



17 «ALL THE WORLD'S A STAGE»

Call Cutta in a Box, le théâtre ubiquitaire de Rimini Protokoll

Anyssa KAPELUSZ

A Berlin, Paris ou Bruxelles, un spectateur décontenancé pénètre dans un immeuble silencieux. Il est conduit dans un bureau exigü équipé de matériel informatique, d'une bouilloire électrique et d'un canapé blanc. Cette pièce constitue non pas le décor, mais bien le cadre dans lequel l'expérience intitulée Call Cutta in a Box [1] va se dérouler. Seul, l'individu prend place à la table, avec pour consigne de décrocher le téléphone quand la connexion sera établie. L'attente dure quelques minutes et la sonnerie retentit soudain. L'interlocuteur se nomme Sarashi, Subha ou Emrit, il vit à Calcutta et est employé par le collectif allemand Rimini Protokoll pour partager, avec un Européen, une conversation téléphonique théâtralisée, «ein intercontinentales Telefonstück» entre l'Orient et l'Occident.

Rimini Protokoll s'est constitué au début des années 2000, à l'initiative de Helgard Haug, Stefan Kaegi et Daniel Wetzel, trois artistes formés à l'Institut d'Arts du Spectacle Appliqués de Giessen. Par le biais de dispositifs théâtraux, ils proposent une réflexion sur les réalités économiques, sociales et politiques du monde contemporain. S'inspirant de l'art de la performance, les trois metteurs en scène délocalisent le territoire conventionnel de la salle de spectacle et collaborent avec des non-acteurs, experts dans leur domaine professionnel («Experten des Alltags» [2]), témoins privilégiés de l'évolution du monde. Ils renouvellent ainsi le genre du théâtre documentaire par l'enchevêtrement de données réelles ou «ready-made[s] théâtra[ux]» [3] et d'éléments fictionnels. Call Cutta in a Box s'inspire du phénomène de délocalisation des entreprises sous-traitantes, notamment les centres d'appels, vers le continent asiatique. Les membres de Rimini Protokoll ont relevé l'étrangeté de certaines situations vécues quotidiennement par le consommateur occidental, susceptible de commander une pizza à un opérateur indien, ce dernier dissimulant tout indice de son éloignement. A partir de ce jeu de rôle imposé par les pratiques marchandes contemporaines, un projet est imaginé qui détourne la relation habituellement établie entre le consommateur et le vendeur. Haug, Kaegi et Wetzel investissent les locaux

de Descon Limited, une société fournissant des prestations téléphoniques à Calcutta. Ils engagent une trentaine d'opérateurs, non comédiens, chargés d'appeler un spectateur européen et d'engager une conversation d'une heure à partir d'une trame fixe préalablement établie.

« Etes-vous nerveuse ? Détendez-vous... Nous sommes les deux acteurs d'une pièce de théâtre. Nous allons maintenant passer à la deuxième scène. » Si la conversation est guidée depuis Calcutta, la participation du spectateur devenu le partenaire de l'interviewer indien est essentielle. Le jeu de la rencontre ne peut aboutir que dans la réciprocité de l'échange entre les deux individus. Le traditionnel rapport scène-salle se transforme en une interaction où deux êtres agissants sont unis dans l'éphémère d'une rencontre sans lendemain. « Avez-vous des problèmes de santé ? Etes-vous satisfaite de la vie que vous menez ? Etes-vous croyante ? ». Evoquant les enquêtes de consommation semi-directionnelles ou les entretiens d'embauche, la discussion est structurée comme un jeu de questions-réponses qui s'aventure sur le terrain de l'intime. A l'inverse d'une véritable prospection téléphonique, les interlocuteurs répondent également aux questions, révélant les écarts qui différencient deux cultures très éloignées. Chaque entretien prend la forme que les deux partenaires veulent bien lui concéder : simple prise de contact, engagement amical ou jeu de séduction. Si le cadre de la conversation est rythmé par une temporalité fixe et une trame préétablie, une grande part d'aléatoire est rendue possible par ce procédé d'interactivité illimitée, basé sur le dialogue. La probabilité que le spectateur ne réponde pas aux questions, refuse la connivence, ou affabule, instaure une tension dramatique, un jeu réinventé à chaque séance. L'entrelacement de la réalité et de la fiction se joue à la fois dans la conception même du projet et dans l'expérience partagée par les deux individus. Call Cutta in a Box s'impose comme un processus de création ininterrompu, à la forme ouverte, qui aboutit dans la rencontre entre l'appelé et l'appelant.

Cette proposition implique un renversement original de l'utilisation des technologies de l'information et de la communication (téléphone, webcam, connexion Internet à haut débit) dans une production apparentée aux formes spectaculaires. Il ne s'agit pas d'incorporer à la scène théâtrale des objets technologiques, sortes d'excroissances venues se greffer à une pratique scénique dissociée. Call Cutta in a Box organise une infiltration du théâtral au cœur des réseaux de communication, une façon, pour reprendre les mots de Jean Cazeneuve, d'opérer « une transmutation du réel en spectacle » [4]. Si la mise en œuvre de pièces radiophoniques avait initié cette médiatisation du théâtre, elle prend un nouveau souffle lorsque l'auditeur / spectateur perd son statut de témoin muet pour devenir co-acteur de la représentation dont il fait l'expérience.

Une telle production bouscule les présupposés de la fabrication du théâtre en bouleversant ce qu'il semblait rester de plus irréductible au spectacle vivant, c'est-à-dire la co-présence des corps réels de l'acteur et du spectateur dans un lieu et une temporalité définis. En témoigne la longue résistance du spectateur / allocutaire dubitatif face à la véracité de la situation. L'interlocuteur ne se trouve-t-il pas dans le même immeuble que nous ? Le pilotage électronique des objets (allumage de la bouilloire électrique, mise en route de l'imprimante, réglage du thermostat) qui s'apparente à des manifestations spectrales ponctuant la conversation, n'est-il pas opéré par un technicien dissimulé à proximité ? La parcellarisation de l'expérience artistique par la seule perception auditive ne suffit pas à convaincre un auditeur sceptique, rompu aux subterfuges. Toute perplexité ne peut s'effacer que lorsque la webcam s'allume et que le couplage audio-visuel s'effectue à la fin de la représentation. L'authenticité du visage apparu sur l'écran est incontestable, de même que l'espace que l'on devine à l'arrière plan : l'open space de Descon Limited, sorte de salle Jupiter, est occupé par des dizaines d'opérateurs téléphoniques en lien avec le monde entier. La superposition des deux espaces-temps opère un contraste étonnant, les vêtements légers aux couleurs chatoyantes s'opposent aux habits hivernaux des Européens, la nuit tropicale est tombée sur Calcutta, tandis que le soleil décline en Europe. La comparaison des deux sphères abritant chaque altérité révèle les antagonismes et opère une mise en tension. Call Cutta in a Box met à mal l'être-ensemble dans la réalité tangible du dispositif théâtral traditionnel. Dans un tel contexte de présence / absence, la co-présence unitaire des acteurs et des spectateurs est supplantée par une « téléprésence » [5] instituant des effets de présence hybrides et fragmentaires qui incarnent une mise en échec de la relation scène / salle.

« All the world is a stage,
And all the men and women merely players. » [6]

Cette célèbre citation de Shakespeare aurait pu servir de mise en exergue à Call Cutta in a Box qui réactualise le Theatrum Mundi, à l'heure de « la globalisation électronique » [7]. Décrite par Peter Sloterdijk, elle « déspatialise le globe réel et installe, à la place du globe terrestre courbé, un point presque dépourvu d'extension ou un réseau de points d'intersection et de lignes qui ne représentent que des liaisons entre des ordinateurs situés à n'importe quelle distance les uns des autres » [8]. A la lumière de cette définition se pose la question de l'espace scénique imaginé par Rimini Protokoll. Le projet semble en effet ébranler la pratique théâtrale dans son statut d'art du présent et du local. Il paraît fondamental de redéfinir cette scène hybride, cet espace-temps dématérialisé et fragmentaire, mêlant présence et absence, éloignement extrême et proximité intime et qui propose,

paradoxalement, une intensification de la perception. Quel en est le lieu? S'agit-il de la pièce où se trouve le spectateur, de l'immeuble qui l'abrite, de l'open-space basé à Calcutta, des interfaces médiatiques grâce auxquelles les deux interlocuteurs interagissent, ou de l'espace mental des deux partenaires qui imaginent la réalité de l'autre? On assiste à une importante complexification de la topographie. Call Cutta in a Box déterritorialise et démultiplie les localités, qu'elles soient virtuelles ou réelles. Habituellement installé à la périphérie du plateau, le spectateur est ici déplacé entre l'intérieur et l'extérieur du dispositif, dans ses interstices, au cœur d'un espace dynamique situé de part et d'autre des interfaces. Tout en observant, il circule virtuellement au cœur d'un agencement qui l'encadre, auquel il participe et dont une partie lui est proprement inatteignable. Par là-même, il fait l'expérience de l'ubiquité et de son impossibilité.

[1] Call Cutta in a Box a été vu en mai 2008, dans le cadre du Kunstenfestival des Arts à Bruxelles, et en décembre 2008 au 104 à Paris.

[2] « experts du quotidien », trad. de l'auteur. Florian Malzacher, « Dramaturgies of Care and Insecurity », in Rimini Protokoll. Experts of the Everyday, Berlin, Alexander Verlag, 2008, p. 15.

[3] Ibid., p. 17.

[4] Jean Cazeneuve, La Société de l'ubiquité. Communication et diffusion, Paris, Denoël, 1972, p. 64.

[5] Béatrice Picon-Vallin, « Hybridation spatiale, registres de présence », Les Ecrans sur la scène, Lausanne, L'Age d'Homme, 1998, p. 10.

[6] William Shakespeare, As you like it, Oxford, Clarendon, 1966, p. 72.

[7] Peter Sloterdijk, Le Palais de cristal. A l'intérieur du capitalisme planétaire, Paris, Hachette littérature, 2008, p. 20.

[8] Ibid., p. 25.

Anyssa KAPELUSZ est doctorante en Etudes Théâtrales à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle où elle est aussi chargée de cours. Ses recherches portent sur les pratiques interdisciplinaires contemporaines comme espaces de questionnement de la représentation théâtrale. Parallèlement à ses recherches, elle a suivi une formation en mise en scène et dramaturgie à l'Université Paris X – Nanterre.