le chant de la source », les Baladins du Miroir, 2009.
- « 1914, le grand cabaret », texte du spectacle, Les Baladins du Miroir, 2014.
- SEGEFA-ULiège, Aires Libres et La Chaufferie, *Structuration de la filière des arts vivants en espace public – arts forains, du cirque et de la rue. État des lieux socio-économique et recherche-action pour le développement de la filière*, mars 2022 – Projet St'art – Rayonnement Wallonie.

Travaux universitaires :

- DE MORANT Alix., *La scène itinérante, émergences, résurgences*, Mémoire de DEA, Université Paris X, Nanterre, 1999.
- DE MORANT Alix., *Nomadismes artistiques. Des esthétiques de la fluidité*, Thèse de doctorat Arts du spectacle – Etudes théâtrales, Paris X Nanterre, Paris, 2007.
- DESSIAUMES Lucie, *Le théâtre itinérant et la fête*, Mémoire en Arts du Spectacle - Études Théâtrales, Université de Poitiers, 2008-2009
- DORVAL Estelle, *Sur la route... ou rencontre avec une compagnie de théâtre ambulant « Les Baladins du Miroir »* - Travail de fin d'étude, Haute école de la Province de Liège Léon-Eli Troclet, 2004-2005.
- GONON Anne, *Ethnographie du spectateur - Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception.*, Thèse de doctorat Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Bourgogne, juin 2007.
- LECLÈRE Gaspar, *Quand le théâtre invite le spectateur à la fête – Du théâtre populaire au divertissement, quelle place pour la fête dans nos représentations ?* Mémoire de Master en arts du spectacle, Université de Louvain, 2011.
- MULLIEZ Lucie, *Les lieux éphémères du spectacle vivant en milieu rural. Structures mobiles et arts de rue*, Mémoire de Master « Direction de projets culturels », Université Pierre Mendès France, Institut d'études politiques de Grenoble, 2005-2006.

Divers :

- Émission radiophonique, « *Itinérance et mobilité culturelle sur les territoires : l'art de la rencontre* » - Radio Royan – 2021
- Entretien avec Gaspar Leclère, Jodoigne, 22 juin 2022 – source orale.

ANNEXES

ANNEXE 1 : Entretien de Gaspar Leclère :

- Est-ce que tu peux nous raconter ton parcours ? Comment est-ce que tu as rejoint les Baladins et comment en es-tu devenu le directeur ?

J'ai découvert le théâtre grâce à un professeur de français. On a fait une pièce de théâtre avec la classe et j'ai adoré ça. Je me destinais à être prof d'éducation physique et je suis devenu comédien. A l'époque je pratiquais déjà le cirque, j'avais commencé avec les scouts. Les écoles de cirques n'existaient pas à l'époque. Alors quand j'ai fini les humanités, je suis allé m'inscrire à l'IAD. J'ai passé les examens d'entrée et au bout de deux mois je me suis fait renvoyer parce que je ne correspondais pas. J'ai toujours eu une envie de faire du théâtre mais j'avais envie d'un théâtre un peu différent, tu vois, un théâtre un peu... Et il se fait qu'un matin, ma mère avait entendu une interview de Nele Paxinou à la radio alors qu'elle venait de commencer les Baladins. Et ma mère m'a encouragé à les contacter, à les rencontrer. Donc je les ai appelés et Nele m'a invité à venir manger avec eux, et j'y suis allé. Il se fait qu'avec Nele, il y a vraiment eu un coup de foudre humainement parlant. Moi j'avais un peu des connaissances en mécanique ce qui fait que tout de suite j'ai commencé à donner un coup de main. J'ai aidé à faire redémarrer une camionnette etc. Et en fait je suis parti en tournée avec eux et je donnais des coups de mains un peu partout. Un jour, il y a un comédien qui s'est blessé et je l'ai remplacé puis dans le spectacle suivant j'ai eu un rôle. Puis de fil en aiguille, j'avais des capacités, je pense, de relation publique, donc j'ai pris des postes qui n'existaient pas, parce que la compagnie commençait. Il y avait deux roulettes, c'était le premier chapiteau. On a été faire Avignon, on jouait dans la rue... Mais voilà, il y a quelque chose qui s'est passé.

Et dans les années 2000, peut-être un peu avant, Nele m'a dit qu'elle pensait que je serais celui qui devrait lui succéder, moi je ne voulais pas au début. Mais j'avais des envies de création, donc j'ai fondé un festival, qui est quand même connu aujourd'hui, qui est « Namur en mai », et j'ai été le directeur artistique des six premières éditions. De là, j'ai fondé une compagnie, « La compagnie des Bonimenteurs », qui existe toujours. Donc de fil en aiguille, ma vie elle s'est imposée à moi. Ce qu'il y a c'est qu'à un moment donné, étant quelqu'un qui fait des défis, dans les années 90 j'ai décidé d'aller au Québec avec les Baladins, j'ai mis dix ans mais j'ai monté une tournée au Québec ; en 2005, on a eu l'idée de faire le tour du Sahara, une tournée au Niger, je me suis beaucoup investi et on l'a fait ; j'ai eu des projets qui étaient un peu des défis mais qui étaient très rassembleurs et à ce moment-là, malgré toi, tu prends une position de leader. Mais ce n'est jamais gagné d'avance parce que, et surtout ici avec la pandémie ça fragilise énormément, aller vers le public ça reste d'actualité mais si... Ici par

exemple de l'équipe, je me rends compte qu'il y a des gens qui ont un peu perdu l'espoir, qui ont perdu un peu cette folie et ça ne s'invente pas ça, c'est l'alchimie de la vie, tu ne sais pas motiver les gens spécialement, parce que la motivation c'est une alchimie de beaucoup de choses.

Mais je pense qu'on continue à faire rêver le public, je pense qu'on continue à faire beaucoup de belles choses et donc si on reste vraiment bien sur la même ligne, maintenant on a un nouveau spectacle, on se rend compte que ça continue à marcher.

Dans mon parcours ce qui est important aussi, c'est que j'ai été attiré par l'itinérance, c'est quelque chose qui m'a parlé et donc j'ai ma roulotte qui est presque comme une maison. Dans une semaine on part à Avignon, je ne dois pas faire ma valise, je prends ma maison avec.

- Comment est-ce que tu définirais le théâtre itinérant ?

Et bien le théâtre itinérant, c'est aller chez les gens pour les inviter chez nous. Et le spectacle de théâtre itinérant tel que je le vois chez les Baladins du Miroir, donc pas spécialement de manière générale mais spécifiquement pour la compagnie, l'énergie d'un spectacle, c'est Noël, c'est une soirée de Noël : On va se faire beau, on va préparer plein de bonnes choses à manger et on va se faire des cadeaux. Et les échanges entre public et... tu l'as vu, à un moment le public rentre dans l'histoire, il se passe des trucs que tu ne sais pas définir mais il se passe quelque chose. Et c'est pour ça que j'ai parlé de la fête dans mon mémoire, c'est pourquoi parfois la fête elle émerge et parfois pas ? Et si tu tapes sur internet, tu mets « théâtre/fête », tu vois un million cinq cent mille résultats, tout le monde te propose de venir faire la fête dans son théâtre.

- Selon toi, pourquoi choisir le théâtre itinérant ? Qu'est-ce que ça apporte de différent ?

Alors pourquoi on a choisi le théâtre itinérant, le théâtre sous-chapiteau ? Ça c'est peut-être un truc important à dire aussi. Ce n'est pas un choix délibéré. On n'a pas dit « on va faire du théâtre sous chapiteau ». On n'a jamais dit ça. Ce qu'on s'est dit, par contre, et ce n'est pas moi qui l'ai dit c'est Nele. Nele qui a eu une maladie qui a fait qu'elle s'est retrouvée handicapée, elle était comédienne, pendant huit ou neuf ans, elle s'est battue pour récupérer, elle était complètement paraplégique et puis elle a récupéré tout sauf l'usage de ses jambes. Elle a repris des études à l'université, elle a fait la philo. Et puis il y avait un groupe de théâtre universitaire dans lequel elle s'est investie. Mais puisqu'elle ne savait plus jouer, elle a fait la mise en scène. Puis son ancien directeur de théâtre a vu sa mise en scène et lui a proposé de venir faire une mise en scène chez lui. Et elle est retournée au théâtre comme ça. Et très vite, elle a été insatisfaite. Elle s'est dit, « oui mais le théâtre c'est réservé à une élite. » Tu sais que

c'est huit pourcents de la population active qui va au théâtre ? Ce n'est pas beaucoup. Alors que le théâtre est financé pas cent pourcents de la population active. Les impôts c'est tout le monde qui les paye. Donc peu de gens profitent de ce qu'ils ont payé comme impôt. Et en fait, Nele a dit « moi j'ai envie de faire du théâtre dans la rue ». Alors, il y a une différence entre théâtre de rue et théâtre dans la rue. Namur en Mai (festival des arts forain) est très important pour ça aussi. Parce que Namur en Mai est devenu un festival de rue. Alors que moi j'ai voulu créer un festival dans la rue. C'est-à-dire, le théâtre dans la rue, tu te sers de l'espace public pour le sacraliser. Il devient, le moment de la représentation, le lieu du rendez-vous. Le chapiteau quand il est installé sur une place, les gens passent, s'arrêtent et voient le parking qui devient autre chose. Tu vois, c'est très symbolique, et c'est important ça.

Et donc, comment le chapiteau s'est imposé à nous, c'est qu'en Belgique il y a une moyenne de 220 jours de pluie par an. Faire du théâtre en plein air, dans la rue, c'est compliqué, tu bosses qu'un jour sur trois sur l'année. C'est comme ça qu'un hiver, en 83 je pense, on n'avait pas assez joué mais on avait un spectacle qui marchait bien, et on a eu l'idée de louer un chapiteau. Parce que on nous proposait un terrain vague derrière le théâtre Tone (?) à Bruxelles, où on venait d'abattre une bâtisse. Et on a loué un petit chapiteau à un cirque pour faire notre spectacle de rue mais dans le chapiteau, pour se protéger de la pluie. Le spectacle a très bien fonctionné, ça a eu beaucoup de succès. Et puis en fait, il fallait garder le chapiteau mais on n'avait pas les moyens de payer des gardiens donc on a dormi dans nos sacs de couchages dans le chapiteau mais il faisait vraiment trop froid. Puis à un moment on s'est dit qu'on allait acheter une caravane mais c'était trop cher. Et les forains nous ont filé une vieille roulotte en bois toute « brimbalante ». Et puis il y a un homme un peu fortuné qui est venu voir le spectacle et qui a trouvé ça génial. Donc il a demandé si on pouvait venir jouer au mariage de sa fille, et nous a demandé le prix. Nele a appelé le responsable du cirque et lui a dit qu'on voulait leur acheter le chapiteau. Elle a demandé le prix et c'est ce prix-là qu'elle a répété à l'homme qui voulait qu'on joue lors du mariage et c'est ce qui nous a permis d'acheter le chapiteau. Et les roulettes c'est venu parce qu'il fallait le garder.

Tu vois c'est l'itinérance qui s'est imposée à nous, ce n'est pas nous qui avons fait le choix de l'itinérance. L'itinérance s'est imposée comme un système, finalement, vachement élaboré et vachement concret. Comme je le dit, moi je dors tous les soirs dans le même lit, il y a que le paysage à ma fenêtre qui change, c'est hyper rassurant. Par rapport à un comédien qui va d'un hôtel à l'autre avec sa petite valise et qui doit se poser, qui doit à chaque fois réapproverser son environnement. Moi je pars, je ne dois pas faire ma valise et je n'oublie rien, et quand je vais travailler, je descends de ma roulotte et le chapiteau est à quelques mètres.

- Tu as écrit ton mémoire sur le théâtre qui invite le spectateur à la fête. Selon toi, qu'est-ce qui est mis en place chez les Baladins pour inviter le public à la fête et pourquoi est-ce important ?

La fête ce n'est pas quelque chose qui se construit ou qui s'invente. La fête, c'est le résultat d'une action. Tu peux mettre du champagne, s'il n'y a pas, à un moment donné, cet échange, tu vas boire du champagne c'est tout. Je donne le champagne comme exemple, je ne dis pas que c'est le champagne qui fait la fête. Mais souvent ça passe par une série d'éléments de convivialité : la nourriture, le fait de boire un verre. C'est pour ça que chez les Baladins tu peux rentrer avec ton verre dans le chapiteau, tu peux boire. C'est un moment, je crois aussi, où la poésie qui émerge du spectacle, elle émerge aussi du fait qu'on propose un moment de qualité. Ce n'est pas « vous venez à huit heures et à dix heures le spectacle est fini et vous rentrez chez vous ». Quand tu arrives, que tu approches du chapiteau, il y a tout cet imaginaire qui est lié à beaucoup de choses finalement. Tu vois les roulottes qui passent sur la route, quand les gens voient passer ces convois, les gens partent un peu en voyage avec nous. Ils ne le savent pas mais dans leur esprit, ils voient la roulotte et ils se demandent comment c'est à l'intérieur etc. Ils imaginent. Donc le langage de l'imaginaire joue pour beaucoup. Et du langage de l'imaginaire naît une forme de poésie, ça j'en suis persuadé. Et donc la fête, c'est un résultat, c'est une alchimie.

- Selon toi, quel type de relation est-ce que les Baladins, et le théâtre itinérant de manière générale, établissent avec le territoire ? (Que ce soit par le Stampia ou par les tournées) et est-ce que tu penses que cette notion de territoire fait partie de votre travail ou pas du tout ?

Je n'aime pas beaucoup cette notion parce que je pense qu'on essaye beaucoup de catégoriser et indirectement de cloisonner les choses. La notion de territoire, on se pose la question, comme maintenant on engage des gens pour faire de la médiation. Tout d'un coup, c'est la mode, il faut faire de la médiation. En fait, la médiation on en a toujours fait. De l'infusion de territoire on en a toujours fait, mais on ne l'a jamais théorisé. Aujourd'hui, c'est sûr qu'à Jodoigne, on fait des actions spécifiques pour être intégrés à Jodoigne. Le fait que le Stampia soit un lieu ouvert, c'est pour que les gens puissent se l'approprier. Le fait qu'on accepte d'autres associations dans nos bureaux, qu'on mette à disposition nos locaux gratuitement pour d'autres associations de Jodoigne, ça c'est de l'infusion de territoire. Mais le fait aussi que les gens de la rue viennent quand on fait un apéro avec les voisins. Quand on fait un festival et qu'on commence avec un apéro avec les voisins. Au début, ils pensaient qu'on était des voleurs et maintenant ils se rendent compte qu'on pourrait même devenir presque des

collègues. Ça va au-delà des voisins. L'infusion de territoire, on en fait et on essaye de le théoriser mais je pense que dans notre manière de faire du théâtre forain c'est de toute façon inclus et induit dans notre manière de fonctionner. Mais maintenant on doit un petit peu l'officialiser et le théoriser. Mais on en a toujours fait, comme on a toujours fait de la médiation culturelle. Mais c'est vrai que quand on part en tournée, on fait aussi de l'infusion de territoire. Parce que quand on fait du théâtre itinérant, du théâtre forain, quand on arrive dans une ville, on devient habitant de la ville pour le temps qu'on est là, on va dans les magasins, on participe. Et c'est ça qui fait que c'est celui venu d'ailleurs. Forain, ça vient de *foras*, ce qui signifie « celui qui vient d'ailleurs ».

- Depuis 2014/2015, vous êtes installés au Stampia, en quoi est-ce qu'il est important pour vous de posséder ce lieu ?

Alors, nous sommes une compagnie de théâtre forain-itinérant, nous ne sommes pas nomades. Le nomade, on en connaît beaucoup, on en a rencontré beaucoup dans notre vie, c'est quelqu'un qui n'a pas de domicile fixe, il n'a pas de port d'attache. Le forain, l'itinérant, que nous sommes, il a fait le choix d'aller vers l'itinérance. Mais quand on n'est pas en tournée, on rentre à la maison, on a un port d'attache. Tous les forains qui font les auto-scooters, que tu vois dans les fêtes foraines, quand ils ont fini, ils rentrent dans un lieu où ils ont des hangars, où ils rangent leurs camions. Mais c'est très important cette notion, parce que le fait d'avoir un port d'attache comme celui qu'on a ici au Stampia, c'est aussi le fait d'avoir un lieu à investir et une intégration à faire dans une ville, dans un village, avant on était à Thorembais, et au début on nous prenait un peu de travers, on nous prenait pour des voleurs de poules, on était un peu marginaux, ici idem. Et puis à un moment donné, ils voient qu'on passe à la radio, ils viennent voir un spectacle et finalement il y a une filiation qui se fait. Et là, l'attachement à un lieu est très important.

Et ici pourquoi il y a aussi la notion d'en faire un pôle culturel pour aller vers d'autres, c'est aussi une forme de mutualisation, de mettre à disposition, de pas être juste nous, notre petit théâtre. Ici, les barrières, elles sont ouvertes, les gens peuvent passer, on n'a rien à cacher au contraire, on a beaucoup à partager. Mais il y a une dichotomie qui est que les Baladins, un théâtre itinérant, dont la mission serait donc de partir le plus souvent possible, le plus longtemps possible et le plus loin possible, aient un lieu comme ça. Pourquoi avoir un lieu comme ça ? Mais justement, quand nous on ne l'utilise pas, autant qu'il serve à d'autres. Autant qu'il serve de relais. Donc, par exemple, pour l'instant il y a une compagnie en résidence qui va se servir du lieu. Quand on est là, ce sont des plus petites résidences parce qu'il ne faut pas qu'il y ait

trop. Mais quand on va partir parfois c'est des projets beaucoup plus conséquents qui viennent, qui parfois montent un chapiteau etc.

Et donc, le pôle d'itinérance, qui est notre port d'attache, notre lieu d'encrage, et parce qu'après quarante ans on vieillit un peu, on est peut-être un peu moins boyscout, à s'arrêter n'importe où, on a besoin d'un peu de confort, et bien voilà. Alors, pourquoi le Stampia, avant on était à Thorembais, c'était devenu trop petit et c'était un espace qui appartenait à Nele et à un moment donné on devait absolument trouver un autre lieu. Donc on a trouvé celui-ci, le Stampia, qui est devenu notre lieu de vie, notre lieu d'exploration. Le Stampia c'est également un biotope dans lequel on se met au défi de vivre en harmonie avec la nature. On peut ne pas être uniquement des gens qui démolissons, parce qu'on nous dit beaucoup qu'avec nos camions sur la route on pollue beaucoup et on pourrait croire que ce n'est pas dans la mouvance du temps mais nos camions ne roulent que pendant deux mois sur l'année. Notre urgence ce n'est pas forcément de changer tout de suite les camions mais peut-être de réfléchir à nos comportements pour trouver comment réduire notre empreinte carbone etc. Et ça, le lieu le permet, déjà parce que c'est un lieu naturel, c'est un biotope, on absorbe du carbone. Ça aussi ça fait partie de la réflexion autour de la troupe du théâtre forain sans forcément être dans un acte théâtral. Ça participe tout de même à ce que les éléments soient rassemblés pour pouvoir faire un théâtre de qualité et pouvoir le faire aussi en respectant certaines des contraintes qui sont liées à notre époque tout simplement.

- Selon toi, la temporalité du théâtre itinérant est-elle particulière (autant par rapport au monde du théâtre que par rapport à la société de manière générale) ? Explique.

De nouveau, ce rapport est particulier. Je crois que le moment, l'acte de la représentation, qui chez les Baladins ne se limite pas au début et à la fin du spectacle, je crois que là il y a cette capacité d'arrêter le temps. Et ça c'est peut-être le point commun entre tous les spectacles qu'on a pu faire alors que la forme est différente, je crois que pour cet instant-là, les gens vont un peu oublier la réalité. Pendant que tu es au spectacle, tu ne sais plus quelle heure il est, tu ne sais plus quel temps il fait dehors, et tu en oublies un peu les soucis quotidiens. Tu te déconnectes un peu. Et ça c'est un rapport au temps. C'est que tu peux suspendre le temps. Le rapport au temps c'est que, et maintenant on parle parfois d'itinérance douce, d'itinérance lente, bon moi finalement je ne défends pas vraiment une théorie, je théorise très peu, mais c'est vrai qu'il y a un rapport à la vie ou à un moment donné, on prend le temps de se déplacer d'un endroit vers un autre. On prend le temps de s'installer, de se ressentir chez soi. Mais en même

temps on n'a jamais vraiment le temps, on a toujours le nez dans le guidon, il y a tellement de choses que l'on voudrait faire mais on n'a pas le temps.

Le temps c'est aussi une infusion de l'individu dans son univers. Je pense qu'on a besoin de moments où le temps devient un espace-temps où on peut se poser. Et dans le travail c'est pareil, on le ressent un peu avec la technique. Quand les gars ils montent le chapiteau, ce n'est pas tu commences à neuf heures et tu arrêtes à dix-sept, on monte le chapiteau c'est tout, on doit prendre le temps de le faire. L'espace-temps devient différent parce que l'urgence c'est la représentation. Il y a cette dimension éphémère de nouveau. Pour aller vers cet éphémère ça prend parfois plus ou moins d'énergie et de temps.

L'éphémère est omniprésent, moi j'aime beaucoup la notion de l'éphémère. C'est de nouveau un espace-temps, qui va disparaître. Tu as des gens qui sont venus voir le spectacle le week-end sur la place public où on était, et tout d'un coup quand il repasse au même endroit le lundi, il n'y a plus rien, c'est redevenu un parking. Et ils vont se dire « ha, il y a deux jours j'étais ici, assis sur une chaise, je buvais une bonne bière. »

- Les Baladins se définissent comme faisant du théâtre forain. Qu'est-ce qui différencie ce type de théâtre par rapport aux autres ?

Le théâtre forain, ça vient des fêtes foraines au départ. Les premières grandes fêtes c'était souvent sur les marchés, c'est la même chose en Angleterre, si tu prends l'histoire du théâtre du Globe, de Shakespeare etc. Ce sont tous des processus un peu similaires. Tu avais des grandes fêtes, c'était souvent autour des abbayes au Moyen-Age, et alors pendant quelques jours les gens venaient faire leurs courses. Tu avais des étoffes, tu devais les vendre ou tu venais en acheter, tu pouvais acheter des légumes, de la volaille, parce qu'à l'époque tu n'achetais pas la viande emballée, tu l'achetais vivante et tu la tuais toi-même. Et donc après il y avait des bateleurs. D'ailleurs, *Saltimbanques* ça vient du mot *Banquiste*, et le banquiste au Moyen-Age, notamment dans le théâtre de la Commedia dell'arte, c'est celui qui saute sur le banc pour faire payer le spectateur, pour demander la pièce. Et le mot *banque*, vient de *saltimbanque*. Et le forain, ça vient de l'arène foraine, c'est-à-dire qu'au début, les spectacles étaient en plein air et, très vite, pour que les gens payent, on a inventé cette notion de *palc*. Le *palc*, c'est une sorte de gradin autour duquel on mettait un tissu pour que les gens qui étaient à l'extérieur ne puissent pas voir le spectacle. Et c'est comme ça que de fil en aiguille, sur les fêtes, qui au départ étaient liées aux fêtes religieuses autour des abbayes, qui sont devenues des marchés.

Si tu prends la fin du 19^{ème} siècle, début 20^{ème}, tu n'as pas la radio, pas la télévision, il y a la littérature qui est abondante mais tout le monde n'a pas les moyens d'avoir des livres ou de savoir lire. Donc pour se distraire, il y a les cabarets, et il y a les fêtes foraines. Sur les fêtes

foraines, tu prends la foire du trône par exemple, ou la foire aux pains d'épice à Paris, il y a parfois jusqu'à 1500 attractions. Mais ce n'est pas les auto-scooters, ce n'est pas la pêche aux canards, à l'époque, c'est ce qu'on appelle des entre-sorts. Entre-sorts, ça vient du fait qu'on rentre d'un côté et qu'on sort de l'autre. Pourquoi ? Parce qu'il y a une arnaque. Et c'est pour pas que les gens qui sortent dévoilent l'arnaque à ceux qui entrent. Et ce sont des spectacles qui tournent en boucle. Et c'est comme ça que la médecine s'intéresse aux arts forains, c'est comme ça que la science, la religion, s'y intéressent aussi. La première Montgolfière, elle est partie d'une fête foraine, c'était une attraction, la première ampoule électrique, c'est la même chose. Mais tu avais aussi tous les musées de cire, c'était comme faire de l'enseignement, il montrait par exemple les dégâts de la syphilis etc. Il y avait aussi tous les gens qui étaient un peu, ce qu'on appelait les freaks (des gens qui avaient un handicap ou une malformation), et qui n'avaient pas vraiment de vie en dehors, et qui étaient exhibés sur les foires.

Et le forain vient en fait d'un rapport qui fait qu'à un moment donné, pendant un temps donné, on vient faire la fête. Et c'est éphémère, ça ne reste qu'un instant. Un théâtre forain, doit d'office se déplacer, parce que s'il restait au même endroit il ne serait plus forain. Tu vois c'est une notion très abstraite en fait mais concrète en même temps. Et donc le théâtre forain ce n'est pas une forme, ce n'est pas un style, c'est un esprit. C'est pour ça que moi j'aime bien dire le théâtre itinérant aussi.

- Sur le site internet des Baladins, il est écrit que vous avez développé un « style théâtral particulier, atypique », qu'est-ce que cela signifie pour toi ?

Alors quand on dit un style théâtral particulier et atypique, c'est très simple. C'est en fait, parce que, et ça c'est Nele qui l'a induit, en étant handicapée elle a eu envie de faire un théâtre qui bouge, un théâtre qui soit mobile et on ne se limite pas au texte, à la parole. Il y a, et ça c'est une spécificité chez les Baladins, tu peux voir que les spectacles, on peut dire depuis les années 2000 donc les dix, douze, derniers spectacles, n'ont aucun point commun dans la forme. On explore l'espace différemment, on utilise des techniques différentes, de jeu, quand tu joues Brecht, tu ne joues pas de la même manière que quand tu fais la Commedia Dell'arte. Et on a fait de la Commedia Dell'arte et on a fait du Brecht. Quand on joue une écriture contemporaine, on aborde le texte différemment aussi. Mais la musique est toujours là chez les Baladins. C'est souvent chorégraphié. Est-ce que c'est de la danse ? Peut-être pas mais on s'inspire de la danse. Donc on s'inspire de la musique, de la danse, de l'art de la parole, du cirque Et en fait, le style théâtral particulier c'est cette alchimie, de nouveau, où à un moment donné tu utilises tout ce qui peut être narratif. Tout ce qui peut servir à raconter quelque chose est exploitable pour nous. On a utilisé de la vidéo, parce que c'est des méthodes contemporaines

et ce n'est pas parce qu'on fait du forain qu'on ne peut pas mettre de la vidéo. Tu vois, il n'y a pas de forme figée.

Donc le phénomène d'être atypique, et on n'est pas les seuls à le pratiquer comme ça, mais on est peut-être un peu des pionniers à avoir dit que le théâtre vient de partout, et tout est théâtre. Deux copains qui se rencontrent et qui se racontent quelque chose qui leur est arrivé, et tout d'un coup se mettent à revivre l'évènement, on est déjà dans du théâtre. C'est le fait de le partager aussi, à d'autres, ce qui n'est pas automatiquement une évidence pour tout le monde. C'est-à-dire que, moi je pense que, il y a aussi une barrière, qui est la barrière de l'intellectualisation. Il y a beaucoup de gens qui se disent « oui mais le théâtre c'est difficile à comprendre, ce n'est pas pour moi ». Alors que le chapiteau, c'est la curiosité, c'est le rapport à la fête foraine justement. Le cabaret des curiosités dont je te parlais, ça éveille la curiosité, on se demande ce qu'il y a à l'intérieur, on a envie de voir, on a envie de savoir. Et donc, on va plutôt être un peu voyeur, on va se glisser. Ça c'est le forain.

- Toujours sur le site internet, vous expliquez pratiquer un théâtre de troupe. Qu'est-ce que cela signifie ? Est-ce toujours le cas ? Comment cette notion a-t-elle évolué en 40 ans d'existence ?

Alors, la troupe. La troupe c'est fondamental. Il y a des gens qui font un théâtre forain en étant peu, mais chez les Baladins on n'a pas deux, trois génies qui savent tout faire. Chez les Baladins c'est la force du groupe. A un moment donné c'est le fait qu'on est dans le relais, qu'il y ait une équipe. C'est pour ça que, personnellement, plutôt que de me nommer comme directeur j'aime bien me comparer à un capitaine de navire. Tu prends un capitaine de navire, tu lui donnes le plus beau navire, le tout dernier cri, le tout nouveau, même entièrement automatisé, il ne peut pas partir avec en mer. Il a besoin de matelots, il a besoin d'un chef mécanicien, il a besoin d'un chef cuisinier pour faire à manger. Et bien, un équipage c'est comme une troupe. Ça devient un équipage. C'est-à-dire que c'est les spécificités de chacun et la capacité de transmettre à l'autre. Tu l'as remarqué, tu as travaillé un peu à l'administration, tu as vu que ça prend du sens quand tout le monde est prêt à faire plusieurs choses en même temps. On a accueilli les gens du festival UP !, tout d'un coup vous vous êtes retrouvées à mettre des tables etc. mais indirectement vous avez participé à quelque chose qui fait que quand les gens sont arrivés tout était prêt, partout. Il n'y a pas une personne qui a eu la mission de faire ça. C'est tout d'un coup, tout le monde, même si, oui, il y a des gens qui prennent les responsabilités et qui répartissent les tâches, qui mettent la main à la pâte. Toi, tu ne venais pas spécialement pour ça mais finalement en faisant ça, tu as découvert la troupe d'une autre manière. Alors que

tu as travaillé, c'était peut-être fatiguant, mais après tu as l'impression d'avoir participé à quelque chose. Tu as l'impression d'avoir été un maillon de la chaîne.

C'est ça la troupe. La troupe c'est une conjugaison de capacités différentes et de mise à disposition. Il faut savoir qu'à un moment donné on va être au service de la troupe, ou au service d'un autre. Quand on monte le chapiteau, c'est un peu moins vrai maintenant, mais les comédiens montaient le chapiteau. Ce n'est pas gagné d'avance, que c'est ça qu'il faut faire tu vois ? Et de fil en aiguille la troupe est très importante parce que c'est ça qui fait que l'on peut relever des défis. Mais la troupe n'est pas inaltérable. Et il y a des gens qui viennent, qui sont fascinés par ce que font les Baladins et puis qui à un moment donné n'y trouvent plus leur compte. Et donc, sur les quarante ans des Baladins je pense qu'il y a eu facilement plus de 120 à 150 comédiens qui sont passés par la troupe. Certains sont restés et d'autres n'ont fait que passer mais tous ont vécu à un moment donné l'expérience de la troupe.

Je pense qu'on peut dire que cette notion a quand même fort évolué parce que, la notion fondamentale reste la même mais a été bousculée par les crises successives, quand je parle des crises ce n'est pas forcément la crise financière ou la crise du pétrole mais c'est aussi le climat par rapport aux intégrismes, aux attentats, les inondations qui nous ont touchés l'été dernier, la pandémie de coronavirus etc., par exemple pendant la pandémie c'est là qu'on a senti qu'on était vraiment une troupe aussi, parce que dès qu'on a pu accueillir 80 personnes, on a fait un événement pour 80 personnes, on a cherché ensemble. Je pense qu'il y a aussi la notion de troupe dans le théâtre forain, pour relier la troupe et le théâtre forain à ce qu'on fait. Et dans le théâtre forain il faut aussi qu'il y ait une certaine notion de polyvalence. Moi, par exemple, je ne suis pas que comédien, d'ailleurs on est tous musiciens. Quand tu veux passer une audition chez les Baladins il faut que tu sois musicien ou chanteur, tu ne viens pas juste parce que tu es comédien, il faut vraiment avoir plusieurs cordes à son arc. Et si tu es acrobate en plus c'est pas mal. Et si tu sais conduire un camion c'est pas mal non plus. Il faut savoir conduire parce que quand on part c'est des dizaines de voitures, c'est huit ou neuf camions sur la route. Puis tu as quelqu'un qui est responsable de tracer le cercle avant qu'on arrive, pour savoir où on met les véhicules. Ça peut paraître le grand bordel alors qu'en fait c'est très organisé. Parce que chacun a des responsabilités. Et le leader change en fonction des nécessités, ça c'est la troupe aussi.

- Selon toi, il y a-t-il des contraintes ou des difficultés qui viennent avec la pratique du théâtre de cette façon, que les gens qui sont en dehors n'imaginent pas forcément ?

Enormément. Mais ça fait partie du travail, ça fait partie de ce qu'on essaye de faire. Ça arrive peut-être moins qu'avant, mais ça nous est arrivé qu'on nous demande ce qu'on fait la semaine. La semaine, on démonte le chapiteau, on se prépare, on fait tout ce qu'il faut pour que

ce moment puisse exister. La semaine on fait de l'administration. Et ça les gens finalement ne s'en rendent même plus compte et moi je crois que de nouveau la manière dont les gens nous perçoivent c'est à travers l'imaginaire du voyage, l'insouciance, la liberté. On génère dans l'imaginaire cette image du voyageur, c'est comme si on n'avait pas de port d'attache, pas de contrainte.

Je crois qu'aujourd'hui, la force des Baladins est justement d'être assez organisés, assez structurés que pour continuer à donner cette impression.

- Quels sont, selon toi, les enjeux principaux pour le théâtre itinérant aujourd'hui ?

De recommencer à pratiquer notre métier comme on aime le faire mais en même temps, je crois que l'enjeu principal de futur, qui doit commencer dès maintenant, pour nous, c'est la transmission. On devient vieux, moi j'ai repris après Nele mais je suis là depuis les débuts, je fais un peu partie des meubles. Mais les jeunes qui arrivent comment est-ce qu'ils vont s'approprier la chose ? Et c'est ça qui est aussi intéressant par rapport au Stampia, c'est un bail emphytéotique ça veut dire qu'on le loue pour 99 ans, qu'on est les propriétaires du lieu pour 99 ans. Les enjeux c'est cette transmission, comment passer le relais à d'autres, non pas pour qu'ils fassent la même chose, parce que les temps changent et que les formes et les styles évoluent mais pour que l'esprit des Baladins continue, pour que cette capacité à être « Noël » se perpétue. Donc ça c'est un véritable enjeu. Et l'enjeu c'est peut-être aussi, il est plus institutionnel, ce serait que le théâtre continue à éveiller les imaginaires, qu'il reste l'endroit et l'espace où le totalitarisme n'a pas sa place. Ce n'est pas pour rien que dans les régimes autoritaires on essaye de museler la presse et les artistes, la liberté d'expression. Il faut garder la volonté d'interroger, pas forcément en faisant un théâtre politique, sans didactisme mais en transmettant aux jeunes d'aujourd'hui que ce n'est pas impossible. La maxime des Baladins c'est « Avoir des rêves assez grands pour ne pas les perdre de vue lorsqu'on les poursuit ». Il ne faut pas avoir peur de se projeter au-delà. Et aujourd'hui c'est difficile mais notre rôle c'est de montrer que c'est possible. Le théâtre, il est toujours lié aux changements sociaux et politiques. Je pense que le théâtre forain participe pleinement à ça, mais pas par la forme ou par le style, mais par l'esprit. Et l'itinérance il y en a qui la font en péniche, il y en a qui la font à pied.

ANNEXES 2 : Charte du CITI

Les théâtres itinérants sont des lieux mobiles de création et de diffusion des arts de la scène.

Les compagnies itinérantes du **CITI** sont professionnelles et dirigées par une équipe artistique. Elles ont choisi, pour proposer leurs créations aux publics, de se doter d'un outil mobile de diffusion.

Elles le modèlent selon leur choix artistique, scénographique, d'itinéraire, et de mode de vie. Cet outil quel qu'il soit, leur permet d'investir l'espace public et des endroits qui ne sont pas forcement dédiés au spectacle vivant. Au sein du **CITI**, elles sont associées aux compagnons de route.

Ensemble, ils défendent les valeurs de la présente Charte :

- Transporter un imaginaire qui dépasse le temps de la représentation.
- Assumer l'acte théâtral dans l'ensemble de son processus, de son concept jusqu'aux moyens de le rendre visible aux populations.
- Proposer une relation singulière aux publics et tisser des liens avec les habitants qui les reçoivent, dans un esprit d'hospitalité réciproque.
- Assurer, grâce à leur équipement, une qualité constante de représentations, quels que soient les structures et lieux qui accueillent.
- S'appuyer sur les compétences multiples des membres de leur équipe et revendiquer la nécessité d'un fonctionnement dans la durée.
- Questionner les territoires en participant à leur développement culturel et contribuer à la démocratisation et à la décentralisation artistique.
- Affirmer des pratiques d'économie solidaire et sociale.
- Développer les échanges internationaux et déranger les frontières qu'elles soient géographiques, artistiques, économiques ou politiques.
- Construire des liens entre les équipes, encourager le compagnonnage, la diversité, l'échange et le partage des expériences.
- Inscrire leurs voyages dans la continuité de l'histoire de tous les théâtres itinérants.

Source : <http://www.citinerant.eu/pages/Charte-6186097.html>

Table des matières

| | |
|---|-----|
| Remerciements..... | 0 |
| INTRODUCTION | 2 |
| PARTIE 1 : Le théâtre itinérant – un art de la relation ?..... | 7 |
| CHAPITRE 1 : Le théâtre itinérant - un problème de définition..... | 8 |
| L’itinérance à travers l’histoire du théâtre – quelques moments importants..... | 8 |
| Le théâtre itinérant, les spécificités. | 11 |
| Le théâtre itinérant défini par les compagnies | 15 |
| Une définition ? | 17 |
| CHAPITRE 2 – Relation au territoire/ population..... | 20 |
| Pôles culturels (dédiés à l’itinérance) | 20 |
| Les résidences territoire – La notion d’infusion du territoire..... | 24 |
| Modification de l’espace par la présence de la compagnie..... | 29 |
| CHAPITRE 3 – Relation au temps/ temporalité..... | 33 |
| Le temps du voyage..... | 34 |
| Le temps de la rencontre | 36 |
| L’éphémère | 37 |
| La temporalité liée aux saisons | 39 |
| CHAPITRE 4 : Relation avec le public | 41 |
| PARTIE 2 : Le cas des Baladins du Miroir..... | 50 |
| CHAPITRE 5 : Histoire de la compagnie et contexte. | 51 |
| La fondatrice : Nele Paxinou | 51 |
| La genèse : Le Théâtre du Miroir..... | 52 |
| Les Baladins du Miroir | 55 |
| Un nouveau souffle. | 59 |
| CHAPITRE 6 : Fonctionnement de la compagnie Les Baladins du Miroir..... | 62 |
| La notion de troupe | 62 |
| Le chapiteau | 67 |
| Le campement, le bar, l’importance des moments avant et après le spectacle..... | 72 |
| Le Stampia | 75 |
| CHAPITRE 7 – Le théâtre des Baladins du Miroir | 79 |
| L’adresse au public (le bonimenteur, le narrateur...) | 79 |
| L’importance de la musique | 86 |
| Moments de participation du public | 88 |
| Le jeu de l’acteur | 92 |
| CONCLUSION..... | 96 |
| Bibliographie : | 102 |
| ANNEXES | 106 |
| ANNEXE 1 : Entretien de Gaspar Leclère : | 107 |
| ANNEXES 2 : Charte du CITI | 118 |



© Luna Gillet



© Pierre Bolle