

Faculté de philosophie, arts et lettres

La pratique théâtrale à l'ère de la post-vérité

La place de la recherche-crédation dans les processus artistiques théâtraux belges

Autrice : Eloïse Guissart
Promoteur : Peter Missotten
Lecteurs : Jonathan Châtel et Pierre Piret

Année académique 2025-2026 – Session de septembre
Master en Arts du Spectacle
Finalité spécialisée : Pratiques et métiers du théâtre

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-pl/portail/reglement/Consignes-ChatGPTversion-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Guissart Eloïse

Date : 12 août 2026

Signature de l'étudiant·e :

A handwritten signature in black ink, consisting of a stylized 'G' followed by a series of loops and a final flourish.

Remarques diverses

Dans ce travail, l'intelligence artificielle n'a été utilisée ni à des fins d'analyse, ni à des fins rédactionnelles. Nous l'avons sollicitée pour réaliser des comptes-rendus de chapitre d'ouvrage afin de faciliter notre compréhension des concepts exposés. Nous avons précisé en notes de bas de pages quand c'était le cas. Nous avons utilisé l'intelligence artificielle Gemini. Nous avons également utilisée l'application DeepL pour traduire ou améliorer la traduction des passages cités dans ce mémoire de l'entretien avec l'artiste flamand Benjamin Abel Meirhaeghe.

Dans ce mémoire, nous avons au mieux essayé de pratiquer une rédaction inclusive. Cependant, nous avons cherché à utiliser un maximum de termes neutres tels que « interprètes » pour parler des acteurs et des actrices ; « artistes » ; « public » pour parler des spectateurs et des spectatrices, afin de ne pas trop alourdir la lecture. Dans les autres cas, nous avons utilisé la double flexion plus facile à la lecture. Nous nous sommes appuyés sur les propos de l'ouvrage « Inclure sans exclure Les bonnes pratiques de la rédaction inclusive » par Anne Dister et Marie-Louise Moreau, édité par le Ministère de la fédération Wallonie-Bruxelles.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier les personnes avec qui j'ai partagé ces deux années de Master, Chloé et Mathieu, avec qui j'ai ri et beaucoup appris, ainsi que tous mes professeurs et professeures de ces cinq dernières années à l'université.

Je remercie également sincèrement tous les artistes qui ont accepté de répondre à mes questions et qui ont encore confirmé mon envie et besoin de faire du théâtre ma vie.

Je remercie évidemment mon promoteur, Peter Missotten, dont les remarques et conseils n'ont cessés de me faire réfléchir et qui a été très présent et encourageant tout au long du processus.

Je remercie mes ami.es, Clarice, Sibyl et Clément, qui ont toujours cru en moi et qui n'ont jamais cessé de m'encourager et de me soutenir.

Sans oublier les personnes qui m'ont inspirées, qui m'ont transmis et enseigné l'amour de la scène et du théâtre : Josiane Lennertz, Odile Vandamme, Fabrice Piazza et Hugues Domet.

Pour finir, je remercie ma maman, Stefania, qui m'a soutenue, aidée, relue, corrigée et supportée tout au long de ce mémoire ; mon papa, Benoît, pour ses encouragements ; ainsi que mon frère et ma sœur, Jean et Elsa, pour leur soutien.

À toutes ces fabuleuses personnes, j'adresse une sincère gratitude et un profond respect.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1 – Qu’est-ce que la recherche-création ?	3
Chapitre 2 – La recherche-création au théâtre : ��volution et rétrospective	17
Chapitre 3 – Contextualisation politique	35
Rapports entre art, culture et politique	35
Rapports de force entre arts et sciences.....	45
Chapitre 4 – Recherche-création et pratique théâtrale : entretiens avec des artistes tout venants.....	50
Cadre d’analyse et problématisation	50
Analyse des entretiens réalisés avec des artistes actifs	54
Présentation des artistes	54
La place de la recherche dans la pratique	59
Critères de recherche-création dans les processus ?.....	62
Incidence de leur travail sur l’art et la société	66
Redéfinition/relégitimation de l’art ?	69
Conclusion.....	77
Limites et perspectives... ..	81
Bibliographie.....	83

Introduction

À l'occasion d'un Erasmus dans le cadre du Master en Arts du spectacle, nous avons réalisé un travail en suivant la méthodologie de recherche-crédation. Cette initiation a nourri notre intérêt pour ce sujet. À l'Université du Québec à Chicoutimi, dans le département des Arts, les étudiant.es de la Maîtrise en Arts sont amené.es à réaliser un travail de recherche-crédation autour de leurs pratiques et de leurs techniques dans le but d'éclairer des points d'ombre et de combler un manque de connaissances par rapport à celles-ci. Ainsi là-bas, la recherche-crédation désigne une approche méthodologique hybride qui combine la pratique artistique ou technique et la recherche universitaire. C'est ce qu'il leur est demandé d'accomplir. Les étudiant.es produisent alors un discours qui accompagne leur processus créatif et la création d'une œuvre. Ils et elles acquièrent ainsi de la connaissance scientifique sur leur art, leurs techniques à partir de leur expérience personnelle, et ce à travers diverses expérimentations ; connaissances qu'ils et elles sont en mesure de transmettre. Cette expérience au Québec a fait émerger en nous des interrogations concernant cette méthodologie. Nous nous sommes questionnées sur la recherche-crédation en Europe, puis en Belgique et ensuite particulièrement dans la pratique artistique théâtrale. Le présent travail s'intéresse à la place de la recherche-crédation dans les processus artistiques de la pratique théâtrale belge chez les artistes tout venant. Ce texte se divise en deux parties.

Dans le chapitre 1, nous traverserons les origines et l'évolution institutionnelle de la notion de recherche-crédation. Nous parcourrons ensuite les définitions et caractéristiques de cette dernière avant de nous pencher sur son application aux études théâtrales. Nous nous intéresserons finalement à la figure croissante de l'artiste-chercheur/chercheuse.

Dans un deuxième chapitre, nous décrirons le travail de quelques pionniers, pionnières qui ont fait évoluer la pratique théâtrale et dont la démarche s'apparente à une méthodologie de recherche-crédation.

Le troisième chapitre nous permettra de contextualiser et de remettre en évidence le statut politique de l'art avant de nous pencher sur les effets de la culture de masse et de la problématique de la post-vérité sur l'art et le théâtre. Ensuite, nous étudierons les rapports de forces qui existent entre les domaines scientifiques et artistiques. Ces trois premiers chapitres nous amèneront à préciser notre question de recherche comme suit : Quel est le rôle de la recherche-crédation dans la pratique artistique théâtrale et le processus de création des artistes à

l'heure d'un besoin de relégitimation du statut du théâtre dans le contexte d'une société où la problématique de la post-vérité est bien ancrée ?

Dans un second temps, après un cadrage d'analyse et une problématisation, nous analyserons les réponses des artistes que nous avons interrogé.es. Nous nous pencherons sur leurs profils artistiques, sur la place et le rôle de la recherche dans les processus créatifs et sur les aspects de la recherche-crédation qui se retrouvent dans leurs démarches. L'analyse montrera que la recherche-crédation est présente dans la pratique bien qu'elle mériterait d'être plus explicite pour faire face aux enjeux de la société actuelle.

Nous concluons en identifiant les limites de notre recherche, mais aussi en envisageant des perspectives pour l'avenir de la recherche-crédation au théâtre.

Chapitre 1 – Qu’est-ce que la recherche-création ?

Les origines

Pendant trop longtemps, les domaines de la recherche et de la création se regardaient de loin et tout semblait les opposer. C’était deux mondes que personne n’imaginait fonctionner ensemble. Or, aujourd’hui, la rupture totale entre eux n’est plus envisageable, principalement à cause de deux   v  nements : le changement institutionnel à l’initiative du ministère de l’Education par lequel sont passées les écoles d’art et les Conservatoires qui leur imposait la structure de la formation universitaire Licence-Master-Doctorat, et le souhait des institutions de création de posséder un environnement académique propice à la transmission des savoirs théoriques essentiels à la pratique artistique ainsi que de pouvoir renforcer les activités artistiques grâce à ces connaissances scientifiques (Poirson¹, 2024).

La recherche-création en tant que telle trouve ses racines dans le contexte académique universitaire et se développe dans un contexte institutionnel favorable au rapprochement entre art et sciences. Comme le dit Jérôme Glicenstein², l’idée de recherche universitaire en art ainsi que celle selon laquelle les artistes pourraient être considérés comme des chercheurs universitaires émerge aux Etats-Unis dans les années 1940. Les universités commencent alors à intégrer, dans leurs programmes, des parcours en Art à l’issue desquels les étudiant.es obtiennent des diplômes spécifiques de licence ou de maîtrise. Par la suite, des départements d’Art dans les universités apparaissent aussi dans d’autres pays. En France, c’est à la période de Mai 68 que le projet de la création d’une Faculté des arts qui ferait la promotion d’une articulation entre réflexion théorique et pratique artistique se manifeste.³ De plus en plus, les institutions scolaires et culturelles cherchent à rapprocher les mondes de la transmission et de la pédagogie avec ceux de la recherche et de la création en arts de la scène en assemblant savoir et savoir-faire (Roques et Starkier, 2021). La pratique des arts dans les universités s’éloigne de ce qui se fait dans les écoles d’art, l’objet des recherches n’est pas la création d’œuvres, ni la pratique en tant que telle, mais plutôt une sorte de déconstruction du processus de création vu comme une articulation entre les gestes artistiques et les réflexions théoriques (Glicenstein,

¹ Universitaire spécialiste d’histoire culturelle, de littérature, d’études théâtrales, de politique et d’économie de la culture.

² Jérôme Glicenstein est un auteur et professeur au département Arts plastiques de l’Université Paris 8.

³ GLICENSTEIN, Jérôme, *Introduction. Qu’est-ce que la recherche-création ?* Marges, 39(2), Presse Universitaire de Vincennes, 2024, p. 11. <https://shs.cairn.info/revue-marges-2024-2-page-10?lang=fr>.

2024). Le Processus de Bologne⁴, initié en 1999, permet de débloquent la situation stagnante qui s'était installée dans le domaine des arts à l'université. En effet, ce processus a imposé aux écoles d'art de faire de la recherche pour que les diplômés de ces écoles puissent obtenir le grade de master. Rappelons d'ailleurs que c'est ce passage forcé au BMD⁵ qui a été le déclencheur de l'essor de la recherche-création en France notamment, et en Belgique plus récemment (Losco-Lena, 2022). Les recherches universitaires en art demandent aux étudiant.es en la matière d'accompagner leur démarche d'un discours qui puisse leur permettre, en tant qu'artiste émergent, de conceptualiser et de situer leur travail dans le paysage artistique. C'est particulièrement le cas dans les universités au Québec, où les étudiant.es de la Maîtrise en Arts réalisent un mémoire de fin d'études en recherche-création.

Une fois introduite dans le cadre académique universitaire, la question de la recherche en art a évolué au fil du temps. Jérôme Glicenstein explique qu'au départ de son intégration, des années 1970 aux années 1990, la recherche-création constitue une production de travaux appuyée par des réflexions personnelles qui s'inspirent de la manière dont certains artistes ont pu théoriser leur pratique (tels que Bertold Brecht ou Antonin Artaud pour le théâtre).⁶ Les étudiant.es doivent réaliser ce qu'on appelle des récits de pratique, un document qui retrace l'avancée du travail au jour le jour, qui révèle et définit les étapes d'un processus de création afin de pouvoir le nommer et établir un protocole, définir une démarche artistique. Cependant, la recherche-création ne fait pas l'unanimité et ne parvient presque pas à être considérée comme relevant d'une recherche sérieuse. Si sa légitimité à l'université reste questionnable à l'époque, c'est encore pire dans le milieu artistique puisque les recherches sont fortement négligées par le monde de l'art. Jérôme Glicenstein constate que si la recherche-création ne prend pas à l'époque, c'est parce qu'elle est autarcique et autoréflexive. Il dit : « les artistes-chercheurs se positionnent à la fois comme les producteurs de leurs œuvres, leurs propres critiques, commissaires et collectionneurs (...) En somme, en voulant mettre en cause le modèle dominant des écoles d'art, ils en reproduisent les pires stéréotypes : l'  go des artistes (...) est finalement le seul signe d'artisticit   de leur activité et le fait de se déclarer universitaire est le seul signe d'un quelconque lien avec l'Université. »⁷

⁴Le Processus de Bologne est *un mécanisme qui vise à renforcer la cohérence des systèmes d'enseignement supérieur en Europe* (European Education Era, 2026).

⁵ Système universitaire en trois cycles Bachelor-Master-Doctorat.

⁶ GLICENSTEIN, Jérôme, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

Dans la continuité de sa rétrospective sur les phases d'intégration de la recherche-création, Jérôme Glicenstein affirme qu'au début des années 2000, la notion et sa place à l'université sont progressivement redéfinies. Effectivement, il semble, à l'époque, qu'elle pouvait s'étendre au-delà des domaines strictement artistiques, qu'elle pouvait s'appliquer à toute l'université. Cette redéfinition plus large du terme est due notamment à la croissance d'un point de vue critique quant aux modèles traditionnels de recherche dans plusieurs départements de sciences humaines et exactes. Par ailleurs, depuis 1960, les pratiques artistiques ont fort changé, ce qui amène aussi à se détacher petit à petit des techniques d'enseignement antérieures.⁸ La recherche-création s'éloigne donc de sa définition purement artistique et évite de s'inscrire dans le mouvement autocentré et autoréférentiel dans lequel elle était tombée dans la première phase de son intégration. Elle doit alors se rapprocher d'autres domaines pour ancrer sa légitimité à l'université mais aussi parce qu'une nouvelle génération d'artistes, qui puisent dans beaucoup d'autres disciplines pour servir leurs œuvres, fait son apparition. Il est question de trouver une nouvelle manière de chercher, de faire évoluer la façon dont les savoirs s'établissent. Ainsi, depuis les années 2000, la recherche-création ne se focalise plus uniquement sur l'articulation de la théorie et de la pratique, mais porte son attention aussi particulièrement sur l'interdisciplinarité en art.

Il existe de nombreuses initiatives institutionnelles liées à la recherche-création ou, en tout cas, au rapprochement entre art et sciences qui déclinent la recherche-création, lui permettent de se répandre et d'évoluer et qui s'occupent aussi de définir des limites à l'assimilation de la création artistique et la recherche académique, notamment pour éviter l'emprise de l'une sur l'autre. Pour n'en citer que quelques-unes et ne pas nous attarder sur le sujet, nous mentionnerons le SenseLab⁹ (Montréal) ; le groupement TRAS¹⁰ ou encore le dispositif SACRe¹¹ (Paris), qu'évoque Martial Poirson. En France, des Rencontres Recherche&Création¹² sont organisées pendant le Festival d'Avignon depuis 13 éditions. En ce qui concerne la Belgique, il existe des

⁸ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁹ Structure fondée en 2004 par l'artiste canadienne Erin Manning qui rassemble des chercheurs, des artistes, des universitaires pour explorer le lien entre recherche et création.

¹⁰ La Transversale des Réseaux Arts et Sciences qui développe des projets de recherche-création a été fondée en 2017.

¹¹ Science, Arts, Création, Recherche : programme de doctorat à l'Université Paris Sciences et lettres fondé en 2012.

¹² Recherche Création Avignon. (s. d.-b). *accueil*. <https://www.recherche-creation-avignon.fr/>

studios de création au Théâtre National¹³ ; des espaces de recherche mis à la disposition des artistes au Théâtre de Namur¹⁴ ; ou encore la structure L'L¹⁵.

À l'UCLouvain, il existe le Fonds pour la Recherche-Création (FRC)¹⁶ qui a été lancé en 2020. Il a pour objectif de supporter les rencontres entre arts et sciences. Il soutient des initiatives de collaboration entre les créations d'œuvres artistiques et la recherche universitaire. Le but est de tester, mettre en avant et introduire une nouvelle manière de penser et d'innover, favorisant un travail de collaboration dans un mouvement de cocréation. Le Fonds pour la recherche-Création finance le travail d'artistes associés à des programmes de recherche, d'enseignement (UCLouvain). Nous nous sommes intéressées à certains artistes et travaux réalisés à l'aide du FRC, nous y reviendrons plus tard.

Définition(s)

L'entrée de la pratique artistique dans le domaine universitaire a mis en lumière l'importance du rapprochement entre théorie et pratique en art. En effet, en plus de l'obtention d'un diplôme universitaire pour les étudiant.es dans les Conservatoires et écoles d'art, ce croisement théorico-pratique permet une avancée en termes de construction de savoir. Ainsi, il y a une première école qui définit la recherche-crédation comme un outil à la construction de nouveaux savoirs, au dégagement de nouveaux concepts, utilisée comme nouvelle méthode de recherche, ancrée dans la pratique artistique.

Martial Poirson définit la recherche-crédation comme désignant « l'émergence, dans le milieu universitaire, d'une relation entre pratique des arts et sciences de l'art. Elle a pour finalité de générer de nouveaux savoirs situés à travers des pratiques sociales, matérielles et performatives. »¹⁷ Cette initiative n'est pas caractéristique de la pratique théâtrale, elle se manifeste dans plusieurs domaines artistiques, par exemple dans le design ou les arts visuels. Elle se développe dans de nombreux pays : au Canada, en France, en Belgique, aux Etats-Unis,

¹³ *Créations studio*. Théâtre National. (s. d.). <https://www.theatrenational.be/fr/productions/>

¹⁴ *Centre culturel de Namur - Résidences d'artistes : appels à candidatures*. Le Théâtre et le CCN de Namur. (s. d.). <https://www.prisme-namur.be/sections/1760-residences-d-artistes-appels-a-candidatures>

¹⁵ Structure d'accompagnement à la recherche en arts de la scène.

¹⁶ *Fonds pour la Recherche-Création (FRC)*, UCLouvain, consulté le 04 mai 2026, <https://uclouvain.be/fr/culture/fonds-recherche-creation>

¹⁷ POIRSON, Martial, *Fiche méthode 24. La recherche-crédation : Recherches en arts, recherche en actes*. In : M. Poirson *Manuel des études théâtrales : Les arts de la scène et du spectacle* (p. 749). Armand Colin, 2024, p. 749. <https://doi.org/10.3917/arco.colle.2024.01.0747>.

en Angleterre et d'autres encore (Riley, Hunter, 2009). Poirson affirme, en s'appuyant sur un rapport mondial de l'UNESCO de 2005, que l'essor de la recherche-création prend place dans un contexte où le rapport à l'utilité sociale de l'art et de la recherche en société évolue. Les esprits s'ouvrent et commencent sérieusement à considérer l'art et son impact dans une politique nouvelle et inclusive qui se focalise davantage sur la « construction d'un monde meilleur ».

Selon Josette F  ral¹⁸, la recherche-création soutient l'idée que le chercheur, la chercheuse doit inscrire sa recherche directement dans le contexte de la création. Elle affirme que l'intérêt de cette méthodologie est de placer l'artiste au cœur du processus et de contraindre le chercheur, la chercheuse à s'intéresser et à mettre en application des modes de fonctionnements et de raisonnements différents. Il s'agit de s'immerger dans une méthode de travail où le savoir évolue grâce aux essais, aux échecs, aux répétitions et aux expérimentations. Il n'y a pas en art, de vérité absolue ou arrêtée qui expliquerait comment se déroule un processus de création. Il n'y a pas une bonne manière de procéder. Le savoir se crée sur place grâce au travail fourni au fur et à mesure de l'avancée du projet. La recherche-création pousse à favoriser l'émergence des théories et des savoirs qui trouvent leurs racines dans la pratique artistique. Il est question de laisser place à un processus subjectif basé sur l'expérience sensorielle dans un environnement rationnel et conceptuel.¹⁹

Dans ce même ordre d'idées, nous pouvons également citer la définition de la recherche-création proposée par le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada (CRSH) : « une approche de recherche combinant des pratiques de création et de recherche universitaire et favorisant la production de connaissances et l'innovation grâce à l'expression artistique, à l'analyse scientifique et à l'expérimentation. » Nous pouvons ajouter à cette définition les éléments apportés par le Fonds Québécois de Recherche Société et Culture (FQRSC) qui caractérise la recherche-création comme désignant « toutes les démarches et approches de recherche favorisant la création considérée comme un processus continu. [...] Considérant qu'il n'est pas de recherche création sans allées et venues entre l'œuvre et le processus de création qui la rend possible et la fait exister, le Fonds pose comme principe la nécessité d'une problématisation de la pratique artistique en vue de produire de nouveaux savoirs esthétiques, théoriques, méthodologiques, épistémologiques ou techniques. » Il est donc clair que la

¹⁸ Ecrivaine québecoise et professeure à l'Institut d'études théâtrales à l'Université Sorbonne nouvelle - Paris 3.

¹⁹ FERAL, Josette, *Préface*. In : Sylvie Roques, Isabelle Starkier. La Recherche-création théâtre : savoir ou savoir-faire ? L'Entretemps, Série S.C.R.I.P.T., Champ théâtral, 2021, pp. 23-26.

recherche-création est d'abord vue comme un outil de construction et de transmission de nouveaux savoirs acquis à travers l'analyse du processus de création d'une pratique artistique, donc des expériences d'un artiste, basée sur une problématique conceptuelle issue d'un manque de connaissance lié à cette pratique artistique. C'est une méthodologie qui offre à un artiste-chercheur/chercheuse la possibilité de combler le manque de connaissance qu'il ou elle a identifié dans sa pratique en combinant recherche théorique, analyse et création, dans le but, finalement, de répondre à sa question de recherche.

Il est important de mentionner que le terme de recherche-création, qui est courant au Canada depuis plus de trente ans et qui s'impose de plus en plus en Belgique et en France, apparait sous d'autres formes dans le monde anglo-saxon. Les termes les plus courants sont *practice as research* et *art-based research* (Féral, 2021). C'est le chercheur Elliot W. Eisner (1933-2014), professeur en art et en éducation de l'université de Stanford, qui, en 1993 à Stanford, va employer le terme d'*art-based research* qu'il définit comme une méthodologie qualitative rigoureuse dans les domaines de l'éducation et des sciences sociales. Cette méthode utilise des processus artistiques – comme la poésie, la narration ou les arts visuels – pour appréhender les phénomènes sociaux, dans le but de produire de l'empathie et d'apporter de nouvelles perspectives, plus approfondies que les données statistiques. Selon Shaun McNiff²⁰ (1998), c'est « l'utilisation systématique du processus artistique, la création concrète d'expressions artistiques dans toutes les formes d'art, comme moyen privilégié de comprendre et d'examiner l'expérience, tant par les chercheurs que par les personnes participant à leurs études. »²¹ Nous retrouvons aussi une définition de cette notion dans *A Practical Guide to Arts-related Research* : « une recherche qui utilise les arts, au sens le plus large, pour explorer, comprendre, représenter et même remettre en question l'action et l'expérience humaines. »²²

Selon Elliot W. Eisner et Tom Barone²³, l'idée selon laquelle la recherche peut être menée à l'aide de moyens non discursifs, tels que l'image, la musique ou la danse, ou alors tous ces éléments combinés, n'est pas une pratique courante. Ils affirment que nous avons tendance à considérer que la recherche doit absolument s'exprimer exclusivement par des mots, et que cette préoccupation pour ce que nous considérons comme une précision malavisée a conduit à une standardisation de la méthodologie de la recherche qui utilise les hypothèses et les

²⁰ Auteur et artiste peintre américain, figure pionnière de l'art-thérapie et de la thérapie par l'art expressif.

²¹ McNiff Shaun, *Art-based Research*. Jessica Kingsley Publishers, 1998.

²² SAVIN-BADEN, Maggi et WIMPENNY, Katherine, *A Practical Guide to Arts-related Research*, Editions Barbue, 2014.

²³ BARONE, Tom et EISNER, Elliot W., *Arts based research*. SAGE Publications, 2011.

procédures des sciences physiques comme modèles à imiter. C'est là qu'intervient la recherche artistique. Les deux hommes soutiennent que cette dernière est une heuristique grâce à laquelle nous approfondissons et complexifions notre compréhension du monde. Ils sont convaincus que, lorsqu'elle est bien menée, la recherche artistique est susceptible d'apporter de nouvelles perspectives de compréhension des phénomènes plus participatives et sensibles.

Il nous semble aussi important d'évoquer l'*a/r/tographie*, une forme hybride de la recherche-crédation au croisement de l'éducation et de l'art. Le terme est un acronyme, celui d'*artmaking, researching, and teaching*. C'est une méthodologie qui aide à rendre les liens entre art, recherche et théorie plus compréhensible pour le public et à transmettre l'information liée à la recherche de manière plus efficace. Ce n'est pas de ça dont il est question dans cette recherche, mais cela nous semblait pertinent de le mentionner.

La recherche-crédation, comme nous l'avons déjà mentionné, s'inscrit dans un contexte où l'art perd un peu ses repères et où les frontières entre les différentes disciplines sont déplacées, ou du moins brouillées. Mais il est important de souligner que c'est un champ loin d'être stabilisé, même au Québec où elle a été instaurée il y a plus de trente ans. Elle se développe principalement dans la sphère académique dans le but de devenir une discipline à part entière. Pour le moment, elle reste, selon Mirelle Losco-Lena²⁴, « un espace de tâtonnement épistémologique et méthodologique, un champ de divergences, de débats et d'expérimentations, en quête de son éthique propre. »²⁵ La recherche-crédation ne cherche donc pas à remplacer quoi que ce soit, mais à définir des conditions méthodologiques et épistémologiques qui pourraient faire d'un artiste, un chercheur ou une chercheuse.

La recherche-crédation est un terrain de rencontre entre praticiens de différentes disciplines. C'est le lieu de collaborations qui ont pour objectif de répondre à des préoccupations scientifiques en étudiant les résultats révélés par la création d'une œuvre artistique. Sophie Stévan²⁶ et Serge Lacasse²⁷ parlent d'une « démarche de recherche établie à partir de ou à travers un processus de création encourageant dans son sillon la diffusion d'une production

²⁴ Professeure d'études théâtrales à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre à Lyon.

²⁵ LOSCO-LENA, Mireille, *L'artiste-chercheur, le mariage de la carpe et du lapin ?*, In : Théâtre/Public 2022/1 N°243, Éditions Théâtre public, 2022, pp. 109 à 112

²⁶ Professeure de musicologie à la Faculté de musique de l'Université Laval au Québec. Elle enseigne la musicologie et la recherche-crédation en musique.

²⁷ Professeur à la Faculté de musique de l'Université Laval. Il est aussi le directeur du Laboratoire audionumérique de recherche et de création (LARC).

artistique et d'un discours de nature théorique. »²⁸ Mais il faut garder à l'esprit que ce n'est pas le fait de travailler avec des scientifiques qui permet à un travail artistique d'être considéré comme une recherche comme le précisent justement Izabella Pluta²⁹ et Mireille Losco-Lena, et qu'il faut faire attention à ne pas assimiler automatiquement tout rapprochement artistique entre arts et sciences à de la recherche-crédation.

De l'université au terrain, la recherche-crédation demande aux chercheurs et chercheuses d'effectuer un travail sur eux/elles-mêmes, de s'autoanalyser, de devenir un matériau de recherche. Comme mentionné plus haut, cette méthode s'appuie sur l'expérience personnelle, sur le vécu. En recherche-crédation, nous sommes, entre autres, notre propre matière de recherche. Dans son article *Le fil de la transmission*³⁰, Brigitte Gauthier³¹ conclut que « ce n'est pas en insistant qu'on obtient quoi que ce soit. Et la règle vaut pour la transmission des savoirs. Si vous êtes dans l'objectif d'une recherche-crédation, ce que l'on recherche dans le monde du théâtre c'est un état, c'est un positionnement du corps, une certaine présence, c'est transformer son corps en boîte de résonance, c'est quelque chose qui fait que tout d'un coup on ne parle pas comme les autres, ce n'est pas que la voix change, mais c'est que l'on s'est créé, on est devenu la scène. »³² Si nous nous appuyons sur ces dires, nous comprenons que pour pouvoir prétendre transmettre des savoirs issus du monde du théâtre via la recherche-crédation, le premier sujet de recherche, c'est le chercheur ou la chercheuse lui/elle-même. En fait, en recherche-crédation, c'est l'expérience vécue qui rythme et qui fait avancer la recherche.

Sophie Lucet³³ parle de « savoir-en-actes »³⁴. Le savoir serait, selon elle, lié à l'acte, à l'expérience, qui devient alors le fondement d'un nouveau partage de savoir. Il s'agit donc de construire du savoir à partir de l'expérience occasionnée par une création artistique impliquant un chercheur, une chercheuse et un artiste. Ce qui constitue, selon Sophie Lucet, l'une des forces

²⁸ STEVANCE, Sophie et LACASSE, Serge, *Les enjeux de la recherche-crédation en musique : Institution, définition, formation*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, p. 122.

²⁹ Izabella Pluta est titulaire d'une thèse de doctorat en lettres, critique de théâtre et traductrice.

³⁰ GAUTHIER, Brigitte, *Le fil de la transmission*, In : Sylvie Roques, Isabelle Starkier. *Recherche-crédation théâtre : savoir ou savoir-faire ?*. L'Entretiens, 2021, Série S.C.R.I.P.T., Champ théâtral, pp. 33-55.

³¹ Brigitte Gauthier est professeure à l'Université d'Evry, historienne du théâtre et du cinéma, ancienne élève de l'École Normale Supérieure. Directrice du centre de recherche en émergence SCRIPT, elle dirige la série éditoriale S.C.R.I.P.T.

³² GAUTHIER, Brigitte, *op. cit.*, p. 54.

³³ Sophie Lucet est maîtresse de conférences en Littérature et en Arts du spectacle à L'Université Paris-Diderot (Université de Paris).

³⁴ LUCET, Sophie, *La recherche-crédation ou la quête d'un nouveau partage de savoir*, dans Sylvie Roques, Isabelle Starkier. *Recherche-crédation théâtre : savoir ou savoir-faire ?*. L'Entretiens, Série S.C.R.I.P.T., Champ théâtral, 2021, pp. 290-291.

de la recherche-création. Seulement, pour accéder à ce savoir, il faut mettre en place un dispositif qui rassemble artistes et chercheurs, chercheuses dans un mouvement de création collaboratif qui existe dans un espace qui favorise la « rencontre entre la scène et la société civile. (...) il revient aussi aux chercheurs d’inventer des dispositifs singuliers de pensée reliant théorie et pratique. »³⁵ Ainsi, la recherche-création permet de créer du savoir pour la communauté artistique, scientifique mais également pour la « société civile », autrement dit, pour le public qui assiste aux créations artistiques. La recherche agit également dans un intérêt éducatif pour elles et eux.

En recherche-création, certains critères semblent être récurrents.³⁶ Tout d’abord, la recherche repose sur l’expérimentation. C’est ce sur quoi toute la recherche se fonde. Le projet aboutit à la construction d’un objet inédit. Il contient un travail réflexif sur la pratique artistique. Nous pouvons parler, par exemple, d’un récit de pratique. Il y a des discussions autour de présentations régulières de résultats qui permettront de faire évoluer le projet de recherche-création qui est né, à la base, d’un manque de connaissances à combler, de lacunes à résoudre. L’objectif principal est de construire du savoir. Aussi, introduire des disciplines extérieures au domaine artistique dans le projet est quelque chose qui se fait beaucoup. Et enfin, tout ceci suit une méthodologie de recherche et de création préalablement constituée qui est documentée tout au long du processus de recherche-création. Et pour que les études et recherches menées au sein des écoles en arts soit considérées comme de la recherche académiquement parlant, il faut que les résultats du travail fourni soit reproductibles et transmissibles, que des artistes puissent appliquer les éléments de la recherche à sa propre pratique et valider les résultats : « Il y a recherche-création dès lors que d’autres praticiens (...) peuvent puiser dans les œuvres produites et les processus qui les ont façonnées des éléments susceptibles d’alimenter leurs propres activité. La recherche-création suppose ainsi, fondamentalement, un partage et elle s’opère dans la constitution d’une ou de plusieurs communautés d’intérêts autour des objets et des processus de l’art. »³⁷

En ce qui concerne le médium de transmission, il doit être adapté et efficace à la transmission du savoir acquis au cours de la recherche. Selon Mireille Losco-Lena, la recherche-création n’est pas un travail artistique qu’on théorise. C’est une question autour de l’art, relative à une

³⁵ *Ibid.*, p. 291.

³⁶ GLICENSTEIN, Jérôme, *op. cit.*, pp. 18-20.

³⁷ LOSCO-LENA, Mireille et PLUTA, Izabella, *Pour une topographie de la recherche-création*, In : Ligeia 2015/1 N   137-140, 2015, p. 39.

pratique artistique, travaillée à l'aide d'éléments théoriques qui dégagera de nouveaux concepts théoriques relatifs à l'art. L'autrice éclaire sur la question du caractère scientifique de la recherche-crédation. Elle affirme que la méthode n'est scientifique que dans la mesure où ce mot signifie exigeant, rigoureux, heuristique, reproductible et transmissible. Il faut bien garder à l'esprit que la recherche-crédation, ce n'est pas de la recherche-action. La recherche-crédation vise à explorer et à résoudre des questions artistiques par la pratique artistique elle-même, tandis que la recherche-action demande au chercheur ou à la chercheuse de s'immerger dans une pratique à des fins de compréhension et d'étude.³⁸ Les artistes-chercheurs/chercheuses qui font de la recherche-crédation génèrent des savoirs, des savoir-faire, des paradigmes de pensée et des concepts esthétiques qui sont capables de modifier le domaine de l'art.

Finalement, la recherche-crédation est une discipline en parallèle des autres. Elle ne fait pas partie des sciences sociales mais est purement artistique. C'est une discipline à part entière, ni sociologique, ni ethnologique, mais bien artistique qui fait évoluer le champ de l'art et dégager des concepts théoriques et esthétiques autour de celui-ci. La recherche-crédation, c'est expérimenter sur base d'interrogations sur la pratique théâtrale dans le but de transmettre, rendre accessibles, reproductibles ou applicables, des méthodes inédites, des concepts théoriques nouveaux, tout ça pour permettre à l'art de se développer davantage.

Dans la sphère des études théâtrales

D'après Martial Poirson, la croissance de l'art de la performance a joué un rôle important dans l'union progressive de l'art et des sciences en arts vivants.³⁹ Il explique que dans les années soixante, *9 Evenings : Theatre and Engineering*⁴⁰, une création de Robert Rauschenberg⁴¹ et Billy Klüver, a marqué un tournant dans l'histoire du rapprochement entre art et sciences et le début d'une série de projets expérimentaux plus connus sous le nom de *Experiments in Art and Technology*. Ce mouvement a rassemblé des ingénieurs et des artistes qui cherchaient à travailler avec des nouveaux éléments et de renforcer leurs performances artistiques de méthodes scientifiques, de nouvelles techniques et produire des performances inédites réalisables uniquement grâce à la collaboration entre ces deux mondes. Peu à peu, des artistes

³⁸ LOSCO-LENA, Mireille, *op. cit.*, p. 112.

³⁹ POIRSON, Martial, *op. cit.*, pp. 751-752.

⁴⁰ C'est une organisation de services à but non lucratif dont l'objectif était de promouvoir les collaborations entre artistes, ingénieurs et scientifiques.

⁴¹ Robert Rauschenberg, un artiste américain et Billy Klüver, un ingénieur suédois ont créé des œuvres pionnières pour promouvoir le dialogue entre créateurs et scientifiques.

du monde entier commencent à effectuer des recherches théoriques autour du théâtre et les figures des sciences humaines se tournent vers le monde théâtral pour observer et rechercher depuis un nouveau point de vue peut-être plus audacieux afin de révéler d'autres aspects. La recherche-crédation s'installe petit-à-petit par l'intermédiaire d'institutions qui s'adonnent à la tâche de travailler autour de la réflexion et de la transmission de la pratique théâtrale comme l'Académie expérimentale des théâtres⁴².

Le rapprochement plus qu'étroit entre les arts vivants et les sciences a automatiquement transformé la recherche en études théâtrales sur le plan de la réflexion épistémologique et méthodologique (Poirson, 2024). Au fur et à mesure de son évolution, elle s'est affirmée dans les arts vivants en développant une forme de plus en plus définie. Dans la continuité de tout ce qui s'est mis en place dans les écoles d'art, la recherche-crédation s'est ensuite imposée à l'université et s'est révélée comme une démarche particulièrement enrichissante pour les étudiant.es des départements d'art, puisqu'elle exige d'articuler les connaissances scientifiques et théoriques avec un geste artistique. Cette démarche méthodologique s'est ensuite développée puis étendue grâce à des techniques nouvelles de pédagogie. L'ambition première des recherches en études théâtrales est de réussir à identifier et à définir les « conditions de production d'une recherche en théâtre » (Dautrey⁴³, 2010) en reconnaissant la qualité plurielle du geste artistique théâtral.

Selon Mireille Losco-Lena, il existe différentes conceptions de la recherche en études théâtrales. Nous allons en citer trois, que Martial Poirson expose.⁴⁴

Tout d'abord, nous retrouvons une conception de la recherche en études théâtrales comme *Travail*. C'est probablement la définition la plus répandue qui désigne la recherche en art comme une succession d'expérimentations qui se produisent en dehors du théâtre mais qui finissent tout de même par être traduites et présentées à un public sous forme de spectacle. Dans ce cas-ci, la recherche ne part pas d'interrogations sur la pratique artistique mais du travail d'expérimentation lui-même.

La deuxième conception que nous allons évoquer se situe à mi-chemin entre les deux mondes. Ici, la recherche en art est conçue comme *interface* et désigne plus particulièrement ce qu'on appelle aujourd'hui la recherche-crédation, c'est-à-dire un travail qui s'inscrit entre la pratique

⁴² L'Académie Expérimentale des Théâtres est une structure de recherche, de formation et de pratique théâtrale fondée et dirigée par Michelle Kokosowski, active de 1990 à 2001.

⁴³ DAUTREY, Jehanne, *La Recherche en art(s)*, Éditions MF, 2010.

⁴⁴ POIRSON, Martial, *op. cit.*, pp. 754-755.

artistique, la conceptualisation théorique et la recherche scientifique. Cette conception donne lieu à un double processus d'identification et de légitimation au sein de ces deux mondes.

Finalement, la dernière conception envisage la recherche en études théâtrales comme *expérience*. Cette conception est celle qui nous intéresse le plus étant donné la direction que va prendre cette recherche. Elle apparaît plus ou moins en même temps que la définition que nous avons de la recherche-création, vers le début du XXI^e siècle. Losco-Lena la définit comme une expérience sensible qui fleurit dans l'acte de création et qui se cultive dans une réflexion théorique et conceptuelle qui révèle les réponses et les avancées sur le sujet de recherche. Dans cette conception, la recherche en art est considérée comme un moyen d'analyse des croyances humaines et scientifiques et du rapport de l'humain aux différents domaines de réflexion à travers la création d'une œuvre qui interroge les différentes dimensions de nos croyances. Elle place l'artiste ainsi que son public dans une dynamique de participation active à la recherche menée et offre, à l'un et l'autre, une approche particulière de l'œuvre et de l'art.

La recherche, à travers ces différentes conceptions est alors envisagée comme un nouveau souffle pour les pratiques artistiques, la possibilité pour elles de se renouveler, d'évoluer en s'interrogeant sur notre société et en offrant des points de vue réflexifs ainsi que des possibilités de positionnement par rapport à celle-ci.

La figure de l'artiste-chercheur/chercheuse, au-delà de l'université

Avec la recherche-création, un nouveau type d'artiste s'impose, la figure de l'artiste-chercheur/chercheuse.

Selon Carole Talon-Hugon⁴⁵, c'est une figure assez particulière et n'est pas apparue par hasard. Elle déclare que cette figure résulte de la rencontre entre deux évolutions majeures : la transformation radicale de l'art au XX^e siècle et ce qu'elle appelle la « dérégulation » des sciences humaines. En effet, comme nous avons pu le constater, les frontières traditionnelles de l'art se sont brouillées, avec notamment l'avènement de l'interdisciplinarité dans les pratiques artistiques.⁴⁶ Au XX^e siècle, l'art – surtout les arts visuels – est, comme qui dirait, redéfinit. Par ailleurs, vers la fin du siècle, les sciences humaines sont remises en cause : l'objectivité de leurs savoirs est contestée et les frontières entre les disciplines se relâchent. Cette figure d'artiste-

⁴⁵ Carole Talon-Hugon est une philosophe contemporaine française, spécialiste d'esthétique et de théorie des affects.

⁴⁶ TALON-HUGON, Carole, *L'artiste en habits de chercheur*, Paris, PUF, 2020.

chercheur/chercheuse naît alors du croisement entre un art qui perd ses repères et des sciences humaines qui remettent en cause leurs propres règles. Ce dont s'inquiète Carole Talon-Hugon, c'est que le geste sociologique d'un artiste soit assimilé au travail des sociologues. Il est, selon elle, essentiel de ne pas mettre au même plan la façon dont un artiste s'approprie le paradigme ethnologique et celle dont l'ethnologue génère sa recherche.

Selon Mireille Losco-Lena, pour être un artiste-chercheur/chercheuse, il faut de l'expérience. Il faut avoir eu l'occasion de se poser des questions, d'avoir rencontré des obstacles, de s'être retrouvé au pied du mur, d'avoir buté sur des problèmes et ainsi d'avoir pu les nommer afin d'identifier des potentielles solutions pour améliorer sa pratique et son travail dans son domaine de création.⁴⁷ Un artiste qui fait de la recherche-crédation, rappelons-le, cherche à combler un manque de connaissances, de savoir-faire, qu'il ou elle rencontre dans son parcours artistique et qui l'empêche d'avancer. Il ou elle va donc entreprendre une recherche afin de dépasser les limites qu'il ou elle rencontre en cherchant à apprendre de nouveaux gestes, de nouvelles manières de penser, de réfléchir ou une nouvelle vision de son art.

En fait, la recherche-crédation est une recherche par la création et non sur la création. Bien qu'elle naisse dans le contexte académique, cette méthodologie peut aussi s'inscrire dans le contexte strictement artistique, en dehors de tout contexte universitaire. C'est-à-dire qu'un artiste qui acquiert un nouveau savoir à travers sa pratique n'est pas forcé à transmettre cette nouvelle découverte artistique en la présentant devant une classe, il peut très bien le faire à travers n'importe quel médium et pas nécessairement dans un contexte académique. Rappelons-nous de ce qu'a dit Mireille Losco-Lena sur la question du médium de transmission : « tout savoir artistique ne se transmet pas bien par écrit. »⁴⁸

Après avoir largement défini le terme et s'être penché sur ses origines, nous nous posons la question de savoir ce que cette méthodologie, à la base académique et universitaire, pourrait apporter à un artiste de théâtre dans son processus de création, hors de tout contexte académique. Nous cherchons d'abord à trouver la dimension qu'a la recherche dans un processus créatif, dans l'évolution de l'artiste et de l'art. Nous voulons savoir si la méthodologie de la recherche-crédation est – ou pourrait être – intégrée aux processus de création dans la

⁴⁷ LOSCO-LENA, Mireille, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁸ *Ibid.*

pratique théâtrale et ce qu'elle apporte comme nuances et subtilités au processus. Ainsi, nous allons nous appuyer sur les caractéristiques d'un travail de recherche-création et les comparer aux processus de création d'artistes qui réalisent, consciemment ou non, une manière de fonctionner comparable à celle de la méthodologie de la recherche-création. Nous allons aussi les comparer aux processus d'artistes qui disent utiliser la recherche-création dans leur travail ou qui définissent ce dernier comme tel pour déterminer dans quelles mesures cette méthodologie se répand et si elle a un avenir prospère dans la pratique artistique théâtrale. Nous cherchons à comprendre son éventuelle importance et implication dans l'évolution du théâtre.

Dans un premier temps, nous allons relever, dans l'histoire du théâtre, quelques noms qui ont fait évoluer la pratique théâtrale et dont le travail s'apparente à de la recherche-création. Plus tard, nous analyserons des entretiens réalisés dans le cadre de cette recherche pour détecter sa présence actuelle et/ou future dans les processus artistiques d'artistes belges.

Chapitre 2 – La recherche-création au théâtre :   volution et rétrospective

« Le théâtre de recherche naît dans la salle de répétition plus que dans la salle de spectacle »

Stéphane Poliakov⁴⁹

Du côté des artistes de théâtre, la recherche-création s'inscrit dans la démarche de différents hommes de théâtre qui se sont penchés sur la question du dispositif théâtral, qui va de pair avec une interrogation fondamentale sur la présence humaine au théâtre. Les plus évidents sont André Antoine et son « Théâtre Libre » ou Konstantin Stanislavski et son « Théâtre d'art ». Ils pratiquaient tous les deux ce que nous appelons du « Théâtre Laboratoire ». Mais il ne faut pas oublier Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator, Jerzy Grotowski ou Peter Brook. Tous ces hommes ont amené de nouvelles perspectives, de nouvelles façons de faire du théâtre en institutionnalisant leurs méthodes à travers des écrits réalisés sur leur travail. Stanislavski proposait dans son Théâtre d'art un espace de recherche – que Meyerhold avait nommé le « Studio » – qui prenait la forme d'un laboratoire d'expérimentation : « ce n'est ni un théâtre clé en main, ni une   cole pour débutant, mais un laboratoire pour des essais d'acteurs plus ou moins formés.⁵⁰ » Nous allons aussi nous appuyer sur des artistes plus récents tels que Arianne Mnouchkine ou Joël Pommerat. Selon Martial Poirson, de plus en plus de personnalités des arts du spectacle dépassent l'idée selon laquelle il existerait une séparation, une rupture entre la réflexion et la pratique : « La recherche-création vient précisément réaliser aujourd'hui cette prophétie et résorber ce hiatus persistant entre pensée et sensibilité.⁵¹ » C'est ce postulat que nous cherchons aujourd'hui à vérifier à travers l'étude de cas qui suit.

Dans ce qui suit, nous allons nous pencher sur le travail de Konstantin Stanislavski, d'Antonin Artaud, de Jerzy Grotowski, de Bertolt Brecht, de Joël Pommerat et d'Ariane Mnouchkine. Nous avons choisi d'analyser les travaux de ces artistes-ci parce que chacun et chacune a marqué la

⁴⁹ Stéphane Poliakov, *Pour un théâtre laboratoire : espaces, répertoires, séries*, In : Sylvie Roques, Isabelle Starkier. *Recherche-création théâtre : savoir ou savoir-faire ?*. L'Entretemps, 2021, Série S.C.R.I.P.T., Champ théâtral, p. 275.

⁵⁰ STANISLAVSKI K., *Sobranie...*, t. 1, Iskusstvo, Moscou, 1988, p.358.

⁵¹ POIRSON M., *op. cit.*, pp. 748.

pratique artistique théâtrale et a permis à celle-ci d'évoluer. Nous cherchons à savoir si dans leurs processus se retrouvent des aspects de la méthodologie de recherche-création, étant donné qu'ils ont construit du savoir utile à la pratique.

Konstantin Stanislavski : le manuel de l'acteur

Konstantin Stanislavski⁵² est un artiste de théâtre pionnier. Il a développé un système auquel énormément de comédiens, comédiennes sont confronté.es durant leur formation. Ce système, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, a représenté le point départ de la recherche de Grotowski et est, encore aujourd'hui, très étudié dans les écoles d'acting à travers le monde.

Stanislavski avait comme principale ambition de renouveler la mise en scène et le jeu. Son système préconise la vérité psychologique et la sincérité émotionnelle sur scène que les interprètes développent à travers un processus de recherche physique et mentale autour de leur personnage. Il d  plores l'importance d'un espace de recherche modifiable qui varie en fonction des besoins de la création du personnage. Il faut éviter l'habitude et privilégier l'action, sans cesse remodeler l'espace de jeu pour garder la sincérité au plateau. L'espace de recherche est précieux pour Stanislavski. C'est un geste de mise en scène, il n'est pas spécialement conventionnel. C'est un espace transformé qui devient art. Il abrite une expérience sensible menée par une intention artistique projetée en lui.

Michael Delaunoy⁵³ nous apprend que c'est lors d'une crise artistique que Stanislavski décide de se concentrer sur la recherche et l'élaboration d'un système qui pourrait être une solution à la « routine de l'acteur » qui semble le terrifier, il va alors commencer à exp  rimer autour de principes capables de révolutionner l'art du jeu d'acteur, d'actrice.⁵⁴ à travers ce système, il veut offrir aux interprètes la possibilité de travailler et de préciser leur jeu en réalisant des entraînements qui regrouperaient des procédés techniques, identifiables et reproductibles qu'il aurait inventé. Stanislavski veut rédiger un « manuel de l'acteur » capable de rivaliser avec les plus grandes théories scientifiques dans lequel il met en place le système qui a rendu son nom indispensable au domaine artistique théâtrale.

⁵² Comédien et metteur en scène russe (1863-1938).

⁵³ Metteur en scène de théâtre belge et pédagogue au Centre d'Etudes Théâtrales

⁵⁴ DELAUNOY, Michael, *Le Système de Stanislavski : une approche freudienne du jeu ?*, In :   tudes théâtrales 2025/1-2 N   76-77,   ditions L'Harmattan, pp. 63 à 72.

Il est important de relever que Stanislavski s'est appuyé sur des théories existantes issues de la philosophie et de la psychologie. Michael Delaunoy écrit que le travail de Théodule Ribot l'a aidé dans l'élaboration de son système, qu'il y a trouvé « une série de confirmations d'ordre scientifique à sa propre intuition. »⁵⁵ Il va relever deux notions qu'il va intégrer dans son système comme éléments indispensables en dialogue constant dans le processus de l'acteur, l'actrice : la volonté de guérison qu'il associe à la volonté de création de l'interprète et la mémoire des expériences affectives qui se conservent dans le système nerveux et qui peuvent être réactivées par des stimuli sensoriels. Il va alors articuler ces deux notions dans son système dans le but d'offrir à l'interprète la possibilité de devenir un créateur à part entière en mettant en place un entraînement rassemblant, dans une action, la spontanéité de la mémoire affective réactivée par la volonté de créer de l'acteur, de l'actrice. En résumé, dans son système, Stanislavski invite l'interprète à réaliser un travail psychologique de réactivation de la mémoire affective afin d'apporter, sur scène, une authenticité garantie. Si nous rajoutons à cela le fait qu'il affectionnait de modifier l'espace de jeu des comédiens, des comédiennes avant une représentation pour conserver une sincérité de jeu, nous relevons une quête certaine de perfection du jeu d'acteur, d'actrice améliorée d'un intérêt pour la psychologie humaine.

Son projet du « manuel de l'acteur » – dont le premier tome a été édité l'année de sa mort et le second après sa mort – a demandé énormément de rigueur et lui a réclamé de réaliser des expérimentations en laboratoire : il finira par aménager un espace de recherche constant dédié au développement et à l'amélioration de son système. Il avait aussi des disciples tels que Meyerhold à qui il pouvait déléguer une partie des recherches, ainsi, petit à petit, sa quête s'est étendue et a pris de l'ampleur. Notons tout de même que Meyerhold a développé une méthode d'entraînement d'acteurs, d'actrices à partir de la biomécanique qui s'éloigne de la méthode psychologique de Stanislavski. Cette méthode entraîne le corps et le considère comme un instrument à travers lequel naît l'émotion. Bien qu'elles paraissent opposées, les deux hommes ne rejettent pas leurs méthodes respectives. Meyerhold pensait que leurs systèmes se complétaient⁵⁶ et Stanislavski admirait le travail de son ancien élève⁵⁷. Meyerhold était un artiste avant-gardiste qui refusait de se plier au « politiquement correct », ce qui lui valut une mauvaise relation avec Staline et finit par lui coûter la vie. Alors que le travail de Stanislavski

⁵⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁶ RUDNISTKI, Konstantin, *Meyerhold the Director*, Ardis Publishers, 1981, p. 541.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 377.

fut reconnu comme seule méthode valable et reprise dans les écoles de théâtre, le nom et les écrits de Meyerhold furent interdits. Dans les années 70, sa méthode fut remise en avant⁵⁸.

Aujourd'hui, il est impossible de réaliser des études en arts du spectacle sans entendre parler d'eux. Les Studios de recherche ont servi de modèles à des grands noms du domaine théâtral tels que Jerzy Grotowski dont nous parlerons, Eugenio Barba qui était le principal collaborateur de Grotowski ou encore Peter Brook qui a réalisé d'importants écrits sur l'espace théâtral. Stanislavski a consacré sa vie à l'amélioration de son système en s'interrogeant sans cesse sur la manière de rendre le jeu des interprètes toujours plus authentique et dénué de tout stéréotype. À travers les années, le système de Stanislavski ainsi que celui de Meyerhold ont été étudiés, appliqués, renforcés et parfois réinterprétés. Aux Etats-Unis, le système de Stanislavski a influencé le *method acting* qui demande aux acteurs et actrices d'intérioriser les émotions de leur personnage en s'appuyant sur leur mémoire affective et leur vécu.

Antonin Artaud : le Théâtre de la Cruauté, un nouveau langage scénique

Comme les autres, Antonin Artaud⁵⁹, a révolutionné le monde de la scène théâtrale avec la théorie qu'il développe dans son ouvrage *Le théâtre et son Double*. Il a influencé les générations suivantes dont le *Living Theatre*⁶⁰ ou, nous le verrons, Joël Pommerat.

Antonin Artaud ne supportait pas la suprématie du texte au théâtre, il la rejetait. Il pensait que le théâtre devait faire vivre au public une expérience sensorielle, métaphysique et cathartique. Dans cette optique, il a développé ce qu'il a appelé le *Théâtre de la Cruauté*. Pour lui, l'action théâtrale doit permettre une opération de catharsis, c'est-à-dire réveiller le public en le confrontant à ses pulsions refoulées. Artaud pense que le théâtre doit être le reflet de forces invisibles, qu'il doit matérialiser l'inconscient en provoquant un choc émotionnel qui bouscule le public dans son existence qui le révèle à lui-même. Pour lui, le théâtre doit révéler les maux cachés de la société.

⁵⁸ BALDWIN, Jane et MEDEROS SYSSOEV, Katheryn, *La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet*. L'Annuaire théâtral, (25), 1999, pp. 136–137.

⁵⁹ Artiste (acteur, écrivain, poète...) français (1896-1948).

⁶⁰ Le *Living Theatre* est une troupe de théâtre expérimental et libertaire fondée à New York en 1947 par Judith Malina et Julian Beck.

« Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavide se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait maître. Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement. »⁶¹

Artaud était un homme torturé touché par des déviances mentales qui ont contribué à alimenter ses créations. Dans l'introduction de son œuvre radiophonique, *Pour en finir avec le jugement de dieu*⁶², Roger Vitrac⁶³ le décrit en partie comme un « mystique qui s'abandonne aux férociétés humaines s'appliquant à en faire la preuve par sa propre souffrance. »⁶⁴ Il semble effectivement, qu'à travers ses créations, le poète cherche non seulement à théâtraliser son vécu, mais également à conceptualiser la démarche qui lui permet de le faire.

Ainsi, il développe une théorie qui pense un nouveau langage scénique physique, refusant la primauté du texte sur le reste. Il s'inspire du théâtre oriental où le mouvement, la danse, le geste dialoguent sur scène. Il propose alors des œuvres très éloignées de ce qui est à la mode à son époque mais qui peuvent se rapprocher de ce qui est réalisé aujourd'hui comme les performances dénuées de mots mais lourdes d'un sens créé par le langage physique. Artaud refuse que le théâtre agisse comme une simple copie de la vie quotidienne, il veut combiner différentes formes d'expression pour s'adresser aux nerfs du public. Pour lui, le théâtre doit représenter la pensée humaine, agir en suivant le fonctionnement de l'esprit humain en laissant place aux pulsions qui ne sont pas reflétées à travers un texte écrit.

« Le théâtre qui n'est dans rien mais se sert de tous les langages : gestes, sons, paroles, jeu, cris, se retrouve exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour produire ses manifestations. »⁶⁵

Jerzy Grotowski : le théâtre pauvre

Il nous semble inutile de présenter Jerzy Grotowski⁶⁶ ou de rappeler le grand metteur en scène et théoricien du théâtre qu'il fut, mais nous voulons tout de même pointer le fait que la recherche

⁶¹ ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1938, p. 10.

⁶² Œuvre radiophonique disponible à l'écoute sur le site de L'INA : <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/audio/phd89012849/pour-en-finir-avec-le-jugement-de-dieu-version-finale>

⁶³ Dramaturge et poète français.

⁶⁴ VITRAC, Roger, dans *Pour en finir avec le jugement de dieu, version finale.*, ina.fr, 00:34.

⁶⁵ ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁶ Metteur en scène polonais (1933-1999).

qu'il a consacrée au travail et à la direction des interprètes de théâtre a particulièrement servi l'évolution de la pratique et la précision du jeu d'acteur, d'actrice.

Grotowski a développé son approche méthodologique du théâtre à partir du système introduit par Konstantin Stanislavski. Ce dernier, il l'a étudié à l'école et puis seul, en autonomie, dans le but d'approfondir la méthode des « actions physiques ». Il n'a pas refait ce que Stanislavski avait entrepris, il insiste beaucoup là-dessus, il a continué son travail. Il s'est appuyé toute sa vie sur le travail de Stanislavski et a construit sa recherche autour de son système : « ... j'ai continué sa recherche et n'ai pas juste répété ce qu'il avait déjà découvert. »⁶⁷

Grotowski a mené sa recherche à travers une approche plus anthropologique et ses recherches ont engendré des périodes de travail accompagnées de recherches théoriques et pratiques mais il n'a jamais essayé de théoriser ses travaux dans un système accompli. L'ouvrage *Vers un théâtre pauvre* est un rassemblement de réflexions et d'entretiens que Jerzy Grotowski a partagés avec son disciple et collaborateur Eugenio Barba⁶⁸. Reconnaissons tout de même qu'en mettant en mots ses expérimentations et découvertes, il s'inscrit inévitablement dans une démarche de transmission.

Grotowski s'est attelé à une sorte d'épuration de la scène théâtrale, à un retour aux sources, à l'essence même du théâtre. Pour cela, il a enlevé, petit-à-petit, des éléments qui font et sont le théâtre selon les conventions. Il s'est tout d'abord passé de la musique, puis des décors, des costumes, etc. Ne laissant, à la fin, plus que les acteurs et actrices et le public dans une relation de communication directe, créant une connexion entre la scène et la salle : « Il reste seulement l'homme vivant, l'homme vivant, c'est-à-dire l'acteur, qui peut se transformer vis-à-vis des autres, des témoins et qui peut retrouver une sorte de relations avec ces autres, avec les spectateurs. (...) Tout cela peut être en même temps, la musique, la plastique, les décors, tout cela... dans l'acteur, dans son corps, c'est le théâtre total, (...) c'est-à-dire le théâtre total à travers l'acteur total. »⁶⁹

Grotowski révèle que le métier d'acteur, d'actrice est un métier sensible et intime dans la relation qu'il développe avec le public et avec lui-même. Pour être total et atteindre la justesse, la précision de jeu, l'interprète passe par trois étapes : la stimulation, l'impulsion et la réaction.

⁶⁷ RICHARDS, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, 1999, p. 167.

⁶⁸ Metteur en scène, dramaturge et directeur de théâtre italien.

⁶⁹ © Ina - Studio Hypermédia. (s. d.). *Europe des Cultures - Jerzy Grotowski à propos de la notion de théâtre pauvre* - Ina.fr. Europe des Cultures. <https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00064/jerzy-grotowski-a-propos-de-la-notion-de-theatre-pauvre.html>

L'interprète construit son personnage, une identité parallèle en se rappelant mentalement et physiquement de sensations, de gestes, de pensées. Le travail d'acteur, d'actrice part d'une impulsion du corps. Grotowski dit ceci : « C'est quelque chose qui jaillit non seulement de l'intellect mais aussi de la chair. (...) Les souvenirs sont toujours des réactions physiques⁷⁰. » Cette indication qu'il donne aux comédiens, comédiennes reflète les enjeux qu'il associe au théâtre et au rôle des interprètes. Il dit que le facteur décisif en art c'est le résultat : « (...) pour obtenir un résultat – il ne faut pas le chercher. Si vous le cherchez, vous bloquerez le processus naturel de création. (...) C'est pourquoi nous devons chercher sans fixer notre attention sur le résultat. »⁷¹ Il faut savoir ce que l'on cherche mais ne pas le définir à l'avance, sinon l'impulsion, la spontanéité ne peut plus agir : « Que cherchons-nous ? Quels sont, par exemple, mes associations, mes souvenirs-clés – en les reconnaissant non par la pensée, mais par les impulsions du corps. »⁷² Il insiste sur le fait qu'il ne faut pas chercher à trouver ce que l'on a lu, ce que l'on sait déjà, mais qu'il faut chercher des nouvelles informations, comme lui l'a fait en continuant la recherche de Stanislavski pour l'approfondir et apporter de nouveaux éléments à la pratique théâtrale.

Grotowski travaille en pratiquant des exercices, il cherche toujours à permettre aux interprètes de répondre aux mêmes questions : « Comment faire cela ? », « Qu'est-ce qu'il ne faut pas faire ? ». Ensuite, les comédiens, comédiennes adaptent la méthode en fonction d'eux/elles pour éliminer les obstacles à la création. Selon Grotowski, c'est pour nous accomplir nous-mêmes que nous faisons de l'art. Pour répondre à ces questions de recherche, il préconise de suivre *l'itinéraire de la verticalité*, ce qui signifie passer d'un niveau d'énergie « quotidien » à un niveau plus subtil qui relève de la haute connexion, et d'ensuite ramener cette subtilité énergétique à la réalité : « cette verticalité doit être tendue entre organicité et conscience. Conscience qui n'est pas liée au langage mais à la Présence. »⁷³ La recherche de Grotowski se focalise sur des techniques et des pratiques qui ont pour but de toucher une essence humaine subtile⁷⁴. En travaillant son jeu, l'acteur, l'actrice travaille également sur lui/elle-même dans un parcours introspectif qui lui offre la possibilité de ressentir les émotions physiquement, de

⁷⁰ GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre du pauvre*, L'Âge d'Homme, 1971, p. 184.

⁷¹ *Ibid.*, p. 201

⁷² *Ibid.*

⁷³ RICHARDS, Thomas, *op. cit.*, pp. 188-189.

⁷⁴ HEDAYATIFAR, Kaveh, *La nécessité de la recherche-crédation*, dans Sylvie Roques, Isabelle Starkier. *Recherche-crédation théâtre : savoir ou savoir-faire ?*. L'Entretiens, 2021, Série S.C.R.I.P.T., Champ théâtral, p.263.

capter les subtilités et les nuances de l'humain qu'il ou elle découvre dans la relation entretenue avec le spectateur, la spectatrice et dans la rencontre avec lui/elle-même.

Selon Grotowski, l'importance de la recherche pratique est aussi une question de priorité et d'un bon dosage de l'apport théorique et pratique à la recherche.⁷⁵ L'ordre des recherches a une importance, il faut faire attention à ce que la recherche théorique ne bloque pas la pratique ou inversement. Par ailleurs, en plus de la recherche, c'est aussi et surtout comprendre, appréhender et apprivoiser le sujet par les expériences, les lectures, l'acquisition de connaissances. Le travail de Grotowski nous permet aussi d'utiliser le terme de « chercheur-actuant »⁷⁶ pour définir le chercheur en arts du spectacle. Ce dernier s'implique dans le processus de création et peut ainsi, en tant qu'artiste, se baser sur sa propre expérience pour alimenter sa recherche. De cette manière, il apporte une dimension personnelle, plus concrète à ses propos.

Grotowski plongeait les interprètes dans une recherche permanente qui était aussi une recherche personnelle. Sa méthode de recherche est applicable par tout comédien, comédienne et elle devient unique à travers la dimension personnelle qu'elle prend après que l'interprète se la soit appropriée. Il n'est pas question chez Grotowski, comme nous l'avons déjà dit, de refaire mais d'approfondir, de continuer ce qui a été fait et de le personnaliser afin de découvrir de nouvelles choses sur la pratique d'acteur, d'actrice. Sa méthode n'est pas accessible à autrui sauf en prenant un chemin semblable pour obtenir un résultat équivalent mais qui reste finalement unique et personnel. À travers cette méthode, les artistes ont la possibilité de s'identifier en tant qu'interprète dans l'ensemble, de se distinguer. Il n'y a pas de recette prédéfinie chez Grotowski. Plus qu'une méthode, il propose un chemin vers la création qui aboutit à une révélation pour l'artiste de son identité artistique.⁷⁷

Kaveh Hedayatifar⁷⁸, qui s'est plongé dans l'approche grotowskienne, déclare qu'une étude sur les arts spectaculaires implique forcément la création parce qu'en tant que chercheur ou chercheuse, nous sommes confrontés à un phénomène artistique vivant qui se produit dans le corps, la psyché et l'intellect et qui varie en fonction du temps et de la personne. Chaque chercheur ou chercheuse doit définir sa démarche afin d'élargir la compréhension de son objet

⁷⁵ *Ibid.*, p. 265.

⁷⁶ Ce terme est emprunté à Grotowski. « L'actuant » désigne « celui qui fait, qui agit dans l'action. » Thomas Richards, *Au cœur d'une pratique*, Actes Sud-Papiers, Arles, 2015, p.26.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 267.

⁷⁸ Artiste et chercheur dans les domaines du théâtre, du cinéma et de la musique.

de recherche et de s'impliquer émotionnellement dans sa recherche. L'art n'est pas une discipline facilement explicable uniquement avec des mots à cause de sa dimension sensorielle. Pour appréhender dans son entièreté l'art spectaculaire, il faut le vivre, pas seulement en surface. C'est là que nous nous rendons compte de la nécessité de la recherche-crédation dans les études en art : « (...) les chercheurs comprennent le processus de la pratique artistique théâtrale en se mettant eux-mêmes en pratique.⁷⁹ » Dans un processus créatif, la recherche-crédation est nécessaire dans le sens où, à l'image du chercheur en art qui doit s'impliquer en tant qu'artiste dans sa recherche, un artiste doit s'impliquer en tant que chercheur dans sa création pour appréhender et s'approprier son objet artistique. Grotowski dit : « On est créateur quand on fait des recherches. »⁸⁰

La quête de Grotowski est née du désir de trouver le théâtre nécessaire à son époque, à l'état de la société. Il a cherché à trouver un théâtre qu'il jugeait juste par rapport au contexte contemporain. Il a ciblé l'importance du public et s'est penché sur la relation entre l'acteur, l'actrice et celui-ci. Il a dédié sa quête théâtrale et performative à interroger le développement des possibilités de l'humain en faisant progresser une recherche toujours en mouvement susceptible d'évoluer à travers les époques, selon les personnes, de s'adapter aux technologies nouvelles, à l'évolution des entraînements. Il a développé une méthode de recherche autonome applicable par n'importe qui et qui la rend unique et propre à chaque artiste. Là-dedans, on reconnaît aussi la dimension politique de son travail qui cherchait le progrès vers la liberté.⁸¹

Il est inévitable de reconnaître l'impact colossal qu'a eu Grotowski sur la pratique artistique théâtrale et sur ce qu'elle est aujourd'hui. La question est de savoir si cet impact est dû à la méthode qu'il a utilisée pour réaliser son travail, qui s'apparente à une dimension de la recherche-crédation, auquel cas, nous cherchons aussi à savoir si le travail de tout artiste qui fait de la recherche-crédation est susceptible de rencontrer un tel succès.

Le *Workcenter de Jerzy Grotowski et Thomas Richards* à Pontedera en Italie a perpétué, après sa mort en 1999, pendant 23 ans sa recherche portée par Thomas Richards qui en a été le directeur jusqu'à sa fermeture en janvier 2022. Ce centre était reconnu comme un lieu exceptionnel et unique de recherche et d'expérimentation en arts du spectacle. Son héritage est

⁷⁹ HEDAYATIFAR, Kaveh, *La nécessité de la recherche-crédation*, op. cit., p. 270.

⁸⁰ GROTOWSKI, Jerzy, op. cit., p. 147.

⁸¹ DE SIMONE, Cristina, *Jerzy Grotowski, Écrits, 1954-1969*, Note de lecture. Théâtre/Public, 249(3), 2023, pp. 104-106. <https://doi.org/10.3917/thepe.249.0104>.

assuré par une nouvelle institution, *Théâtre sans théâtre*, qui soutient la recherche artistique qui continuait de se développer et d'évoluer au *Workcenter*.⁸²

Bertolt Brecht : le théâtre critique de la société

Bertolt Brecht⁸³, nous pouvons l'assurer, est un très grand théoricien du théâtre. Roland Barthes⁸⁴ écrit que théorie, texte et mise en scène forment un tout indissociable chez Brecht et qu'il faut penser politiquement le théâtre.⁸⁵ Le théâtre de Bertolt Brecht s'oppose complètement au théâtre bourgeois et s'impose comme un théâtre populaire qui va bien au-delà de la mise en scène de la vie quotidienne redondante, souvent barbante exposée à travers le théâtre bourgeois. Le théâtre de Brecht est un art de l'explication qui dépasse le simple art de l'expression. Barthes déclare que le théâtre doit cesser d'être magique et devenir critique.

Selon Brecht, le théâtre ne doit plus se contenter d'être expressif, « il ne faut pas avoir peur de penser intellectuellement la création théâtrale. »⁸⁶ Si l'on se penche sur ses créations, nous remarquons que l'art de Brecht se fonde sur une critique puissante de la société et sur une remise en question profonde du fonctionnement de celle-ci. Ses œuvres sont complices avec le monde.⁸⁷ En plus de cet engagement, Brecht invente un système théâtral qui correspond à cette société et à sa vision de l'utilité et du rôle de la pratique théâtrale : le théâtre épique. Le « Gestus Brechtien » ou distanciation consiste à établir une distance entre l'acteur, l'actrice et ses mots, distance qu'il faut être capable de transmettre au public. L'enjeu est alors de créer un contact direct avec ce dernier – avec l'introduction d'un chœur narrateur par exemple, comme nous le retrouvons dans *Le Cercle de Craie Caucasiens* – pour l'empêcher d'oublier qu'il est au théâtre. Il faut chercher à ce qu'il soit conscient de la critique de la société à laquelle il est en train d'assister, de participer. Selon Peter Missotten et à ce propos, Brecht pensait que la fiction naïve et l'identification naïve au théâtre n'était plus possible à cause du cinéma qui était devenu un produit de masse.⁸⁸ Dans son essai *Sur le cinéma*, Brecht critique le cinéma « marketing ». Il le dénonce comme étant une marchandise capitaliste qui confisque la fiction, aliène le public et

⁸² Theatre No Theatre. *Our story* | *Theatre no theatre*. (s. d.). <https://www.theatrenotheatre.com/our-story>

⁸³ Dramaturge, metteur en scène, écrivain et poète allemand. Créateur de la compagnie Berliner Ensemble (1898-1956).

⁸⁴ Critique littéraire français.

⁸⁵ BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.

⁸⁶ *Ibid*, p. 163.

⁸⁷ Nous pouvons aussi évoquer les pièces d'Anton Tchekov qui proposent, elles aussi, un regard critique sur la société.

⁸⁸ Propos recueillis lors d'une discussion avec Peter Missotten le 17 juin 2026.

l'enferme dans une émotion superficielle et passive. Il critique le fait que l'industrie dépossède les artistes et soutient que le théâtre peut être un nouveau refuge pour éveiller l'esprit critique. Brecht voulait s'éloigner des règles aristotéliennes qui forgeaient « le théâtre de la première moitié du XX^e fondé sur l'illusion mimétique et l'identification cathartique »⁸⁹. Il cherchait à développer un nouveau rapport au public qu'il expérimentait à travers le théâtre épique en éveillant une conscience collective et politique et en rendant le public actif. Il a utilisé le cinéma pour repenser ce rapport au public et renforcer l'effet de distanciation. Ce qui importe c'est le déroulement pas le dénouement. Les pièces sont construites selon un montage, comme au cinéma. Walter Benjamin écrit : « D'une manière comparable aux images d'une bande cinématographique, le théâtre épique progresse par à-coups. Sa forme essentielle est celle du choc par lequel les diverses situations de la pièce se heurtent l'une l'autre. »⁹⁰

Ainsi, Bertolt Brecht tient à l'implication du public dans l'œuvre théâtrale, il cherche le moyen de l'amener à être socialement actif dans la représentation à travers le choix d'un dispositif et d'un procédé artistique. Il ne doit jamais complètement s'identifier à un personnage pour rester libre de juger et d'interpréter sans prendre le parti d'un personnage. Brecht dit que l'illusion théâtrale doit être partielle pour qu'elle soit toujours reconnaissable comme une illusion. Le public est forcé de constater la dualité dans laquelle il se trouve. Il est confronté à un événement dont il a conscience du caractère fictionnel mais se retrouve pourtant à y croire profondément. Il se retrouve alors à faire exister les sentiments qu'il éprouve et ses croyances dans une même tension impossible puisqu'ils ne coïncident pas, pour réussir à comprendre, à travers le théâtre, la double nature de la réalité. Brecht dit d'ailleurs de l'art que ce n'est pas un miroir qui sert à refléter la réalité, mais un marteau pour le façonner.⁹¹

Roland Barthes écrit en 1955 qu'il faut reconnaître que la pensée de Brecht coïncide avec les thèmes progressistes de l'époque : « (...) c'est-à-dire que le monde est maniable ; l'art peut et doit intervenir dans l'histoire ; il doit aujourd'hui concourir aux mêmes tâches que les sciences, dont il est solidaire. »⁹² Cette tâche que Brecht confiait à l'art devait lui permettre d'offrir un regard neuf sur la société et d'utiliser l'art comme moyen de dévoiler les mécanismes cachés de domination et d'exploitation de la société.

⁸⁹ NAUGERETTE, Catherine, Chapitre 13. *Brecht et le théâtre épique*, In : *L'esthétique théâtrale*, Armand Colin, 2016, p. 273.

⁹⁰ BENJAMIN, Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, Petite Collection Maspero, 1969, p. 32.

⁹¹ BARTHES, Roland, *op. cit.*

⁹² *Ibid.*, p. 135.

Joël Pommerat : théâtre et réel⁹³

En 2015, Marion Boudier publie une thèse sur le travail de Joël Pommerat dans lequel il est présenté explicitement comme un artiste qui expérimente la recherche-création. Né en 1963, il a commencé dans le domaine en tant qu'acteur avant de réaliser qu'il préférerait l'écriture et la mise en scène. Il commence à écrire dans les années 1980 et fonde sa compagnie de théâtre en 1990 : La Compagnie Louis Brouillard. Contrairement à Jerzy Grotowski, Joël Pommerat est un artiste de théâtre total, c'est-à-dire qu'il travaille presque directement avec tous les éléments dramaturgiques : son, décors, costumes, scénographie, lumière... dans une complémentarité qu'il définit comme « organique ». Il se définit comme « auteur-metteur en scène », il brouille la séparation entre auteur et artiste de plateau, ce qui annonce d'entrée de jeu la complexité de son théâtre : « Une complexité qui est celle du réel, où plusieurs dimensions se mêlent, où œuvrent à la fois le hasard et la nécessité, où peuvent se rencontrer les contraires. Une complexité qui est celle du théâtre, où fusionnent réel du plateau, réalité référentielle et réalité fictionnée. »⁹⁴

Sa quête principale est une quête de sens et de connaissances : « Il s'agit de devenir auteur, de tenter de devenir artiste. »⁹⁵ Il veut se dévouer à la création, dédier son temps à chercher ce qu'est le théâtre pour pouvoir le réinventer et construire sa manière à lui de faire du théâtre. Selon Marion Boudier, Pommerat dit avoir commencé à écrire pour pouvoir penser et le théâtre représente l'espace d'expérimentation pour sa pensée. Au fur et à mesure de la création de ses spectacles, se révèle le caractère indispensable de la présence dans son théâtre : la présence d'un corps avant toute autre chose. Un autre élément fondateur du théâtre pour Pommerat, c'est l'inspiration. Pour lui, le théâtre permet de réinventer ce que nous avons lu, ce que nous avons vu, ce dont nous avons été témoin comme si nous remettions une couche sur une version précédente.

Le public est aussi un élément non négligeable dans le travail de Pommerat. Il cherche à stimuler sa perception pour lui permettre de se plonger dans l'image mentale à laquelle il donne vie sur scène à travers ses spectacles et son univers. Il confronte les spectateurs, spectatrices en les mettant face à des interrogations sur le réel et sur leur nature, en provoquant chez eux/elles des sensations. L'objectif artistique de Pommerat n'est pas de simplement délivrer un message à

⁹³ Tout ce qui suit est issu du travail réalisé par Marion Boudier pour sa thèse, publié aux éditions Actes Sud-Papiers sous le titre *Avec Joël Pommerat* en 2015.

⁹⁴ BOUDIER, Marion, *Avec Joël Pommerat*, Actes Sud-Papiers, 2015, p. 14.

⁹⁵ *Ibid*, pp. 16-17

son public, il lui fait vivre une expérience artistique, esthétique qui convoque ses sens et sa réflexion. Pommerat est conscient du rôle que prend le spectateur, la spectatrice en venant voir un spectacle. L'artiste peut donner la signification qu'il veut à son projet mais finalement, c'est toujours le public qui finit le processus. L'œuvre n'est finie qu'une fois qu'elle a été reçue et interprétée par une personne, chaque œuvre a donc une infinité de finalités puisque le vécu de chaque spectateur et spectatrice exerce une influence sur ses interprétations. Et Joël Pommerat est conscient de cela, c'est pourquoi il cherche à établir « un rapport au temps réel, au temps présent, à l'instant. D'où découle un rapport à l'espace réel qui est l'espace commun de l'acteur et du spectateur. »⁹⁶ L'interprète et le public existent en même temps dans la représentation théâtrale, et la réception ne dépend pas que de la transmission. « Le spectateur⁹⁷ est toute personne visée par la représentation théâtrale. Son action débute déjà en entrant dans la salle, il agit tout de suite sans bruit. Il attend qu'on le transporte dans la fiction, mais quelle fiction ? Il s'interroge sur les sensations, les réflexions que va lui apporter la fiction, sur l'espace-temps dans lequel elle va temporairement le plonger. Il a conscience du caractère éphémère de la fiction théâtrale, c'est une distraction intellectuelle qu'il a le loisir d'interpréter comme il le souhaite. »⁹⁸ L'effet qu'elle aura sur lui dépendra de son état émotionnel, de son ouverture d'esprit et de la manière dont il a été façonné par son expérience du monde.

Dans son processus créatif, Joël Pommerat laisse l'écriture et la mise en scène s'inventer en même temps et s'influencer l'une l'autre pendant les répétitions. Il se fie surtout au hasard, aux accidents qui émergent lors des répétitions. Il refuse d'imposer trop vite une direction fixe. Dans son travail, l'écriture prend forme pendant la mise en scène. Il considère le texte comme un élément scénique parmi les autres, pas comme le point de départ. Il travaille le plus rapidement possible avec tous les éléments en collaboration parce que, selon lui, ils n'agissent pas séparément sur la création mais font d'emblée partie du processus d'écriture. Par ailleurs, ce n'est pas qu'un travail de collaboration des éléments scéniques entre eux, mais également un travail de collaboration humaine avec les différents artistes présents sur un projet : les créateurs, créatrices artistiques et les interprètes. Son travail est défini comme une recherche au plateau durant laquelle tous les éléments de création sont discutés et travaillés conjointement au sein d'une équipe de création. Comme nous l'avons mentionné juste avant, pour Pommerat, le théâtre est un lieu de réinvention. Avec son équipe, ils ne partent pas de rien. Il réalise un

⁹⁶ POMMERAT, Joël, *Théâtre en présence*, Actes Sud-Papiers, 2007.

⁹⁷ BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Editions Gallimard, 2006, pp. 17-23.

⁹⁸ GUISSART, Eloïse, *Dans quelle mesure la lecture d'une fiction dramatique peut-elle être achevée ?*, 2023, p. 3.

important travail dramaturgique en amont de la recherche au plateau. Il se documente, écrit des ébauches de texte, imagine des scènes et réfléchit à la technique. Le travail d'écriture au plateau consiste en un travail « collectif »⁹⁹ de sélection, de réinvention, de disposition des éléments dramaturgiques et narratifs. Quand il crée au plateau, il part en exploration. Son travail est dominé pratiquement par les aspects suivants : la mise en commun, la recherche et l'intuition. Cette dernière permet à l'équipe de rester libre dans l'élaboration de l'œuvre en créant une dynamique de création éloignée des conventions : « Cette intuition, c'est une manière d'être en alerte par rapport à l'œuvre en construction sans être immédiatement dans son évaluation et dans le jugement. »¹⁰⁰ Relevons tout de même que, à terme, il décide seul de la fixation de l'écriture. « Les participants au spectacle l'inspirent et l'influencent, partagent une responsabilité de la recherche-crédation, mais ils sont « au service » de la vision d'un maître d'œuvre (...) »¹⁰¹

En outre, son travail est guidé par des interrogations autour de la question du réel et de la fiction. Avec sa compagnie, « il cherche à rendre le réel à son plus grand degré de vérité et d'intensité sur scène »¹⁰², c'est sa quête secondaire permanente. Il aime semer le doute dans la tête des spectateurs et spectatrices, et jouer avec l'idée de flou, de trouble. Il joue avec le mouvement, l'oscillation, l'aller-retour : entre réel et imaginaire, bien et mal, écriture et mise en scène. Il propose un théâtre de la sensation, de la suggestion. Il travaille les éléments artistiques, thématiques et scéniques ensemble, dans un seul mouvement et les faits collaborer : « Une manière singulière de faire du théâtre en tentant d'échapper au paradigme binaire, à la séparation et à la classification, comme une *tension vers le neutre*... »¹⁰³ Il oscille entre ces différentes dimensions jusqu'à trouver sa « vérité théâtrale et fictionnelle. »¹⁰⁴ À travers ses interrogations sur le réel, Pommerat se soucie de l'humain, de ses représentations et de ses valeurs. Il cherche à représenter l'humain dans toute sa complexité sur scène. Il se penche, dans ses créations, sur des sentiments profonds qui constituent l'essence même de l'humain, qui l'animent et qui lui permettent de se positionner dans le monde, de déterminer la place qu'il tient dans celui-ci et celle qu'il pourrait avoir. Il questionne la place de l'individu dans la collectivité, les liens qui nous lient les uns aux autres. Pommerat met en lumière des idéologies,

⁹⁹ Le terme est mis entre guillemet parce qu'à la fin, c'est lui qui décide seul de la fixation de l'écriture.

¹⁰⁰ BOUDIER, Marion, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰² *Ibid.*, 4^{ème} de couverture.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 31.

des croyances et la diversité de pensée de notre espèce. Il dévoile les difficultés que nous éprouvons parfois à vivre avec nous-même et avec les autres. Rappelons, toutefois, que ces questionnements ne sont pas nouveaux, le théâtre de Sophocle interrogeait déjà la fatalité et la condition humaine dans son organisation sociale.

Finalement, il permet à son public de décharger ses angoisses en y étant confronté au théâtre, ce dernier réalise alors l'universalité des sensations qu'il éprouve et se rend compte de son appartenance à une communauté, à un groupe d'humains. « Au cœur de cette interrogation philosophique, Pommerat ausculte théâtralement la crise contemporaine de certaines valeurs, ces valeurs qui brouillent et exaltent nos visions du monde, déterminent nos actes et désirs. »¹⁰⁵

Le théâtre de Joël Pommerat s'inscrit dans un mouvement de revalorisation de la scène, reléguant le texte au même niveau que tous les autres éléments scéniques et dramaturgiques. Il fait partie d'une génération d'artistes qui travaillent vers un résultat inconnu, déterminé par une démarche de recherche créative. La présence d'une quête de liberté émane de son dispositif et de son processus créatif et témoigne du tournant que la pratique artistique théâtrale a pris depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, introduite notamment par Grotowski qui – rappelons-le – cherchait, à travers son art, un progrès vers la liberté. Sa quête du réel qui l'amène sans cesse à interroger l'humain et son rapport à celui-ci reflètent un besoin de faire du théâtre pour quelque chose de plus grand et de plus puissant que le simple divertissement. Pommerat peut aborder les thèmes qu'il traite avec une approche différente de celle des sociologues, philosophes et psychologues, en apportant une dimension théâtrale et artistique que les autres chercheurs n'offrent pas. Il propose ainsi une réflexion innovante sur ces grandes thématiques, une réflexion sensorielle tournée vers la compréhension à travers l'expérience esthétique et le bouleversement artistique.

Par ailleurs, son théâtre touche le public dans ses interrogations actuelles. En effet, le réel n'a jamais été aussi important à interroger. Nous retrouvons alors le côté politique du travail de l'auteur-metteur en scène. À l'heure actuelle, avec l'avènement des réseaux sociaux et de toutes les nouvelles technologies, nous pouvons affirmer, en analysant l'attention minutieuse qu'il porte à l'image tout au long de la création de ses spectacles, en s'appliquant à travailler chaque aspect de la mise en scène dans un même mouvement, que c'est un artiste qui a su évoluer avec

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 118.

son temps et qui a réussi à identifier les thématiques qui font sens dans l'époque, et qui ont un impact sur le public et sur sa vision du monde. Le succès de ses créations en est la preuve.

Ariane Mnouchkine : le théâtre comme liberté¹⁰⁶

Ariane Mnouchkine est une metteuse en scène française qui a révolutionné le théâtre moderne. Elle fonde, en 1964, un collectif théâtral : le Théâtre du Soleil. Celui-ci fonctionne comme un lieu de collaboration entre les différents artistes. Ils travaillent ensemble, ont une implication égale dans les décisions prises, sont payés de manière égale. Pour elle, le théâtre est une forme de lutte, il est politique dans le sens où il faut parler au public, lui montrer le possible de l'art et de la fraternité humaine représentée par l'universalité du théâtre. Son travail porte, comme beaucoup d'artistes, sur l'humain : ce qu'il est, ce qu'il n'est pas, ce qu'il devrait être.

La metteuse en scène s'inspire du théâtre oriental et asiatique, ses voyages ont énormément influencé le développement des productions du Théâtre du Soleil. Travailler sous l'influence de ces genres théâtraux permet, selon elle, de sortir du réalisme qu'elle voit comme un véritable danger du théâtre occidental. L'utilisation de masques permet à un interprète une plus grande précision et liberté au niveau de son jeu corporel. Par ailleurs, elle cherche toujours à communiquer avec le public, qu'il comprenne les œuvres. Or, comme nous l'avons dit, elle a beaucoup voyagé, et ses pièces ont été représentées à l'étranger, notamment en Chine, ce qui explique aussi ce choix du travail orienté sur le corps plutôt que sur le texte.

Son engagement politique, social et humain se ressent dans son art à travers ses voyages et la transmission du travail d'acteur, d'actrice qu'elle entreprend. En Afghanistan, avec d'autres membres du Théâtre du Soleil, elle a donné un stage de trois semaines à Kaboul, à l'issue duquel une compagnie de théâtre s'est formée : le Théâtre Aftaab, qui signifie *soleil* en afghan. Même si aujourd'hui, il est à nouveau très dangereux d'exercer une activité artistique en Afghanistan, « les premières années d'échanges entre le Théâtre du Soleil et le Théâtre Aftaab ont su démontrer l'utilité de la reconstitution en Afghanistan d'une expression publique et artistique libérée ».¹⁰⁷

¹⁰⁶ Tout ce qui suit se base sur le portrait d'artiste réalisé par Catherine Vilpoux, maîtresse de conférences à l'université de Picardie Jules Vernes (Amiens) : *Ariane Mnouchkine : la créatrice qui a révolutionné le théâtre moderne – Documentaire Artistes – AT*, YouTube, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=XyuFg5wn4xk>

¹⁰⁷ Le Théâtre du Soleil, *Le Théâtre Aftaab*, consulté le 10 juin 2026. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/autour/la-transmission/pages/le-theatre-aftaab-300>

Ariane Mnouchkine n'est pas une théoricienne de théâtre mais elle l'a révolutionné différemment, à travers un engagement social directement tourné vers l'humain dans une quête de liberté. Elle a cherché, comme elle le dit elle-même, à « réenchanter l'histoire, redonner plaisir, esprit et courage »¹⁰⁸, c'est ça le rôle du théâtre selon elle. Dans une société toujours plus sombre, le théâtre est un souffle, une espace de collaboration humaine libre.

Nous avons pu le remarquer, au fur et à mesure des années, l'objectif premier est de renouveler le théâtre, la mise en scène, de trouver celui qui est nécessaire à l'époque concernée. Alors, les artistes tentent des expérimentations : ils modifient l'espace, développent des méthodes de jeu d'acteur, d'actrice remettent en question la hiérarchie des éléments dramaturgiques... Mais surtout, ils s'impliquent dans la réception du public, ils cherchent à le bousculer, à le réveiller, à l'interroger sur lui-même, sur son inconscient... celui-ci devient un véritable matériau de la théâtralité. Par ailleurs, le questionnement sur l'humain est toujours présent au sein d'une recherche artistique, soit comme point de départ, quête principale ou comme une simple étape. Il est interrogé à travers l'interprète, une quête de sens et le regard du public

Nous pensons qu'il est pertinent de mentionner que Sigmund Freud s'est intéressé à la psychologie des interprètes et les effets sur les spectateurs, spectatrices. Il a écrit un ouvrage intitulé *Personnages psychopathiques à la scène* dans lequel il étudie la « catharsis aristotélicienne dans une perspective psychanalytique. »¹⁰⁹ Sa réflexion continue de manière informelle en s'appuyant sur un échange qu'il a eu avec la comédienne française Yvette Guilbert. À l'aide de cette praticienne de la scène, Freud cherche à comprendre le mode de fonctionnement de l'art d'incarner un personnage et le rôle du moi de l'interprète dans la composition de celui-ci. Il veut chercher à décrire de travail psychologique qui est fait par l'acteur ou l'actrice pour nourrir son personnage. Là où la comédienne dit qu'elle est capable de reléguer à l'arrière-plan sa personnalité pour la remplacer par celle du personnage, Freud est convaincu que l'acteur, l'actrice est capable d'utiliser son propre refoulé, de mettre son inconscient au service de son art. Il pense que les interprètes réussissent à allier conscience et

¹⁰⁸ VILPOUX, Catherine, *Ariane Mnouchkine : la créatrice qui a révolutionné le théâtre moderne – Documentaire Artistes – AT*, YouTube, 2009, 57:52, <https://www.youtube.com/watch?v=XyuFg5wn4xk>

¹⁰⁹ DELAUNOY, Michael., *op. cit.*, p. 64.

inconscience pour fournir à leur personnage plus de consistance et de profondeur, et à leur jeu une authenticité majeure.

En combinant cette légère digression avec les constatations que nous avons pu faire en parcourant le travail d'artistes pionniers de la pratique artistique théâtrale, nous observons que l'art théâtral est bien plus que seulement artistique, qu'il est utilisé bien au-delà de son esthétisme. Il a une dimension politique et sociale exploitable et exploitée qui semble surpasser sa dimension divertissante. Les artistes de théâtre réfléchissent à donner à la pratique une place réelle dans la société et une implication dans l'évolution de celle-ci en lui construisant une valeur morale et un caractère questionnant face aux avancées humaines au sein d'un environnement questionnable sur bons nombres de points.

Chapitre 3 – Contextualisation politique

Rapports entre art, culture et politique

Contextualisation

De tout temps, l'image du théâtre s'est construite en lien avec la politique. Celui-ci est considéré comme un instrument de la démocratie en Grèce antique ; un outil de régulation sociale au Moyen-Âge ; à partir du XV^{ème} siècle, il aide le pouvoir à garantir sa suprématie. Molière participe au rayonnement de Louis XIV. La période romantique marque le souci du détail et de l'exactitude historique. Victor Hugo en est la figure représentative. Actuellement c'est un art avec une mission de service public et de participation populaire. Nous pouvons citer la fondation du Théâtre National Populaire (TNP) par Firmin Gémier en 1920 qui s'inscrit dans une volonté de démocratisation artistique et qui est à l'origine des valeurs du Festival d'Avignon instauré 27 ans après par Jean Vilar qui fut d'ailleurs le directeur du TNP de 1951 à 1963.¹¹⁰ Aujourd'hui, avec la montée du Rassemblement National (RN) en France, le directeur actuel du Festival, Tiago Rodrigues, réaffirme d'ailleurs sa volonté de respecter et de défendre la mission et les valeurs « progressistes, républicaines et démocrates »¹¹¹ de celui-ci, en déclarant refuser de travailler avec un élu du RN. Mais Violaine Roussel¹¹² déclare, en faisant l'état des lieux du rôle de l'art dans l'espace public au sens d'Habermas, qu'il n'est pas question d'une « politisation de l'art ». Elle explique que les artistes cherchent à participer à la démocratie et aux débats de celle-ci, pas à prendre la place des politiciens¹¹³. L'engagement artistique se précise et s'affirme. Comme le dit Christan Ruby¹¹⁴, la position sociale de l'artiste d'art contemporain repose sur la question de savoir « comment et sur quelles bases recréer ses propres règles lorsque toute règle antérieure est invalidée, en tentant d'y répondre par une

¹¹⁰ ARRIGONI, Mathilde, *Le théâtre, un rapport ambivalent au politique*, Dans « Le théâtre contestataire », Éditions Presses de Sciences Po, 2017, pp. 13-40.

¹¹¹ RODRIGUES, Tiago, *"Je ne travaillerai pas avec un élu RN maire d'Avignon", affirme Tiago Rodrigues, directeur du Festival d'Avignon*, interview par Ali Baddou, France Inter, 19 juin 2026. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-8h20/le-grand-entretien-du-vendredi-19-juin-2026-6397005>

¹¹² Professeure de sociologie à l'Université Paris 8, Département de science politique.

¹¹³ ROUSSEL, Violaine, Chapitre 10. *Arts, médias et politique La recomposition des rapports de pouvoir. Art vs war : Les artistes américains contre la guerre en Irak*. Presses de Sciences Po, 2011, pp. 273-292.

¹¹⁴ Docteur en philosophie français, chargé de cours à l'ESAD-TALM site de Tours, et membre de la commission recherche du ministère de la Culture.

esthétique de l'activation ou du « on fait quelque chose, quoi qu'il arrive ». ¹¹⁵ Il n'existe pas une seule manière, ni une motivation particulière à faire de l'art, mis à part celle de le libérer d'une conception unique et générale. ¹¹⁶

« Ce n'est pas seulement la « fabrique » qui se modifie (les artistes qui travaillent au sol, ceux qui déploient des objets dans la nature, ceux qui interviennent dans la cité, les écrivains publics...), ou l'objet (par déplacement...), c'est aussi l'objectif et la figure de l'artiste. » ¹¹⁷

À cet égard, il est pertinent d'évoquer ici le programme *Europe créative* de la Commission européenne qui soutient des projets artistiques et culturels transnationaux. L'objectif de ce programme est de « renforcer la diversité culturelle en Europe et de répondre aux besoins et aux défis des secteurs culturel, créatif et audiovisuel. Il contribue à la relance de ces secteurs et les soutient dans leurs efforts pour devenir plus numériques, plus écologiques, plus résilients et plus inclusifs. » ¹¹⁸ La commission européenne reconnaît l'importance des secteurs de la culture et de la création. Sur le papier ce qui est proposé dans le programme est prometteur pour l'avenir de la culture mais il faut aussi se rendre compte qu'avec ce genre de rapports grandissant, l'art se soumet à la société et s'inscrit dans une perspective utilitaire vis-à-vis de celle-ci.

Art, culture et politique

Il existe un bon nombre d'idées reçues sur les artistes et sur l'art en général que va lister Christian Ruby en précisant qu'il est nécessaire de réussir à s'en détacher parce qu'elles sont en fait obsolètes ¹¹⁹. Ce qui change c'est que les artistes ont de plus en plus conscience de la difficulté que cela représente de créer des objets artistiques inédits. En effet, ils font face à une massification de la culture avec laquelle ils doivent composer depuis plusieurs décennies (H. Arendt, 1954). À côté de cela, la vision de l'idéal de l'artiste révolutionnaire qui cherche à changer le monde s'est dissipée pour laisser place à un artiste conscient du réel dans lequel il doit gérer son art en tant qu'acteur économique et culturel comme un entrepreneur tout en

¹¹⁵ RUBY, Christian, *L'artiste contemporain et la conscience de son époque Un entrepreneur sans état d'âme ?*, Dans Actuel Marx 2002/2 n° 32, Éditions Presses Universitaires de France, 2002, p. 190.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 193.

¹¹⁸ Europe Créative, *Accueil - Europe Créative*. consulté le 14 juillet 2026. <https://www.europecreative.be/fr/>

¹¹⁹ RUBY, Christian, *op. cit.*, p. 187.

continuant, puisque c'est une partie de son travail, de remettre en question les pratiques artistiques. Will Gompertz¹²⁰ parle d'une fin du postmodernisme pour l'« entrepreneurialisme » pour définir le dernier mouvement en date dans le domaine des arts. Selon lui, les artistes ne se contentent plus de critiquer ou de déconstruire le monde mais agissent directement sur lui en adoptant une posture de chef d'entreprise. Les artistes n'attendent plus de validation mais s'adressent directement au marché.¹²¹ Ils doivent aussi faire face à de nombreux changements conditionnels en ce qui concerne le rapport qu'ils entretiennent avec les appareils institutionnels. Ils ont conscience qu'il faut « se faire une place sur le marché » en créant une entreprise pour répondre aux demandes (aux caprices ?) de la société capitaliste finalement. Les artistes doivent s'adapter s'ils veulent continuer à être diffusés. Une des conditions de création la plus importante actuellement est la visibilité, le fait de rendre l'œuvre visible pour le public.¹²² C'est aussi essentiel de réaliser et de prendre en compte la vitesse de notre réalité, c'est pour cela que certains artistes se projettent dans le futur dans leurs œuvres. L'essentiel est de chercher à exister dans la masse et donc de développer une capacité d'adaptation et de renouvellement à toute épreuve.

Déjà en 1954, Hannah Arendt parlait d'un bouleversement profond du rapport que notre société a avec les œuvres d'art et l'espace public.¹²³ Selon elle, deux formes de menaces sur l'art se développaient déjà : un philistinisme¹²⁴ bourgeois et un philistinisme de masse. Le premier considère l'art comme un outil de reconnaissance sociale, l'autre exige qu'il serve de pur divertissement afin de rendre sa consommation facile. Pour faciliter la compréhension de la crise, Arendt distinguait deux notions : *divertissement* et *culture*. La première considère une œuvre comme un produit de consommation susceptible de disparaître très rapidement. La seconde, quant à elle, présente une œuvre comme un élément autonome pourvu d'une essence artistique. Notre société de consommation privilégie le divertissement puisqu'elle traite les œuvres telle une production d'objets à consommer identique à l'industrie agroalimentaire, dépourvue de toute sa pérennité. La philosophe, elle, privilégie la culture. En effet, elle pense qu'une œuvre se définit par son inutilité immédiate et sa durabilité artistique, dans le sens qu'un

¹²⁰ Journaliste de formation, essayiste et ancien directeur de la Tate Gallery de Londres.

¹²¹ D'après un compte rendu de Will Gompertz, *What are you looking at ?*, Editions Viking, 2012, pp. 365-395. fait par l'intelligence artificielle *Gemini*.

¹²² RUBY, Christian, *op. cit.*, p. 190.

¹²³ Ce qui suit est issu d'un compte rendu de deux pages du chapitre *La crise de la culture* dans ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, 1972 (traduction française), aux pages 253-288, fait par l'intelligence artificielle *Gemini* pour appuyer notre lecture de celui-ci.

¹²⁴ Définition du CNRTL : « Celui qui, inculte ou borné, est fermé aux choses de l'art, de la littérature, de l'esprit. »

œuvre aura de l'écho à travers les époques. Prenons pour exemple facile, le répertoire de Molière ou celui de Shakespeare qui ont ancré une dimension intemporelle de l'art.

Cependant, Arendt dit que la politique existe dans un cadre stable – l'espace public – qui est constitué par les œuvres de la culture. Ainsi, l'art offre des objets de discussion commune qui permettent le rassemblement dans un espace commun pour débattre, ce qui crée du lien social. Pour elle, la crise de la culture est une crise politique existentielle. En nous appuyant sur les propos d'Arendt, nous comprenons qu'il est impératif, pour sauver la culture de préserver les conditions qui rendent possible un système démocratique en empêchant l'art de devenir un objet de consommation éphémère sans saveur, ni valeur, qui enlève aux humains un espace commun dans lequel peut se développer un débat.

Avec tout cela une nouvelle manière de faire de l'art s'est construite : « Des collaborations, des groupes, des collectifs s'édifient, dans le contexte contemporain, autant pour des raisons de visibilité sociale et économique que pour fortifier une présence dans les rapports de force artistiques. [...] ces regroupements deviennent décisifs soit pour les stratégies d'insertion dans le champ de l'art, soit pour y porter la critique. »¹²⁵

Elodie Lapp¹²⁶ s'intéresse à la manière dont l'art contemporain redéfinit ses relations avec le public à l'ère du numérique et de la culture de masse. Elle part du constat que l'idéal de la démocratie culturelle s'est avéré être une véritable utopie, en tout cas en France. En Belgique, bien que des démarches soient mises en place pour continuer à perpétuer cette mobilisation politique, elle est inévitablement mise en danger par la guerre culturelle menée par le gouvernement actuel.¹²⁷ En Belgique, c'est en 1970 que l'homme politique belge Marcel Hicter, qui prônait la culture pour tous et par tous, théorise la démocratie culturelle belge :

« La culture n'est pas la connaissance, ni l'érudition ; c'est une attitude, une volonté de dépassement personnel total, de son corps, de son cœur, de son esprit, en vue de comprendre sa situation dans le monde et d'infléchir son destin.(...) Cette culture-là bannit la tour d'ivoire, exige vers les autres une attitude d'accueil, de dialogue ; notre humanisme doit être celui du coude à coude, de l'homme qui commence à l'autre ; c'est

¹²⁵ *Ibid.*, p. 194.

¹²⁶ Chercheuse en démocratisation de l'art.

¹²⁷ NOULET, Jean-François, *Les travailleurs des arts en colère contre la réforme des pensions, ils se mobilisent ce mercredi à Bruxelles*, RTBF, 14 juillet 2026, <https://www.rtbf.be/article/les-travailleurs-des-arts-en-colere-contre-la-reforme-des-pensions-11757261>

la participation, c'est l'action, c'est la prise de conscience du besoin de s'exprimer, la maîtrise du ou des moyens de cette expression (...).C'est pourquoi la culture sans les œuvres est une culture morte. »¹²⁸

Cette définition de la culture illustre un des rôles et objectifs poursuivis par les artistes de théâtre dans notre société. Evidemment, les objectifs de l'art en général sont très diversifiés et les artistes d'art contemporain se démarquent les uns des autres chacun de manière différente. Mais si nous reprenons les objectifs poursuivis par les artistes de théâtre sur lesquels nous nous sommes penché dans le chapitre précédent, que nous y ajoutons des artistes tels que Roméo Castelluci qui explore la condition humaine à travers ses performances théâtrales ; Marina Abramovic qui sonde la nature humaine à travers la vulnérabilité dans ses performances ; ou encore Carolina Bianchi qui met l'humain face à ses zones d'ombres les plus inconfortables dans ses œuvres, nous constatons un objectif commun : bousculer le public dans son rapport au monde et à l'humain, et l'amener à remettre en question ces derniers.

Maintenant, revenons à ce qu'Elodie Lapp met en évidence en qualifiant la démocratie culturelle de véritable utopie. Comme Arendt (1954) avant elle, l'autrice expose les dérives de cette utopie et le danger que court l'art pour tous de devenir un produit marketing, s'il ne l'est pas déjà en partie. Ainsi, l'art est de plus en plus utilisé comme un outil de promotion, il est un objet de consommation, un véritable divertissement de masse. Il tombe, malgré lui, dans les pièges qui menacent son authenticité de nos jours. Nous le voyons notamment à travers le divertissement numérique qui favorise la vitesse et la production de masse en proposant une quantité astronomique de choix de séries et de films qui remplissent les mêmes critères de storytelling.¹²⁹ Ou encore la possibilité de scroller indéfiniment sur une même application qui s'adapte aux intérêts d'un individu l'empêchant ainsi de s'ennuyer. Ceci, en plus d'abrutir le public, lui offre une alternative facile pour se distraire, et lui fait perdre un temps précieux qu'il pourrait consacrer à une autre dimension de la culture, comme les arts vivants.

Par ailleurs, l'autrice met en garde contre les risques qu'encourt l'art à vouloir absolument l'intégrer dans le social. Trop de pression sociale risque de bloquer l'artiste dans sa créativité artistique, il reste un citoyen qui pose un regard réflexif sur la société, mais c'est un membre de cette société. Il faut éviter de donner à la culture une dimension obligatoire, la laisser être

¹²⁸ Citation de Marcel Hicter. *Osons la démocratie culturelle* | Province de Liège. Mobilité Durable | Province de Liège, consulté le 14 juillet 2026. <https://www.provincedeliege.be/fr/node/16308>

¹²⁹ Voir à ce propos le catalogue Netflix.

accessible et ne pas tomber dans le piège de « l'assimilation contrainte »¹³⁰. Pour finir, elle met en garde contre la marchandisation de l'art, sans cesse grandissante. Elle craint qu'il devienne un « procédé méthodique de rapport offre-demande »¹³¹ et qu'il perde définitivement tout son sens profond.

Alors, les artistes cherchent à se renouveler et optent pour un art contextuel qui implique la participation des spectateurs et des spectatrices sans les instrumentaliser. Pour ramener cela au théâtre, nous pourrions parler d'un brouillage de la distinction claire entre la scène et la salle. L'artiste n'est plus un génie suprême mais le chef d'orchestre de ce qui est présenté comme un « terrain de jeu collectif »¹³² entre une œuvre et son public. Comme nous l'avait déjà dit Christian Ruby quelques années auparavant, l'artiste inclut le public dans la création et leur offre la possibilité de s'investir en tant que citoyen dans l'œuvre. Attention, loin de nous l'idée de dire que cette pratique est représentative de l'entièreté de l'art théâtral actuel, mais simplement que certains artistes construisent en partie leurs œuvres de cette manière. Par exemple, dans sa pièce *Les Jours de mon abandon*, Gaia Saitta¹³³ fait asseoir une partie du public sur scène avec lequel elle interagit à plusieurs moments dans le spectacle. Nous suivons une femme meurtrie par la trahison de son mari qui se perd dans sa souffrance et peine à distinguer la lumière au bout du tunnel. À plusieurs reprises, elle interagit avec le public mais il n'a rien à dire, il ne sait pas quoi dire, ce qui témoigne de la position que l'on tient avec les personnes dans ce genre de situation. Le public est bousculé dans sa conception du réel en étant replacé directement dedans.

Il semblerait donc que l'art essaye de s'affirmer en dehors du simple *Entertainment* pour « lutter » contre la culture de masse qui abrutit et minimise son impact politique et citoyen. Ceci confirme, à l'heure actuelle, ce que disait déjà Hannah Arendt dans les années cinquante.

Art, culture et post-vérité

Aujourd'hui, un nouveau défi se présente dans la société. Nous sommes entrés dans l'ère de la post-vérité. Ce concept, dont Myriam Revault d'Allonnes (2016) parle dans son ouvrage « La

¹³⁰ Elodie Lapp, « Des œuvres interactives aux politiques de promotion publique de l'artiste », dans *Émulations n° 9 : Art, participation et démocratie*, 2011, p. 109.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, p. 97.

¹³³ Atrice, dramaturge et metteuse en scène italienne.

faiblesse du vrai : ce que la post-vérité fait à notre monde commun »¹³⁴, s'inscrit dans une lignée de réflexion à laquelle Hannah Arendt (1954) a largement contribué avant en développant, dans son ouvrage *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, une pensée qui questionne le rapport entre vérité et politique.¹³⁵ La post-vérité renvoie aux : « circonstances dans lesquelles les faits objectifs ont moins d'influence pour modeler l'opinion publique que les appels à l'émotion et aux opinions personnelles. » (Dictionnaire britannique Oxford, 2016). Cette définition est parue en 2016 lorsque le concept s'est popularisé et a été repris à la suite de l'élection de Donald Trump aux Etats-Unis d'Amérique depuis laquelle tous les débats se focalisent sur la question des « fake news ». Avant cela, c'est en 1992, que Steve Tesich, un scénariste, dramaturge et romancier serbo-américain, avait forgé ce terme pour désigner la nouvelle ère dans laquelle la société aurait basculé à la suite de la prolifération des fausses nouvelles.¹³⁶ Mais Myriam Revault d'Allonnes n'affectionne pas particulièrement cette définition. En effet, elle ne la trouve pas très significative en ce qu'elle ne fait que reprendre ce que l'on a toujours dit sur la politique et les techniques utilisées par les individus au pouvoir pour s'adresser au peuple. Pour elle, la notion de « post-vérité » va plus loin. Elle fait référence à un régime de fonctionnement où le partage entre le vrai et le faux devient inessentiel, rendant ainsi la notion de vérité obsolète.¹³⁷

À l'heure actuelle, la réalité peut être recouverte par des faits alternatifs, dont a eu notamment recours la porte-parole de la Maison Blanche lors de la polémique autour du nombre de spectateurs, spectatrices présents au discours d'investiture de Donald Trump.¹³⁸ De plus en plus, la distinction entre ce qui est dit et ce qui est dit pour être vrai se renforce. Plus encore, une confusion se crée entre le fait d'être franc – sincérité – et le fait de dire la vérité – correspondance avec la réalité. Par exemple, certaines personnes reconnaissent à Marine Le Pen la qualité de « dire les termes », ceci ne voulant pas dire qu'elle dit la vérité mais qu'elle énonce franchement des opinions, des croyances auxquelles ses électeurs adhèrent, les considérant alors comme « vraies ». Or, l'usage du mot « vrai » n'est pas utilisé dans le sens de la correspondance à la réalité mais dans le sens de la correspondance aux croyances. En

¹³⁴ REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *La faiblesse du vrai : ce que la vérité fait à notre monde commun*, Paris, Seuil, 2016.

¹³⁵ ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Gallimard, 1972 (traduction française), pp. 189-336.

¹³⁶ TESICH, Steve, *A Government of Lies*, The Nation, 6 janvier 1992. C'est d'ailleurs interpellant que cette notion ait d'abord émergé dans l'esprit d'un artiste ...

¹³⁷ D'après Myriam Revault d'Allonnes, interview par Marc Weitzmann, « Vers la fin du vrai en politique », *Signes des temps*, France Culture, 18 novembre 2018. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/signes-des-temps/vers-la-fin-du-vrai-en-politique-7242568>

¹³⁸ REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *La faiblesse du vrai*, Editions Seuil, 2016, p. 32.

général, énoncer une opinion à l'heure actuelle est un acte déconnecté des faits qui sont complètement relativisés. Concrètement, Pascal Engel¹³⁹ dit que nous assistons à une crise de l'assertion et un avènement du « bullshit »¹⁴⁰. Aujourd'hui, parler sincèrement veut surtout dire s'adresser aux craintes et aux espoirs de l'interlocuteur. Par ailleurs, cette ère, dans laquelle nous sommes maintenant bien installés, ancre la polarisation de la société. En effet, l'opinion de chacun n'a plus besoin d'être justifiée puisque celle-ci est légitime par son seul statut d'opinion. Les gens disent : « J'ai le droit d'avoir mon avis ». Ce dernier est devenu sacré.

Or, Myriam Revault d'Allonnes insiste sur le fait que pour faire communauté, la réalité, les faits réels, sont le point commun autour duquel les gens peuvent se rassembler. Il est donc nécessaire de réinstaurer un débat sain dans la société où les points de vue opposés peuvent être confrontés de façon constructive. Pour cela, la vérité est essentielle.

Dans un précédent travail¹⁴¹ nous étions parties du constat que le conflit était inhérent à toute société, considérant cette dernière comme régie par celui-ci à travers le racisme, le sexisme, la politique... Il est présent partout et tout le temps et nous nous étions demandées si nous pouvions fonctionner avec lui plutôt que de chercher à le réguler. À ce niveau, Chantal Mouffe¹⁴² théorise un modèle très intéressant : celui de la démocratie agonistique. « Ce modèle montre comment, au lieu de considérer son opposé politique comme un ennemi, nous le considérerions comme un adversaire. Dans une démocratie agonistique, les membres ont conscience de la légitimité de tous les points de vue et sont ainsi capables d'échanger et de cohabiter dans un environnement politique et social sain. »¹⁴³ Chantal Mouffe et Ernesto Laclau parlent d'une société intrinsèquement conflictuelle dans laquelle les conflits « peuvent se transformer en force productive pour le changement social. »¹⁴⁴

C'est à partir de cette affirmation que Goran Petrovic se demande par quelles stratégies les institutions artistiques peuvent contribuer, en s'engageant face à l'ordre hégémonique qui domine la société, à la mise en place d'une société « plus démocratique et inclusive. »¹⁴⁵ Nous

¹³⁹ Philosophe français. Ses écrits portent sur la philosophie du langage, la philosophie de la logique, et la philosophie de la connaissance.

¹⁴⁰ FRANKFURT, Harry, *On Bullshit*, Princeton University Press, publié en 2005, écrit en 1986.

¹⁴¹ GUISSART, Eloïse, *Conflit, théâtre et société : une lecture agonistique de la scène contemporaine*, 2025.

¹⁴² Philosophe politique belge.

¹⁴³ GUISSART, Eloïse, *op. cit.*, p. 1.

¹⁴⁴ PETROVIC LOTINA, Goran, *Les stratégies contestataires du monde de l'art*. Études. Bruxelles: Association Marcel Hicter pour la Démocratie culturelle, 2023, p. 8. [<https://fondation-hicter.org/fr/etudes/>]

¹⁴⁵ *Ibid.*

l'avons vu, l'art est très impliqué dans les problèmes de société : le conflit, et particulièrement le conflit social, semble être un moteur de recherche, notamment pour les artistes de théâtre.

Mathilde Arrigoni dit que le théâtre est un art qui repose sur une *interaction constante avec le public*. Or pour Mathilde Arrigoni, le théâtre étant un art qui repose sur une interaction constante avec le public, il "peut renverser les barrières ..., « le théâtre peut renverser les barrières sociales le temps d'une représentation [...] peut s'institutionnaliser, appuyer ou conforter l'ordre social. ¹⁴⁶» Nous ajouterons à ces propos ceux de Goran Petrovic qui qualifie la dimension politique de l'art dans sa capacité à se conformer ou à contester l'ordre hégémonique.¹⁴⁷ Ainsi, si la société est conflictuelle et l'art politique, alors la démocratie agonistique de Chantal Mouffe est un modèle de système idéal que l'art pourrait contribuer à construire en adoptant des stratégies d'engagement qu'énonce Goran Petrovic : « Par le biais de leur programmation (...) les institutions artistiques peuvent soutenir et présenter des œuvres qui remettent en question les discours dominants et promeuvent des visions alternatives de la politique, de l'économie et de la vie ensemble (...) créer des espaces de dialogue et d'échange, permettant ainsi la présentation, l'écoute et l'apprentissage de différentes perspectives. (...) En attirant l'attention sur des questions sociales, politiques et économiques importantes, elles peuvent jouer un rôle significatif dans la formation des discours publics. (...) En présentant des œuvres et en créant des espaces de dialogue (...) elles peuvent encourager le public à réfléchir à ses propres croyances et valeurs.»¹⁴⁸ D'ailleurs ce n'est pas nouveau : « Une des grandes forces de la dramaturgie (au théâtre, au cinéma, en littérature) a toujours été de mettre en scène les situations conflictuelles, ambiguës, indémêlables, tragiques, où les positions s'affrontent, où les points de vue antagonistes ont droit de cité, dans la complexité, avec des dilemmes. »¹⁴⁹

Ainsi, la démocratie agonistique semble représenter une opportunité pour l'art d'aller au-delà de la polarisation. Elle propose un système dont l'art peut se servir pour redéfinir les positions et les rapports avec le public, les rapports au sein du public et leur position citoyenne. À l'ère de la post-vérité, il est alors pertinent de se demander comment l'artiste se positionne face à son public en ce qui concerne le partage de la vérité. L'art doit se saisir de la possibilité de continuer à proposer du débat, à éviter de se polariser lui-même. L'art ne doit pas se soumettre à l'opinion publique mais doit soigner sa relation à celle-ci tout en réaffirmant sa valeur qui se trouve dans

¹⁴⁶ ARRIGONI, Mathilde, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁷ PETROVIĆ LOTINA, Goran, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁸ PETROVIĆ LOTINA, Goran, *op. cit.*, p. 34-35.

¹⁴⁹ FOURNOUT, Olivier, *Art et science : la fiction enquête. Communication & langages*, 210(4), 2021, p. 44.

sa capacité à bousculer les acquis, créer la surprise, offrir un espace-temps commun dans lequel s'expriment les sentiments de la société dont il fait partie. Et pour ce faire, il semblerait que la recherche-crédation puisse être une réponse, un coup à jouer dans cette partie d'échec contre cette problématique de la post-vérité.

Toutes ces considérations mettent en évidence pour l'art un besoin de relégitimation dans une société dominée par le numérique et un capitalisme sacralisé qui fragilise et marchandise la culture dans une société au contexte favorable à une mauvaise appréciation de l'art, du théâtre puisqu'il veut encourager ce qui fonctionne, ce qui plait et ce qui rapporte de l'argent, c'est-à-dire le divertissement. Ce besoin va, de plus, de pair avec l'intérêt de la société de relégitimer la vérité et de retrouver un sens commun.

Rapports de force entre arts et sciences

À partir des Lumières, c'est-à-dire au moment où « la science s'est trouvée soumise à la vérité, et les arts à la beauté »¹⁵⁰, les arts et les sciences avaient tendance à être diamétralement opposés. Les uns étaient rapportés aux émotions tandis que les autres l'étaient à la raison. Mais depuis quelques années, les relations entre ces deux domaines se sont améliorées et concrétisées, allant jusqu'à construire un rapport de réciprocité collaborative au sein de leurs travaux.¹⁵¹ Nous l'avons évoqué plus haut, des disciplines mêlant arts et sciences naissent et avec elles des figures hybrides qui ancrent leur coopération dans le réel. Comme le dit Olivier Fournout¹⁵², de leur collaboration sont attendues des prises de position et un engagement à l'égard du monde actuel ; ensemble, arts et sciences coconstruisent la société.¹⁵³ Il reste tout de même nécessaire de se méfier et de s'interroger sur les rapports de force qu'il existe entre ces deux domaines. L'art ne prétend pas participer à une amélioration de la société par la production de connaissances et est généralement considéré pour ses qualités esthétiques et, notamment par la science, comme un simple loisir, un divertissement. Il semblerait, nous le développerons juste après, que la science regarde encore aujourd'hui l'art comme si elle lui était supérieure. Même si les temps changent et que la place de l'art se redéfinit et s'implante tous les jours un peu plus dans la société, la science regarde encore l'art comme si elles lui étaient supérieure.

D'abord, Kant, dans sa *Critique de la faculté de juger*, distingue les deux démarches. Il pense que la production artistique n'est pas guidée par des règles. Selon lui le « génie créatif » use de règles sans concept contrairement aux sciences qui peuvent expliquer les règles qu'elles suivent. Rapidement, le créateur, vu comme un génie chez Kant, crée sans suivre de règles définies. Autrement dit, l'artiste suit une direction sans savoir ce qu'il va trouver.¹⁵⁴

Ensuite, Olivier Fournout expose la pensée du philosophe allemand Jurgen Habermas¹⁵⁵ qui « refuse à l'expression littéraire, fictionnelle, imaginative, la vertu de transmettre un savoir universalisable, susceptible d'entrer dans un processus de dialogue et de vérification,

¹⁵⁰ LIESSMAN Konrad P., *La science n'est pas un art ! Tracé de frontière*, In : La haine de la culture Pourquoi les démocraties ont besoin de citoyens cultivés, Paris : Armand Colin, 2020, p.125.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵² Metteur en scène de théâtre, enseignant chercheur, sociologue, sémiologue et écrivain français.

¹⁵³ FOURNOUT, Olivier, *Art et science : la fiction enquête. Communication & langages*, 210(4), 2021.

¹⁵⁴ KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Traduit par Alain Renaut. Paris: Flammarion, 2008.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 40.

confrontation, progression des points de vue par la discussion. »¹⁵⁶ Selon Habermas, l'art n'est pas dialogique. Il pense que les propos d'un texte littéraire ne produisent rien car selon lui, ils n'engagent pas le lecteur dans sa vie quotidienne ; contrairement aux textes scientifiques et philosophiques qui, pour leur part, sous-entendent une prise de position de la part du lecteur. En fin de compte, pour lui, les textes scientifiques ouvrent à la discussion, ils dialoguent, alors que les textes littéraires, ne débouchant pas sur un « agir communicationnel »¹⁵⁷, monologuent face au lecteur car ils sont « privés de leur force illocutoire »¹⁵⁸.

« Dit autrement, l'argumentation de Habermas a le mérite de révéler l'ossature de cette conception encore solidement ancrée qui rabat l'art sur une esthétique subjectiviste ou une fantaisie de loisir. Elle obligerait, pour rehausser l'art au niveau de la science, à un didactisme, à un art à message, qui, bien sûr, serait la fin de l'art. »¹⁵⁹

Les artistes redoutent d'ailleurs un art qui deviendrait didactique. Cela voudrait dire que l'art, inférieur à la science, ne servirait qu'à diffuser les résultats scientifiques et perdrait toute sa dimension complexe d'exposition de la société. La position d'Habermas présuppose une hiérarchie entre les domaines des arts et des sciences et cette position nous oblige à remettre en évidence le pouvoir de réflexion sociale (au sens de penser et de refléter) de l'art qu'il rejette. Comme le déclare Olivier Fournout, cette pensée vis-à-vis de l'art est encore bien présente dans la société et elle révèle qu'il est important de repréciser le caractère complémentaire des rapports entre arts et sciences en rehaussant la légitimité de l'art concernant la production et la transmission de connaissances sur la société. L'auteur répond à Habermas et défend la légitimité de la considération des œuvres littéraires en s'appuyant sur la définition de John Langshaw Austin¹⁶⁰ selon laquelle les mots ont une dimension performative ainsi que sur l'hypothèse de Catherine Kerbrat-Orecchioni¹⁶¹ qui soutient que parler représente un acte régi par des règles universelles capable de transformer la réalité du récepteur. Dans cet ordre d'idées, il repose la question de la capacité d'une œuvre littéraire à ouvrir la discussion sur ce qui est vrai ou juste, à inviter les lecteurs, lectrices et le public à (re)définir les valeurs de la société, à transmettre des manières d'agir ou de penser et de, pour ainsi dire, influencer son public, ou tout le moins,

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵⁷ HABERMAS, Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Editions Fayard, 1987.

¹⁵⁸ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980, p. 205-206.

¹⁵⁹ FOURNOUT, Olivier, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁰ Philosophe anglais. Il est un représentant majeur de la philosophie du langage ordinaire.

¹⁶¹ Linguiste française.

avoir un effet sur son existence dans l'espace public. Il se demande comment une œuvre ne pourrait pas « être traversée par la prétention à la vérité »¹⁶². Fournout prend le parti de l'art en lui reconnaissant une valeur dialogique reniée par Habermas. Il considère que l'art participe à travers les œuvres à la construction de notre vision du monde.¹⁶³ En effet, même si elles ne revendiquent pas le fait de proposer un monde amélioré, les œuvres littéraires agissent sur le public en l'immergeant dans une fiction remplie de références à la société construite selon une modélisation mimétique de celle-ci qui plante une graine interrogative chez lui à propos de sa vision du monde.

Ensuite, Olivier Fournout met en évidence quelques auteurs qui pensent que la fiction est porteuse de prétention à la vérité, à la connaissance. Pour rester dans le domaine théâtral nous citerons René Girard qui considère le roman et le théâtre comme compétents pour représenter les principes mimétiques des relations humaines ; Watzlawick *et al.* pour qui la pièce *Qui a peur de Virginia Woolf* donne les outils nécessaires à l'analyse des mécanismes systémiques de la communication ou encore James March qui voit une représentation pertinente du leadership dans le personnage de Don Quichotte¹⁶⁴. Ainsi, il serait mal venu d'aller contre le constat qu'un savoir est susceptible de se créer au contact de la fiction, que ce soit à la production ou à la réception ; un savoir variable selon le profil des producteurs et productrices et du public. Fournout, à travers cet argument, démontre que la fiction participe à la construction de la société en ce qu'elle invite à la réinterprétation constante de la réalité et à la création de nouvelles manières de comprendre la société.¹⁶⁵ Les œuvres de Marivaux en sont un bel exemple : elles remettent en question une nature humaine présumée en injectant des aspects de la société dans des mondes possibles. Dans *L'Île des esclaves*, par exemple, il met en place la dialectique hégélienne et permet aux spectateurs, spectatrices de se rendre compte des conséquences d'un système de société différent. Par ailleurs, « si l'art et la culture n'ont plus rien à nous apprendre sur le monde, et plus rien à y relever de vraiment transformant, les chantiers « art et science » se retrouvent bien à l'étroit face aux autres puissances de transformation que sont l'économie, la science et la technologie. »¹⁶⁶

¹⁶² FOURNOUT, Olivier, *op. cit.*, p. 43.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 42-43.

¹⁶⁴ Exemples donnés par Olivier Fournout dans *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁵ En cela, il rejoint la thèse de Myriam Revault d'Allonnes qui considère que « la fiction n'est pas un substitut mais un pouvoir » - REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *La faiblesse du vrai*, Paris, Seuil, 2026, p. 110.

¹⁶⁶ FOURNOUT, Olivier, *op. cit.*, p. 37.

Enfin Jean-Marie Schaeffer développe l'argument suivant¹⁶⁷ : la mimesis est un moyen de connaissance¹⁶⁸ et la fiction serait « un mode d'apprentissage mimétique au sens fort »¹⁶⁹, alors la fiction aurait une dimension épistémologique. Plus encore, il dit que la modélisation fictionnelle est conçue comme la « production d'une représentation dans laquelle la relation entre le modèle virtuel et la réalité n'obéit pas à des contraintes d'homologie globale et locale, mais dans laquelle il suffit que soit maintenue une relation d'analogie globale, les correspondances locales pouvant être indifféremment analogiques ou homologues »¹⁷⁰. Selon lui, la fiction donne accès à une réalité parallèle temporaire si réaliste qu'elle permet au cerveau de réagir et de penser comme si nous faisons partie de la fiction. Les artistes semblent être bien conscients de ce caractère de l'art. En regardant le travail de Marivaux, de Brecht ou encore de Tchekhov, l'on s'aperçoit que leurs œuvres exploitent la réalité en la modifiant au niveau structurel, mais en la gardant toujours fonctionnellement cohérente. De plus, dans les années 1990 s'est développé le *speculative design*¹⁷¹, une discipline qui se situe entre art design et stratégie et qui consiste à se servir d'objets, de fictions, de scénarios pour s'interroger sur des possibles en ce qui concerne le futur de notre société.¹⁷²

À travers ces arguments, nous voyons que l'art est légitime dans le domaine épistémologique. Néanmoins, il est important de conscientiser le réel danger auquel l'art fait face et que sa « réorientation » vers des méthodes de recherche scientifique est aussi motivée par la recherche d'une meilleure considération et une certaine puissance dans un environnement où des rapports de force entre les domaines se font ressentir mais dans lequel l'art à bel et bien sa place. D'ailleurs, si l'on compare une démarche de recherche scientifique classique à une démarche de recherche-crédation, nous relevons plusieurs points communs. Les deux démarches se construisent autour d'une question de recherche qui se veut de combler un manque de connaissance, de savoir ou de savoir-faire. Elles nécessitent un cadrage théorique, impliquent une rigueur méthodologique et une démarche réflexive. Elles proposent des nouvelles perspectives ou des formes inédites et apportent une contribution sociétale. En effet, toutes

¹⁶⁷ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, cité par Olivier Fournout dans *Art et science : la fiction enquête. Communication & langages*, 210(4), 2021, pp. 45-46.

¹⁶⁸ Aristote, cité par Valérie Stiénon dans *Socius*, définit la mimésis comme un processus d'apprentissage qui permet de dégager les vérités universelles qui sont attachées au réel et qui donne sens au monde.

¹⁶⁹ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 118-132.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 169.

¹⁷¹ Les pionniers de ce genre sont Anthony Dunne et Fiona Raby.

¹⁷² Anthony Dunne et Fiona Raby, *Speculative Everything Design, Fiction, and Social Dreaming*, The MIT Press, 2013.

deux cherchent à faire sens, à stimuler la réflexion et éclairent sur des aspects complexes de l'expérience humaine. Enfin, leurs recherches aboutissent à des résultats accessibles et consultables.

Dans ce qui précède, nous réalisons que la recherche en art et cette manière de faire de l'art s'inscrivent dans le contexte d'un besoin de relégitimer l'art dans la société actuelle. Ainsi, l'art s'adapte pour continuer d'être présent et de dialoguer avec son public. Il cherche à réaffirmer sa valeur pour rétablir son statut.

Chapitre 4 – Recherche-création et pratique th  atrale : entretiens avec des artistes tout venants

Cadre d'analyse et problématisation

Tout d'abord, depuis le chapitre 1, nous savons que la recherche-création a une origine universitaire et qu'elle a d'abord vu le jour en Amérique. En Europe, elle est née, entre autres, à la suite de la mise en place du processus de Bologne qui a engendré des interrogations et initié des recherches sur les processus de création dans les écoles d'art. Ensuite, la recherche-création implique de poser une réflexion sur une méthodologie, de faire appel à l'interdisciplinarité et l'expérimentation. En effet, ce concept naît du rapprochement entre arts et sciences et implique un mouvement d'aller-retour entre la théorie et la pratique, entre l'œuvre et le processus. Plus encore, la recherche-création est considérée comme un outil de construction de nouveaux savoirs, de nouveaux concepts, capable de permettre à la pratique artistique de faire émerger des théories. Cette notion n'est pas propre au théâtre, elle peut s'appliquer à toute pratique artistique. La recherche-création est un moyen de comprendre et d'examiner l'expérience (humaine) et d'approfondir la compréhension du monde puisque c'est une méthode qui s'appuie notamment sur l'expérience personnelle. Elle permet de définir des conditions méthodologiques et épistémologiques qui peuvent faire d'un artiste, un chercheur ou une chercheuse. C'est une méthode plus ou moins rigoureuse qui suppose un partage de connaissance et qui semble capable de modifier le domaine de l'art. Enfin, elle naît dans un contexte où le rapport de l'art à l'utilité sociale évolue.

Ensuite, dans le chapitre 2, nous avons pu remarquer qu'au fur et à mesure des années, les artistes pionniers de la pratique th  atrale avaient comme but commun de renouveler le théâtre, la mise en scène, de trouver le théâtre qui était nécessaire à l'époque concernée. Alors, les artistes ont tenté des expérimentations : ils ou elles ont modifié l'espace, ont développé des méthodes de jeu d'acteur, ont remis en question la hiérarchie des éléments dramaturgiques... Mais surtout, ils et elles se sont impliqués dans la réception du public, ont cherché à le bousculer, à le réveiller, à l'interroger sur lui-même, sur son inconscient... le transformant en un véritable matériau de la théâtralité. Aussi, le questionnement sur l'humain semble être toujours présent au sein d'une recherche artistique th  atrale, soit comme point de départ, quête principale ou comme une simple étape. Il est interrogé à travers les interprètes, une quête de sens et le regard du public. L'humain et la critique de la société ont toujours été au centre de la

création théâtrale. Mais aujourd'hui, à l'heure où les nouvelles technologies évoluent à une vitesse impressionnante, l'art et le théâtre doivent renouveler leur manière de s'y prendre dans le traitement et la construction de cette critique pour ne pas disparaître, en tant qu'art vivant, dans un monde de plus en plus digital et superficiel. Alors, face à ce changement de paradigme, l'art théâtral cherche à rétablir sa légitimité en faisant évoluer ses méthodes de recherche et de remise en question du monde.

Au chapitre 3, nous nous sommes attardés sur les rapports que l'art entretient avec la/le politique depuis toujours et ses capacités à faire société. Nous avons insisté sur le besoin pour celui-ci de rétablir sa légitimité au sein de la politique dominante actuelle. En effet, depuis quelques décennies, nous assistons au retour d'une démocratisation de l'art qui va de pair avec une évolution des objectifs et des figures artistiques. En effet, la société connaît une massification de la culture qui force les artistes à être conscient.es du réel tout en continuant de remettre en question la pratique artistique. Nous avons relevé le fait qu'il est dans l'intérêt de l'art de s'inscrire dans une dynamique de conservation d'un espace commun favorable au débat pour lui permettre d'exister dans la masse sans pour autant devenir un objet de pure consommation sans saveur, ni valeur. Donc, en plus de garder en tête les rapports de force qui peuvent exister entre les arts et les sciences puisque ces deux domaines se rapprochent étroitement depuis quelques années, il faut rester conscient face au danger de marchandisation et le combattre.

Ainsi, si la recherche-crédation permet, à l'image d'une recherche scientifique, la production et transmission de savoirs théoriques essentiels à la pratique artistique et qu'elle offre ainsi, comme le fait comprendre Mireille Losco-Lena à travers ses différentes conceptions¹⁷³, des possibilités supplémentaires pour le domaine artistique de se renouveler, alors la recherche-crédation est pertinente dans le contexte d'un besoin de relégitimation. Nous pensons alors qu'il est nécessaire de préciser notre question de recherche de cette manière :

Quel est le rôle de la recherche-crédation dans la pratique artistique théâtrale et le processus de création des artistes à l'heure d'un besoin de relégitimer le statut du théâtre dans le contexte d'une société où la problématique de la post-vérité est bien ancrée ?

Dans la société actuelle, le théâtre a besoin de rétablir sa légitimité à cause de l'hégémonie capitaliste et du danger de marchandisation, bien présent qui le menace sans cesse. En Belgique,

¹⁷³ Voir chapitre 1 page 13.

actuellement, la culture est confrontée à une politique de droite qui renforce ces menaces. A cet égard, Le Mouvement Réformateur (MR) présent dans la majorité gouvernementale a une opinion bien tranchée concernant la culture et la réforme qu'il veut lui imposer. L'intention du parti est de soumettre les produits culturels aux lois du marché et ainsi indirectement pousser les artistes à produire ce qui plait au public. En effet, selon eux, « Les artistes ont plus besoin qu'on assiste à leurs prestations qu'on ne les assiste avec des prestations. »¹⁷⁴ Autrement dit, toujours selon eux, les artistes devraient profiter de l'argent du public plutôt que de l'argent de l'état. Cependant, comme le montre Hannah Arendt, si l'on propose à la société de masse de choisir entre la *culture* et le *divertissement*, celle-ci favorise le second ce qui détruit l'essence de l'art le réduisant à une marchandise, à un produit de consommation qui plait. Alors, l'art, cherchant à plaire et à être rentable pour exister, perd de sa liberté.

Comme nous l'avons déjà dit, la recherche-crédation dans les processus de création au théâtre semble pertinente pour participer à cette quête de relégitimation. En effet, la recherche-crédation permet au théâtre de continuer à se renouveler et à évoluer. De plus, le théâtre a véritablement la capacité de faire société, et c'est un enjeu. Thomas Jolly le rappelle dans une interview¹⁷⁵ en citant Jean Vilar qui disait « il s'agit d'abord de faire une société après quoi peut-être nous ferons du bon théâtre ». Cependant, pour faire société, Myriam Revault d'Allonnes dit qu'il est nécessaire de retrouver un sens commun et que ce sont les faits réels qui sont le point commun autour duquel nous nous rassemblons pour faire communauté. Sachant cela, il semblerait que la recherche-crédation puisse permettre au théâtre de produire et de transmettre non seulement un savoir essentiel à la pratique pour rétablir sa légitimité dans la société mais également un savoir essentiel à son public pour retrouver un sens commun et refaire société à l'ère de la post-vérité.

Nous nous demandons alors quelle(s) piste(s) les artistes, en Belgique, favorisent à leur tour. Se mettent-ils au service du marché ou utilisent-ils le théâtre dans sa capacité à faire société pour en tentant de recréer un sens commun et si la recherche-crédation s'avère, comme nous le pensons, pertinente pour s'inscrire dans ce besoin

¹⁷⁴ « Aimer la culture, c'est oser la réformer : pour plus de transparence, de liberté et de visibilité », *Mouvement Réformateur*, 13 mai 2025, consulté le 23 juillet 2026.

<https://www.mr.be/aimer-la-culture-cest-oser-la-reformer-pour-plus-de-transparence-de-liberte-et-de-visibilite/>

¹⁷⁵ PRINCE, Axel, *Thomas Jolly - C'est quoi le titre ?* YouTube, publiée le 2 octobre 2025. https://www.youtube.com/watch?v=fRrAj4_jdRQ

Au regard de tout cela, nous allons à présent analyser les processus d'artistes belges avec qui nous avons eu l'occasion d'échanger autour de leur pratique et de leur processus. Dans ce qui suit, nous avons cherché à cibler la place que prenait la recherche dans leur pratique ainsi que l'incidence qu'elle pouvait avoir sur leur processus et sur leurs œuvres. Nous avons aussi cherché à reconnaître dans ces processus des actions, des gestes qui pouvaient s'apparenter à une méthodologie de recherche-crédation. Nous avons voulu comprendre l'incidence de leur travail sur l'art et la société en cherchant à savoir ce qu'ils et elles cherchaient à faire à travers leur travail. Enfin, nous avons tenté de définir leur manière de participer à une redéfinition de l'art théâtral et ainsi de s'impliquer dans la lutte pour sa légitimité. Par ailleurs, nous nous sommes demandés si leur théâtre s'inscrivait dans une démarche de remise en question de la vision du monde du public et plus globalement dans une démarche d'interrogation sur le monde qui impose d'aborder ou au moins de sous-entendre les concepts de réalité et de vérité à l'ère de la post-vérité.

Analyse des entretiens réalisés avec des artistes actifs

Maintenant que nous avons largement parcouru historiquement le sujet sur le plan théorique, artistique, social et politique, il est venu le temps de nous concentrer sur la recherche de terrain réalisée. Nous nous sommes entretenues avec des artistes variés dont le travail et l'art diffèrent les uns des autres en nous intéressant à leur manière de travailler, à leur processus de création, à leur démarche artistique. Notre corpus représente des artistes professionnels de théâtre tout-venants hors du contexte académique qui pratiquent et sont actifs dans le paysage artistique belge. La forme de leurs travaux varie et ces derniers ne partent à première vue pas d'une même motivation. Leur point commun est qu'ils et elles font du théâtre actuellement en Belgique. Nous voulions interroger des artistes qui ne connaissaient pas spécialement cette méthodologie pour voir s'ils en faisaient malgré eux.

Présentation des artistes

Benjamin Abel Meirhaeghe (1995-)

Benjamin Abel Meirhaeghe est un performeur, contre-ténor et metteur en scène de spectacles lyriques et visuels qui s'apparentent à des installations vivantes. À l'âge de 27 ans, il intègre la direction artistique du Toneelhuis, la compagnie de théâtre la plus développée de Flandres. Ses œuvres regroupent plusieurs disciplines des arts visuels telles que le théâtre, la musique, la danse et les arts plastiques. Son art s'inscrit dans une quête de nouvelles formes de collectivité dans laquelle se confrontent le futur et le passé. Pour lui, le théâtre est une possibilité de voyage dans le temps. Dans sa pratique, les interprètes agissent comme des archéologues qui cherchent à mettre en évidence de nouvelles significations du passé. Il s'interroge sur ce qui reste et sur ce qui disparaît. Dans son travail, les hiérarchies entre les différentes disciplines qui composent ses œuvres disparaissent pour laisser place au partage. La diversité des artistes présents dans son art lui permet de « remettre en question les normes relatives à la virtuosité, à la formation et à l'intimité »¹⁷⁶ dans son processus créatif.

« Meirhaeghe crée des symboles pour l'être humain d'aujourd'hui, à partir de la conviction que notre société a besoin de sens partagé. Dans ces constellations

¹⁷⁶ Toneelhuis, *Benjamin Abel Meirhaeghe*, consulté le 25 juillet 2026. <https://toneelhuis.be/fr/createurs/benjamin-abel-meirhaeghe/>

provisaires, performeur·euses et spectateur·rices construisent conjointement une autre manière de communiquer. Ils et elles pénètrent dans un monde possible et y exercent un avenir : non pas en le décrivant, mais en l'incarnant ensemble. »¹⁷⁷

Alexandre Diaconu (1985-)

Alexandre Diaconu est un compositeur, acteur et metteur en scène. Il compose, orchestre et dirige des comédies musicales originales. Il est le fondateur et directeur artistique de la *New Musical Company* basée à Bruxelles. Ses créations s'inscrivent dans une conscience de l'état des budgets d'aujourd'hui. Au lieu de se concentrer sur des mises en scène extravagantes, des effets de lumière époustouflants ou des décors majestueux, Alexandre Diaconu favorise la mise en place d'un environnement stimulant qui puisse permettre à ses collaborateurs de faire leur métier dans les conditions les plus optimales. Puisque, selon lui, « pour qu'un public soit ému, les artistes doivent se sentir libres dans leur cheminement artistique »¹⁷⁸. Ce qui le touche et qu'il cherche à mettre en avant par-dessus tout, c'est la dimension universelle du théâtre qui reconnecte les êtres humains les uns avec les autres. Dans ses œuvres, il s'amuse à remettre en question la nature humaine et à tenter de réveiller chez son public les émotions universelles qui rassemblent les humains en communauté. Il interroge sur les grandes questions basiques et s'intéresse à l'amour, à la haine, au sentiment de vengeance... en cherchant toujours l'universalité du message.

Jean-Michel d'Hoop (1965-)

Jean-Michel d'Hoop est acteur et metteur en scène et fonde la compagnie *Point Zéro* en 1993. Ses créations sont très visuelles, il apporte un souci particulier aux images scéniques et à la puissance de celles-ci. La démarche artistique de la compagnie *Point Zéro* repose sur une interrogation à propos du rapport de manipulation entre l'interprète et la marionnette. La compagnie s'interroge sur l'humanisation des objets et l'humain qui devient objet en explorant la frontière entre le mouvement et l'immobilité, entre la vie et la mort. Le corps est un élément crucial dans leur démarche.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ New Musical Company, *Presentation New musical company*, consultée le 25 juillet 2026. <https://www.thenewmusicalcompany.com/?lang=fr>

« Je vois *Point Zéro* comme un laboratoire de recherche, un « à peine-né » curieux de tout (sons, couleurs, matières, hommes, animaux, air, liquides, ...), un outil d'exploration de la machine théâtrale, un scalpel de dissection de l'acteur, un miroir de foire déformant, une loupe plaquée sur nos monstruosité, un catalyseur d'émotions et plaisirs, une proposition de vivre le théâtre autrement, une tentative de réconciliation entre un art extrêmement pointu et l'extrêmement populaire. »¹⁷⁹

En plus de sa profession de metteur en scène, Jean-Michel d'Hoop enseigne à l'Institut des Arts de Diffusion.

Yvain Juillard (1979-)

Yvain Juillard est un acteur et metteur en scène belge. Il s'est formé au théâtre en même temps que ses études universitaires dans le domaine des neurosciences cognitives. Il a aussi poursuivi un cursus en interprétation dramatique à l'INSAS¹⁸⁰ et est actuellement en train de réaliser une thèse dans le domaine Art et Science à l'Université Libre de Bruxelles. Jusqu'en 2016, il a été artiste résident à L'L, une structure de recherche en art vivant. La compagnie *Les Faiseurs de Réalités*, qu'il a fondé en 2015, a pour objectif d'intégrer progressivement le champ des neurosciences cognitives à la création théâtrale.

« Notre modèle est le vivant, comme lui nous n'avons pas de projet mais souhaitons proposer de l'improbable, de l'encore non pensé, pour répondre à l'imprévisible. Nous croyons en cette intelligence-là. »¹⁸¹

Il se qualifie comme un des premiers artistes belges à infiltrer le rapport arts et sciences dans la culture théâtrale belge. Il dit qu'avec sa compagnie, ils ont servi de modèle. Il s'est lié à l'UCLouvain Culture et au Centre d'Etudes Théâtrale notamment via le Fonds de Recherche-Création. Son premier spectacle a eu beaucoup de succès notamment auprès des écoles. Il explique qu'il s'est rapproché de la cellule de développement de la recherche-crédation de l'Université Catholique de Louvain (UCL) en devenant artiste associé au *Vilar*. Selon lui, les écoles d'art s'intéressent de plus en plus à ce rapport qui se concrétise entre les arts et les

¹⁷⁹ D'HOOP, Jean-Michel, *Compagnie Point Zéro | Cie Point Zéro*, consultée le 25 juillet 2026. <https://pointzero.be/compagnie/>

¹⁸⁰ Institut National Supérieur des Arts du Spectacle à Bruxelles.

¹⁸¹ Les Faiseurs De Réalités, *Yvain Juillard*, consultée le 25 juillet 2026. <https://www.lesfaiseursderealites.com/>

sciences. Les institutions académiques se lient avec les institutions théâtrales pour développer cet axe, comme le *Vilar* et L'UCL par exemple. Il est souvent contacté sur le sujet, ce qui montre, selon lui, l'ampleur que cette « nouvelle » discipline prend.

Il se dit énormément influencé par les théoriciens du théâtre dont nous avons parlé précédemment. Il se nourrit des écrits et du travail de Peter Brook, il a travaillé avec un de ses acteurs : Yoshi Oida. Il est très influencé par le théâtre de Jerzy Grotowski, ou par celui de Joël Pommerat avec lequel il a travaillé, qui sont, inutile de le rappeler, deux figures pionnières du théâtre et de l'évolution de la discipline. Il s'appuie sur le travail de théoriciens tels qu'Yves Lavandier, s'inspire de l'écriture de Paul Pourveur et est fasciné par Tchekhov. Il suit des formations corporelles avec des danseurs comme Joseph Lacrosse. Il s'est formé à la magie nouvelle avec des professionnels. Il s'entoure de savants et s'emplit de savoir et de savoir-faire pour perfectionner son art et sa maîtrise de celui-ci. Il dit aussi avoir beaucoup appris avec la notion de distanciation de Bertold Brecht.

Brice Ramakers (1980-) et Cyriane Genot (1998-)

Brice Ramakers et Cyriane Genot font tous les deux parties du Théâtre Universitaire Royal de Liège (TURLg) une ASBL fondée en 1941 qui se dédie à la création théâtrale et l'animation socioculturelle. Brice Ramakers en est le codirecteur et Cyriane Genot est une animatrice de stages et d'ateliers au sein de l'ASBL. Ensemble, ils font un théâtre amateur dont la mission est principalement pédagogique, ils encadrent une pratique amatrice de théâtre. Ils travaillent de manière assez similaire pour chaque projet, que ça soit une création ou un texte déjà écrit. Ils travaillent à partir de ce qu'il se passe en salle de répétition.

« À la fois espace artistique et lieu d'exploration, le TURLg se distingue par sa capacité à faire dialoguer les pratiques : entre création et formation, entre pratique amateur et encadrement professionnel. Véritable lieu de dialogue entre pratique et théorie capable de créer des liens entre les disciplines et les méthodes, il met en œuvre des activités qui relèvent de la formation et de l'expérimentation, tout en participant au développement de la créativité individuelle et collective. »¹⁸²

¹⁸² Théâtre Universitaire Royal de Liège, *Présentation*, consultée le 25 juillet 2026. https://www.turlg.uliege.be/cms/c_20442653/fr/turlg-presentation

Le TURLg invite à la réflexion. C'est un lieu d'échange et d'ouverture où l'on est poussé, en tant que participant ou public, à remettre en question le monde à travers une forme d'expression artistique individuelle ou collective. Il encourage les rapprochements entre les cultures, les formes d'art et les différentes sensibilités artistiques tant à l'échelle locale qu'internationale.

La place de la recherche dans la pratique

Tout d'abord, pour éviter d'enfoncer des portes ouvertes, nous allons clarifier le fait que tous les artistes avec lesquels nous avons discuté dans le cadre de cette recherche, confirment l'essentialité de la recherche dans le processus de création. Ils et elles reconnaissent que la recherche fait partie des premières étapes de création, qu'elle est même la base d'un projet créatif. Mais, il nous semblait important tout de même de le confirmer auprès de chaque artiste.

Alexandre Diaconu dit que la première chose qu'il fait quand il démarre un projet, c'est demander à ses comédiens, comédiennes d'effectuer des recherches de contexte historique ou sur le personnage, sa vie, ses ambitions...

Pour Jean-Michel d'Hoop, la recherche donne les bases à la création. Mais lui travaille peu dans le théorique. Selon lui, les artistes sont dans un mouvement de recherche et de création pour se placer dans une position où tout n'est pas cadenassé, où il y a des ouvertures, pour laisser la place et le temps à l'imprévu.¹⁸³

Yvain Juillard, quant à lui, déclare que dans son processus, comme constante, il y a toujours une grosse étude scientifique avec des chercheurs, des réflexions, des lectures, des visionnements... Il a suivi un cursus scientifique assez poussé et faisait du théâtre en parallèle, une pratique qu'il poussait assez loin aussi. Dès le départ, ces deux disciplines se sont nourries l'une de l'autre dans son apprentissage.

Tous les artistes parlent de la recherche comme d'un long processus qui s'étale sur l'entièreté voire au-delà du projet, à l'exception de Brice Ramakers et Cyriane Genot qui pensent que le processus de recherche s'arrête à un moment donné. Ils disent délaissé le côté recherche du projet au moment de créer un spectacle qui doit plaire au public qui va venir le voir. Ils pensent que les gens se fichent de leur problématique, donc une fois arrivé au côté très pratique de la création, la problématique doit être claire. Leur recherche a surtout de l'importance en ce qui concerne le théâtre amateur. Ils veulent trouver la manière d'agir pour réussir à entrer dans une

¹⁸³ Dans un précédent travail réalisé au Québec, nous avons remarqué que Jasmina Douieb, une autrice, metteuse en scène et actrice belge, fonctionnait comme cela. Dans son travail de metteuse en scène, très tôt, elle s'est rendue compte de la nécessité de laisser place à l'imprévu puisqu'il fait partie intégrante du travail d'un artiste. Quand elle était jeune metteuse en scène, on lui avait dit qu'il fallait qu'elle circoncrive et depuis lors, elle dessine des bulles d'incertains. Aussi, son travail part toujours d'une thématique qu'elle cherche à « apprivoiser », chacune de ses créations est une investigation. Au-delà de la narration et de l'histoire, il y a toujours une thématique comme premier moteur et qui précède même parfois le texte.

démarche méthodologique et artistique, ils cherchent la pédagogie théâtrale à adopter quand on travaille avec des amateurs, amatrices. Leur matière de recherche, c'est le groupe et leur motivation, c'est de réussir à les amener loin dans la réflexion artistique. Tous les autres laissent la recherche grandir avec le projet.

Benjamin Abel Meirhaeghe travaille avec la matière que chacun amène chaque jour de la création. Chacun réalise un travail de recherche en amont qui continue tout au long de la création.

« Il y a beaucoup de sources dramaturgiques : des textes, des livres, des vidéos et des images, des heures et des heures d'images. Ensuite, on se réunit autour de ce matériel et, bien sûr, on a déjà quelques idées, comme le fait qu'on va apprendre à chanter des madrigaux ou qu'on va danser, mais je n'ai pas encore d'idée précise de la pièce avant de commencer. »¹⁸⁴

Il ne part pas d'une idée fixe, d'un texte, il n'a pas de script. La performance se crée en fonction des artistes et de l'espace. Son art naît de sa fascination pour la musique qui est le point commun entre tous ses spectacles. Mais la construction est spontanée et peut différer d'un projet à l'autre. Son art s'adapte aux artistes et à l'espace qui accueille sa création. Ce qui l'inspire dans son travail ce sont les gens avec lesquels il collabore. Ses équipes changent, il ne travaille pas toujours avec les mêmes artistes ce qui lui permet aussi de créer des spectacles très différents les uns des autres. Lui ne se définit pas comme un chercheur, mais travaille avec des dramaturges qui se définissent comme tels. Il utilise davantage le terme d' « archéologue » dans son travail. Les interprètes sont des archéologues, et lui aussi.

« On gratte une petite couche de terre du passé et c'est presque comme si on trouvait sans cesse des références classiques, encore et encore, comme si on déterrait un extrait d'opéra ou un style de danse, et puis on fait comme des archéologues, des chercheurs, on se rassemble, on étudie cet artefact. »¹⁸⁵

Yvain Juillard qualifie son processus d'évolutif. Il s'élabore au fur et à mesure d'un spectacle ou comme il le dit « au fur et à mesure que le langage et les recherches que je fais en parallèle [...], rentrent dans le processus. »¹⁸⁶

¹⁸⁴ Annexe 2 – Entretien avec Benjamin Abel Meirhaeghe, lignes 41-45 (traduction de l'anglais améliorée avec DeepL).

¹⁸⁵ *Ibid.*, lignes 119-122 (traduction de l'anglais améliorée avec DeepL).

¹⁸⁶ Annexe 5 – Entretien avec Yvain Juillard, lignes 52-53.

Le processus de Jean-Michel d'Hoop possède aussi plusieurs moments de recherche. Dans son travail, cette dernière évolue tout au long du projet en fonction des artistes avec lesquels il travaille et leur sensibilité. Par ailleurs, en plus d'être metteur en scène, il est pédagogue. Il dit apprendre tout en transmettant et être alors dans une démarche d'aller-retour passionnante. Le premier spectacle qu'il a réalisé en sortant des études a influencé son parcours d'artiste. Il a dû réaliser un travail théâtral qui consistait en des ateliers culturels avec des jeunes de son âge bosniaques. Il a alors dû se montrer créatif pour raconter sans les mots et depuis, les mots lui importent peu, ce qui est essentiel c'est le visuel, l'image, la pertinence et le sens qu'elle a. Pour ce projet, il a construit une méthodologie, un processus de recherche qui répondait aux attentes de celui-ci. Et cette méthodologie, cette manière de travailler lui a plu et est restée tout au long de son parcours jusqu'à l'heure actuelle. Ses créations sont très influencées par ce souci de la force de l'image.

Ce qui se rapproche de l'expérience d'Yvain Juillard. En effet, son premier travail de recherche-crédation lui a permis de créer une compagnie, de démarrer une aventure artistique théâtrale stable et de plus ou moins définir une démarche de création.

« Ce spectacle a permis de construire une compagnie et cette compagnie doit avoir aussi une certaine logique pour s'orienter vers la recherche avant d'avoir comme objectif de fabriquer un spectacle, il faut trouver la nécessité de le faire et la manière de le faire. »¹⁸⁷

De plus, les artistes semblent penser que la recherche amène une dimension supplémentaire aux œuvres. Alexandre Diaconu parle d'une profondeur que la curiosité de la recherche offre à ses textes et mises en scène, il parle d'une capacité à jouer sur plusieurs couches et à nuancer les propos. La recherche que Jean-Michel d'Hoop entreprend autour de ses marionnettes permet de préciser la cohérence par rapport à ce qui est raconté et entre l'esthétisme et le politique. Selon lui, la recherche a pour but de donner sens, de trouver à faire sens et que le travail soit juste. Yvain Juillard parvient à créer des mouvements scéniques inédits grâce à ses formations, notamment en magie nouvelle, et à renforcer la symbolique de ses tableaux.

¹⁸⁷ *Ibid.*, lignes 69-72.

Critères de recherche-création dans les processus ?

Nous avons cherché à savoir si des aspects d'une méthodologie de recherche-création se retrouvaient dans les processus créatifs des artistes que nous avons interrogés. Nous remarquons que plusieurs aspects de la recherche-création se retrouvent dans presque tous les processus.

D'abord, les artistes ne connaissaient pas tous le terme de « recherche-création ». Mais la définition qu'en a fait Jean-Michel d'Hoop illustre parfaitement ce qu'ils et elles imaginaient en entendant ce terme.

« J'entends la remise en question peut-être d'un savoir-faire et l'envie d'exploration, en tout cas, peut-être de quitter effectivement les zones de sécurité ou les zones apprises. Pour moi, il y a un côté exploration, défricheurs de nouvelles terres, de nouveaux terreaux artistiques, de nouvelles aventures. De ne pas s'appuyer uniquement à la fois sur le répertoire des œuvres qui sont déjà connues, qui sont déjà là, mais plutôt d'aller en créer des nouvelles aventures. »¹⁸⁸

Brice Ramakers et Cyriane Genot ajoutent à cela que la recherche-création est un dialogue constant entre une œuvre en production et une recherche scientifique, que c'est le fait de nourrir sa pratique des dimensions d'une recherche, de se laisser aller à un va-et-vient entre l'un et l'autre pour questionner ce que l'on fait.

Ensuite, les artistes ne travaillent par tous à partir d'une question de recherche fondamentale bien définie. Benjamin Abel Meirhaeghe explore souvent la musique classique et crée des spectacles autour de cet élément. Il considère, tout de même, qu'un artiste qui n'a pas de recherche ou qui ne cherche pas à améliorer son travail va sans cesse se répéter. Il pense d'ailleurs que ce qui est intéressant au théâtre c'est justement de montrer la recherche, l'inconnu et les réponses obtenues. Alexandre Diaconu n'a pas de question de recherche à proprement parler mais il cherche, à travers ses créations, à interroger sur la nature humaine. Jean-Michel d'Hoop cherche à faire un théâtre où les mots ont moins d'importance, mais où les images sont fortes et portent du sens.    travers une éducation scientifi  o-culturelle, le rapport d'Yvain Juillard au monde a évolué en même temps que son rapport au théâtre et aux sciences, ce qui l'a amené à poser des réflexions et    s'interroger sur celui-ci. De ce regard qui change sur le monde naît inévitablement pour lui un besoin d'agir, de « poser un geste » traduit par le

¹⁸⁸ Annexe 4 – Entretien avec Jean-Michel d'Hoop, lignes 53-58.

processus de création d'un spectacle. Des connaissances qu'il a acquises en sciences l'ont amené à se rendre compte de la difficulté de répondre à la question de ce qu'est la réalité. Une fois que sa question de recherche était trouvée, il a commencé un travail plus précis d'étude du matériel et de nouvelles questions se sont dégagées telle que « Qu'est-ce que l'identité ? ». Brice Ramakers et Cyriane Genot ont également une question de recherche qui leur tient à cœur et qu'ils exploitent à travers leurs créations. Celle-ci est plus concrète et pratique. Ils cherchent à voir comment un groupe de personne dont ce n'est pas le métier est capable de gérer un tel investissement et un tel projet. Ils veulent trouver la formation pédagogique la plus adaptée à ce genre de groupe pour les amener à réellement travailler leurs qualités artistiques à côté de toutes leurs autres obligations professionnelles et privées.

De plus, dans leur processus, certains artistes laissent une belle place à l'interdisciplinarité. Comme évoqué plus haut, le travail de Benjamin Abel Meirhaeghe est fort influencé par les gens avec qui il travaille et qui ne font pas toujours partie du même domaine artistique que lui. Il apprécie apprendre sur le théâtre par d'autres canaux que le théâtre lui-même et ainsi apporter à sa pratique une dimension interdisciplinaire. Alexandre Diaconu aime se former à différents disciplines de l'art. Pour lui, un artiste doit savoir le plus de choses possibles pour avoir une vision complète sur l'art. C'est en tout cas ce que lui fait. À ce propos, il dit qu'un artiste doit être un artiste « renaissance ». Jean-Michel d'Hoop lui va voir des expositions d'art plastique, d'art contemporain. Ça lui ouvre beaucoup de portes notamment sur la scénographie et il a besoin de ça pour se nourrir en tant qu'artiste.

« Ce n'est pas parce qu'on fait du théâtre qu'on ne se nourrit que de théâtre. »¹⁸⁹

Yvain Juillard se forme en parallèle de ses créations. Et il réalise toujours une grosse étude scientifique avec des chercheurs. Il s'inspire d'énormément de disciplines : la philosophie, la psychologie, les sciences etc. Il va chercher les réponses à ses questions et les outils nécessaires pour son travail. Il s'aventure dans des zones peu explorées par le langage théâtral. Son processus de va-et-vient entre le plateau et la recherche l'ont amené à définir son travail en amenant une dimension magique à ses mises en scène. Ainsi, en voulant représenter le souvenir sur scène, il s'est formé à la magie nouvelle.

Par ailleurs, l'expérimentation et la discussion sont aussi fort présentes dans leur processus. Alexandre Diaconu teste ses textes sur scène et fait des aller-retours entre la mise en scène et l'écriture. Jean-Michel d'Hoop essaye de créer un climat favorable aux expérimentations pour

¹⁸⁹ *Ibid.*, lignes 325-326.

laisser à ses collaborateurs et à lui-même la possibilité de se laisser surprendre par ce qu'ils font, par l'imprévu. Dans son travail, il laisse une place à la collectivité et la discussion, au travail d'équipe mais il garde quand même une certaine hiérarchie. Il remarque qu'il y a beaucoup d'artistes qui présentent des étapes de travail. Il propose d'ailleurs des lieux de résidence où les artistes peuvent venir répéter et avancer sur leur projet. Souvent, à la fin de la période de travail, les équipes invitent d'autres artistes pour recevoir des retours et améliorer leur travail. Jean-Michel d'Hoop définit l'art comme un échange continu entre artistes (et nous préciserons entre humains). Pour lui, ce qui fait évoluer l'art, c'est l'audace que les artistes développent en allant voir et en profitant d'une relation d'échange qui existe entre tous les arts visuels ou tous les arts en général. Yvain Juillard présente un travail qui est toujours en construction, il est ouvert aux critiques et profite des retours du public pour affiner son projet et lui permettre de « trouver son endroit ». Chez lui, le texte s'écrit en suivant une technique d'écriture automatique et s'inspire des improvisations des interprètes. L'expérimentation dans son processus est continuelle. Il cherche à inventer des choses qui n'ont pas encore existé, à construire un langage qui n'a pas encore été exploité dans le paysage théâtral. Il fait lui-même des expériences en se mettant en situation.¹⁹⁰ Brice Ramakers et Cyriane Genot s'axent sur l'aspect collectif, sur la manière de mettre un collectif en mouvement. Ils travaillent à partir de leurs idées en les combinant aux propositions de leurs comédiens, comédiennes. Ils s'appuient sur les expérimentations pour construire leurs spectacles. C'est un travail de collectivité qui repose sur la collaboration entre différents individus amateurs de théâtre. Ils travaillent en relation avec la sensibilité du groupe pour créer un objet artistique qui fait sens selon leurs convictions artistiques et politico-sociales. La notion d'équilibre revient beaucoup dans leur démarche. Ils prennent en considération les retours et critiques qu'ils reçoivent sur les ateliers qu'ils donnent pour améliorer l'expérience des personnes avec qui ils travaillent. Selon Brice Ramakers, le travail de mise en scène c'est essentiellement de faire des choix.

Cependant, en général, les artistes disent avoir du mal à tenir un journal de bord. Ils disent être très chaotiques. Leurs carnets de création sont loin de ressembler aux récits de pratiques que l'on fait en recherche-crédation. Benjamin Abel Meirhaeghe travaille au plateau et ne tient pas vraiment de journal de travail. Selon lui, si les idées sont bonnes, elles resteront en tête. Cependant, il a de bons assistants qui s'occupent de prendre des notes pour lui ! Néanmoins, la prise de note n'est pas quelque chose qu'il définit comme une étape dans son travail. De la

¹⁹⁰ Dans ce même précédent travail, nous avons appris que Jasmina Douieb travaillait par modules. Ceux-ci lui permettent, en essayant de laisser assez de temps entre chaque session de répétition, de tester des choses et de rectifier ce qui n'a pas convaincu.

même manière, Alexandre Diaconu ne tient pas à titre personnel de réel journal de bord. Ce sont également souvent ses assistants qui se chargent de ce travail. Il parle de cela comme d'un luxe qu'il aimerait bien pouvoir avoir. Jean-Michel d'Hoop non plus ne tient pas bien de journal de travail. Il a des journaux de création, mais en amont de celle-ci, qu'il qualifie de « banques d'images ». Il les remplit de choses qui lui provoquent des émotions, qui l'inspirent ou qui dégagent des éléments de théâtralité. Brice Ramakers et Cyriane Genot prennent des notes mais sans véritable volonté de garder une trace, c'est une aide au travail.¹⁹¹

En se rendant compte qu'il laissait peu de traces de ses créations, Yvain Juillard a, quant à lui, décidé de regrouper toutes ces traces dans une thèse qu'il réalise actuellement à l'ULB¹⁹² sur le rapport entre art et sciences. Un processus qu'il décrit comme étant très long. En effet, il a commencé cette démarche il y a huit ans. Il était le premier, en tout cas de la faculté de psychologie, à réaliser une thèse sur le sujet. Il dit que c'est quelque chose d'attendu par la profession, le milieu. Mais ce document sera, comme il dit, vertigineux étant donné la masse d'expériences qu'il y retrace. Il y renseigne le travail qu'il fournit en tant que créateur mais également celui qu'il a fourni en tant qu'acteur avec d'autres créateurs et créatrices. Par ailleurs, nous n'avons pas eu l'occasion de nous y rendre mais du 22 au 24 juin, il était invité par des chercheurs dans une recherche sur l'empathie. Pendant trois jours, ils ont travaillé sur le jeu pour tenter de développer une vérité dans celui-ci pour ensuite pouvoir tester la manière dont les personnes qui reçoivent sont plus ou moins empathiques avec les interprètes.

La dimension de création et de transmission de savoir varie selon l'artiste. Benjamin Abel Meirhaeghe dit que chacun de ses spectacles comble un manque de savoir qu'il relève. Alexandre Diaconu pense que son travail produit un savoir plutôt spirituel qui rend capable l'humain de se reconnecter avec lui-même. Jean-Michel d'Hoop imagine que le savoir qu'il produit avec ses œuvres s'inscrit dans la continuité d'un échange qui a débuté il y a longtemps. Selon lui, demander conseil à des personnalités artistiques différentes de la sienne est une initiative très riche qui offre ce que le monde artistique demande par-dessus tout, comme nous avons pu le constater au long de cette recherche, à savoir la remise en question et l'adaptation

¹⁹¹ Toujours dans ce même travail, Jasmina Douieb nous avait dit qu'elle avait un carnet par projet assez brouillon et illisible dans lequel elle note tout ce qui lui passe par la tête au moment où ça lui passe par la tête pour garder les étapes. Ces carnets ont de l'importance surtout dans les reprises puisqu'elle se replonge dedans pour se rappeler ses pensées sur le projet, sur les éléments de mise en scène et sur les intentions de jeu. Aussi, elle filme des morceaux de répétitions. Elle utilise ces capsules vidéo comme des instruments pour réussir à fixer les mouvements sur le plateau. Celles-ci font office de journal.

¹⁹² Université Libre de Bruxelles

face au regard extérieur que la société, représentée par le public, portera sur un projet. L'influence que les artistes ont les uns sur les autres est indéniable et les portes ouvertes par les uns permettent aux autres en s'aventurant plus loin d'en ouvrir de nouvelles et de faire évoluer sans cesse l'art. Après s'être formé, Yvain Juillard forme ses collaborateurs. Il y a une dimension de transmission qui existe dans son travail ; entre lui et ses équipes pour le bien du projet, mais aussi vers le public. En effet, la réception qu'implique le produit artistique est fondamentale dans la réalisation de son projet. Par ailleurs, il veut que sa thèse, dont nous avons parlé plus haut, soit la plus accessible et aidante possible pour pouvoir aider les futurs artistes comme lui a été aidé par ses prédécesseurs, prédécesseuses. Il pense que si des artistes émergent.es ou des chercheurs et chercheuses émergents souhaitent faire le même type de recherche ou de pratique artistique que lui, ils ou elles pourraient s'inspirer de sa méthodologie. Il soutient que son travail est accessible et peut être transmissible et reproductible. Il a déjà d'ailleurs accompagné des personnes dans un processus : il a aidé à la mise en scène, apporté des regards extérieurs ou encore aidé au niveau de la dramaturgie. Dans le travail de Brice Ramakers et Cyriane Genot, il y a un côté transmission puisqu'ils cherchent à donner au groupe les dispositifs et outils nécessaires à la création de matière artistique théâtrale. En outre, Brice Ramakers restitue le travail qu'il fournit et l'expérience qu'il acquiert en travaillant avec ce groupe d'amateurs et amatrices en intervenant dans des colloques.

Incidence de leur travail sur l'art et la société

Quel but ?

Benjamin Abel Meirhaeghe se demande ce dont le monde a besoin et ce dont il a besoin en tant qu'artiste, avant de conceptualiser un nouveau spectacle.

« Parfois, cela concerne la forme et la scénographie, les domaines dans lesquels je souhaite évoluer. Mais surtout, il s'agit de savoir comment je peux rechercher la forme la plus intime de théâtre sur la grande scène, sur la scène principale. Je pense que cette question, je me la répète sans cesse, et elle se décline en d'autres questions. »¹⁹³

Alexandre Diaconu n'aime pas le social ni le politique dans l'art mais ses œuvres et spectacles s'inscrivent quand même dans des sujets de société. Il dit vouloir traiter de la nature humaine.

¹⁹³ Annexe 2 – Entretien avec Benjaline Abel Meirhaeghe, lignes 98-100 (traduction de l'anglais améliorée avec DeepL).

Son objectif est de parler de l'identité humaine parce que selon lui, c'est de ça dont il est question au théâtre : se comprendre soi-même et comprendre les autres. Selon lui, le théâtre à un but éducatif. Il cherche à interroger l'humain sur sa nature, sur ce qu'il est, de réveiller chez ses spectateurs et spectatrices les émotions universelles. Il cherche à rétablir les connexions entre les humains qui se perdent de plus en plus dans notre société avec la direction que son évolution prend. Dans sa démarche artistique, il cherche à sensibiliser les gens vis-à-vis du rôle que peut avoir le théâtre dans le rapprochement entre les humains. Sa démarche est constituée d'une dimension qui s'efforce de créer des connexions entre deux humains, de créer du rapport, une relation, même éphémère entre interprètes, entre spectateurs et spectatrices et entre scène et salle. Pour lui l'essentiel c'est la spiritualité, se concentrer sur la communion, les émotions universelles, le côté plus sensible de l'art. Il fait partie de ces artistes qui tentent de continuer à faire vivre l'art pour l'art en essayant de renouer avec la sensibilité de l'humain en traitant des sujets qui touchent au sentiment profond d'être humain, et qui rassemblent les gens en communauté plutôt qu'en société. Il cherche à pointer les convergences plutôt que les divergences entre êtres humains. Rappeler, à travers l'art, que nous pouvons faire communauté, que nous avons des qualités humaines universelles qui nous rassemblent autour d'une même motivation, détermination. Il tente d'amener le public à se souvenir, à se reconnecter à lui-même pour réussir à se reconnecter aux autres et à l'humanité en général. Il est dans une démarche communautaire plus que politico-sociale dans le sens où il est dans ce qui rassemble, dans ce qu'on a de commun et universel plutôt que dans une démarche sociétale, où il s'agit de vivre ensemble, avec les différences.

Jean-Michel d'Hoop, lui, travaille surtout autour de la marionnette. Le but premier est de savoir ce que la marionnette peut apporter en plus par rapport à l'histoire, à la situation, au propos. Il cherche à ce qu'elle amène quelque chose en plus de l'interprète.

« Il y a quand même une recherche de poésie tout le temps, même quand les thèmes sont politiques ou difficiles. J'ai toujours quand même cherché une certaine théâtralité. De la poésie, des images, essayer de trouver des images qui vont faire sens, qui vont être fortes. »¹⁹⁴

Il veut créer des images qui font sens et qui sont fortes. Pour ça, il a besoin de corps : son travail est physique et visuel. Il aime les images scéniques. Ensuite, son but est plutôt de poser des

¹⁹⁴ Annexe 4 – Entretien avec Jean-Michel d'Hoop, lignes 114-117.

questions et de pousser le public à la réflexion grâce aux images scéniques, que d'apporter des réponses. Avec sa compagnie, il est dans une démarche documentaire plus « militante ».

Yvain Juillard ressent une attirance, un besoin, une nécessité d'être sur le plateau et de comprendre le monde à travers celui-ci. Sa question principale et conductrice de sa pratique et de son art est : « Qui est-on en tant qu'être humain ? ». Il essaye de comprendre la réalité multiple puisqu'elle est individuelle. Sa pratique est née suite au déplacement de sa vision du monde à cause de tout ce qu'il avait appris et il se sentait décalé quand il parlait à quelqu'un. Il n'arrivait pas à se faire comprendre et le théâtre lui permet de matérialiser sa vision du monde et de l'exposer aux gens. Sa démarche part d'un réel besoin de partage. Il cherche à offrir au public la possibilité de se distancer de lui-même, d'elle-même pendant le spectacle. De prendre du recul sur lui-même, elle-même, sur nous, l'être humain, et de regarder en face nos automatismes et notre inconscient fonctionner. Les pousser à devenir spectateurs et spectatrices de leur propre illusion de soi. Il cherche à faire travailler le cerveau de son public. Par ailleurs, il aime que ses spectacles soient en perpétuelle évolution, qu'ils restent perméables à la culture du pays dans lequel ils se jouent.

Brice Ramakers et Cyriane Genot n'essayent pas de révolutionner l'art théâtral mais de réfléchir à la façon la plus efficace d'enseigner le théâtre et l'art de la création théâtrale aux amateurs et amatrices. De plus, ce qui les intéresse, c'est justement de ne pas donner de réponse et de laisser le public se faire sa propre interprétation de leur mise en scène avec son vécu, ses expériences de vie, ses convictions. Ils recherchent aussi à ce que le produit final plaise au public. Brice Ramakers est justement ennuyé par le théâtre qui se revendique politique. Il trouve que trop souvent, ces artistes dits engagés essayent de dire à leur public ce qu'il doit penser et comment le penser. Pour lui le théâtre a une dimension profondément humaine et ne doit pas aller se perdre dans un discours politique. L'objectif principal est de réaliser quelque chose qui va plaire au public, pas essayer de répondre à leur question. Ça rejoint ce que Jean-Michel d'Hoop dit : les artistes ne cherchent pas à donner des réponses mais à poser des questions, à interroger l'humain sur sa condition. Ce qui compte, selon eux, c'est de révéler la dimension humaine du théâtre en allant toujours plus loin dans la réflexion sur celui-ci.

« Les spectacles que j'ai faits n'ont jamais été des réponses à des recherches ou à des questions, mais plus l'exposition d'une question ou la traduction d'un questionnement du groupe ou la traduction d'un sentiment que le groupe partage. »¹⁹⁵

Redéfinition/relégitimation de l'art ?

D'abord, Benjamin Abel Meirhaeghe, Alexandre Diaconu, Jean-Michel d'Hoop et Yvain Juillard mettent l'accent sur l'importance de l'argent dans la société. Ils disent qu'à l'heure actuelle, il faut créer des œuvres qui rapportent de l'argent et que le public puisse comprendre. Benjamin Abel Meirhaeghe trouve que les gens qui mènent des recherches spécifiques et les mettent en avant manquent un peu. Il pense qu'en ce moment, la recherche se trouve surtout dans la scène underground. Il est déçu par la façon dont le savoir est utilisé aujourd'hui dans les milieux où il travaille. D'un autre côté, il se demande comment cela va évoluer parce qu'il trouve qu'il se passe des choses passionnantes en matière de croisement.

« Par exemple, j'ai une amie qui est chercheuse en botanique et en sciences de la nature, et ses recherches portent sur ce qui se passerait si l'humanité quittait la ville : comment la nature reprendrait-elle possession de cette ville ? Et je pense que de plus en plus, ces pratiques trouvent leur chemin vers l'art, dans des combinaisons avec d'autres domaines. Et je trouve ça super passionnant que tout le poids ne repose pas sur les artistes et ne porte pas uniquement sur la forme. En fait, je pense qu'en histoire de l'art, jusqu'à il y a 30 ans ou plus, on se concentrait beaucoup sur la forme et le médium, sur la manière de les changer. Je pense qu'à l'avenir, ce sera à nouveau davantage une question de contenu. »¹⁹⁶

L'idée de se concentrer de plus en plus sur le fond, le contenu et non sur la forme se rapproche beaucoup du concept de recherche-crédation. Chercher toujours à en apprendre davantage sur un sujet pour pouvoir le travailler et créer autour de ce sujet sur scène pour apporter du savoir à son public et rendre la culture peut être nécessaire à la société.

Alexandre Diaconu pense que l'art évolue grâce aux artistes mais aussi avec la société. Il dit que le politiquement correct a une place très importante dans l'art actuellement et joue sur sa

¹⁹⁵ Annexe 6 – Entretien avec Brice Ramakers et Cyriane Genot, Cyriane Genot, lignes 309-311.

¹⁹⁶ Annexe 2 – Entretien avec Benjamin Abel Meirhaeghe, lignes 168-176 (traduction de l'anglais améliorée avec DeepL).

diffusion. Il parle d'une dérive du processus réel et authentique de l'artiste lié à une idée reçue dans la société selon laquelle, en tant qu'artiste, on se doit de donner au public ce qu'il veut. Il dit qu'on ne parle plus de ce qu'on a envie de dire mais de ce que les autres veulent qu'on dise et l'argent est l'enjeu. Alors que lui est persuadé que l'art sert à se comprendre et à comprendre les autres. Selon lui pour qu'un artiste survive dans la société actuelle, il faut jongler entre des productions commandées qui respectent les envies de la société, du public, des gens qui payent mais continuer à produire aussi des œuvres qui lui ressemblent et qui traduisent sa valeur artistique. Jongler entre l'accessible et le sensible.

Jean-Michel d'Hoop cherche à trouver comment faire résonner aujourd'hui des œuvres de répertoires en essayant de se sentir libre pour les adapter. Il évoque des productions qui visent la rentabilité et il les différencie de productions de « recherche-crédation », plus audacieuses, avec le danger et le risque que cela ne plaise pas ou en tout cas pas tout de suite, que ça mette du temps. Mais les artistes font des spectacles avec de l'argent public donc il faut que cela plaise. Et lui aimerait impliquer dans ses créations les gens qui le soutiennent financièrement.

Yvain Juillard dit que le spectacle et la recherche doivent aussi trouver de la stabilité dans un milieu qui est moins stable, dont la structure change. Pour l'instant, la culture est confrontée à une instabilité budgétaire et cela fragilise les processus de recherche. L'art change indéniablement. Selon lui, il y a un individualisme naissant même dans l'art, bien qu'il reste encore de l'entraide, du soutien et des regards bienveillants. Cet individualisme, dû aux difficultés liées à l'argent que rencontrent les gens, abîme peu à peu ce milieu. Il pense qu'il existe les potentiels d'une révolution de changement de paradigme très fort mais selon lui, ça implique que notre culture va se fissurer.

« La science, même si elle naît de cette culture, elle est en train de complètement contredire le récit de notre culture. »¹⁹⁷

Il décrit le contexte sociétal comme étant une mise en scène à lui tout seul. Il explique que, selon lui, nous sommes dans une période d'entre deux, que bientôt l'être humain va passer à l'âge adulte et qu'il va se rendre compte de l'énormité des bêtises des politiques et des puissants ainsi que de la simplicité d'esprit de laquelle certains se satisfont. Il est persuadé que l'art et le théâtre relayeront cette révélation en poussant toujours plus le public à s'interroger sur ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Selon lui, nous sommes à un tournant vers une redéfinition totale

¹⁹⁷ Annexe 5 – Entretien avec Yvain Juillard, lignes 375-376.

de l'art, de la culture, de la science et des rapports interdisciplinaires qu'il peut exister entre tous ces savoirs.

Ensuite, Jean-Michel d'Hoop pense que la culture belge est un environnement favorable au développement d'une nouvelle légitimité de l'art car selon lui, il y a une très grande liberté dans l'art en Belgique. Dans le sens où les artistes osent, depuis très longtemps, proposer et présenter de choses inédites, remettre en question une identité théâtrale artistique et culturelle moins ancrée dans les traditions comme en France ou en Angleterre. L'art théâtral belge est très audacieux et c'est ce qui fait sa force. Il attend justement des nouveaux artistes, jeunes et émergents d'ouvrir de nouvelles portes. Il dit que, plus qu'autre chose, ce sont les artistes qui se font évoluer entre eux.

« J'ai envie de découvrir des personnes qui remettent en question l'écriture, la manière de jouer, tout. Même si ce n'est pas abouti, même si ce sont des pistes, mais je suis très sensible à ça. »¹⁹⁸

Yvain Juillard s'aventure dans des zones peu explorées par le langage théâtral. Avec son spectacle *Cerebrum*¹⁹⁹ il dit avoir initié un nouveau type de théâtre en amenant en Belgique le format de la conférence spectacle qui est plus banal à l'heure actuelle. Il est en train d'inventer une forme de théâtre qui implique de raconter une histoire en utilisant la magie. C'est un processus qui demande de la patience notamment à cause de la difficulté que représente le fait de combiner des situations dramatiques théâtrales complexes aux contraintes de la magie. Pour finir, Brice Ramakers et Cyriane Genot, travaillent à trouver la meilleure manière de transmettre les connaissances techniques et pratiques théâtrales aux amateurs et amatrices. Eux participent à l'émancipation du théâtre du texte et à l'élargissement de sa liberté.

Cependant, bien que l'art se rapproche de plus en plus des sciences, il ne faut pas oublier que les artistes ne sont pas des scientifiques. Certains, comme Jean-Michel d'Hoop, préfèrent alors prendre le terme de savoir en art avec des pincettes. Il dit qu'un.e artiste ne doit pas se substituer aux scientifiques. Les artistes doivent garder leur liberté totale malgré qu'il puisse y avoir effectivement des ressemblances avec les méthodes scientifiques de recherche sur la forme. C'est pertinent de mettre en lumière et de se servir des rapports qu'il existe entre l'art et les sciences, mais ça l'est tout autant de reconnaître les frontières qui les séparent. Jean-Michel d'Hoop est convaincu qu'un artiste, contrairement à un journaliste, doit trahir son public. Il

¹⁹⁸ Annexe 4 – Entretien avec Jean-Michel d'Hoop, lignes 307-309.

¹⁹⁹ Spectacle de Yvain Juillard présenté à la Balsamine à Bruxelles en janvier 2015.

n'est pas tenu à la même rigueur. Il ne doit pas, malgré sa motivation de retrouver son statut, se noyer dans les rapports qui lient les arts et les sciences, mais garder sa liberté. L'art, en plus d'être subjectif, est suggestif. Il ne cherche pas à éduquer le public, à leur dire ce qu'ils et elles doivent penser ou non, mais justement laisser une ouverture pour les amener à se poser des questions et à aller se renseigner par eux-mêmes. Si les gens sortent de la salle de spectacle avec plus de questions que ce qu'ils en avaient en y entrant, alors le travail de l'artiste est accompli. Finalement, c'est un espace presque dédié à l'introspection, à la réflexion humaine, sur la nature humaine.

Discussion et interprétations

D'abord, en nous appuyant sur les réponses des artistes que nous avons interrogés, il semble que la recherche soit bel et bien considérée comme une base solide et nécessaire à la création. Elle est présente et participe clairement à l'élaboration d'un projet artistique. Cela confirme ce que nous avons constaté en nous penchant sur les pratiques des anciens. Elle permet de prendre du recul ; d'élargir les horizons de pensée autour du contenu et de la forme ; de renouveler ou d'approfondir une pratique. En Belgique, le Théâtre National propose la structure *Créations Studio* qui offrent aux artistes les ressources et infrastructures nécessaires à leur production artistique. Le Théâtre de Namur propose également des espaces de travail qui font office de laboratoires d'expérimentation et de fabrication et offre des moyens techniques, humains et parfois financiers. À la fin des résidences, des soirées d'atelier et de rencontre avec le public sont organisées en fonction de l'avancée du travail. Au Festival d'Avignon sont organisées des *Rencontres Recherche&Création* qui encouragent la création d'un dialogue entre artistes et scientifiques autour d'œuvres présentées pendant le Festival et qui sont à présent ouvertes au public. « Ces rencontres mettent en relation les approches, les méthodes et les thématiques qui traversent à la fois la création artistique et la recherche scientifique. Durant deux journées, artistes et scientifiques croisent leurs savoirs, confrontent leurs points de vue et ouvrent largement la discussion avec le public. (...) Dans l'esprit du Festival d'Avignon, ces échanges invitent chacune et chacun à exercer librement sa curiosité, pour ne jamais cesser de s'interroger. »²⁰⁰

Le terme « recherche-création » leur était presque à tous inconnu. Ils et elles n'ont pas tous et toutes une question de recherche définie mais ont une motivation claire qui est à l'origine de toutes leurs créations. Ces dernières s'inscrivent dans leur interprétation du monde et dans ce qu'ils et elles semblent penser être important pour l'évolution de celui-ci.

L'interdisciplinarité, l'expérimentation et la discussion sont des éléments qui se retrouvent indiscutablement dans leur pratique. Les artistes gardent des traces écrites, iconographiques, matérielles de leurs travaux mais dressent rarement un récit clair et précis qui retrace l'entièreté de la création comme on le fait en recherche-création pour documenter le processus créatif. Il est important de relever qu'ils et elles le font tous et toutes d'une certaine manière et à un certain

²⁰⁰ *Recherche Création Avignon*, consultée le 29 juillet 2026. <https://www.recherche-creation-avignon.fr/>

niveau, que ce soit pour amorcer le travail, collecter les idées ou encore garder des traces pour les reprises. Cependant, sur les six artistes interrogés, seul un d'entre eux pense produire un savoir artistique qui peut être transmissible, accessible et reproductible, c'est Yvain Juillard.

Ainsi, des aspects de la méthodologie de recherche-crédation se retrouvent dans les processus créatifs des artistes que nous avons interrogés, ce qui ne veut pas dire qu'ils font tous de la recherche-crédation. En effet, nous retrouvons des points de convergence entre la méthode de recherche-crédation et celle du modèle de création théâtrale le plus répandu au XXI^e siècle, à savoir : l'écriture de plateau. Cette dernière se caractérise par le fait de construire un spectacle directement sur le plateau sans partir d'un texte préexistant où les frontières entre les étapes de travaux s'atténuent. Le produit artistique se crée au fur et à mesure d'une collaboration entre tous ses interprètes qui agissent tous comme des cocréateurs, cocréatrices. Le plateau agit à l'image du laboratoire, c'est un lieu d'expérimentation où chaque élément scénique a la même importance et peut avoir la même incidence sur la création : « L'accent est mis sur la recherche plutôt que sur le résultat. Les répétitions ne servent pas à "répéter" quelque chose de déjà décidé, mais à explorer, expérimenter, se perdre parfois pour trouver des chemins imprévus. Cette valorisation du processus influence aussi la relation au public, souvent invité à voir des formes "en chantier". »²⁰¹ Seul Yvain Juillard se revendique vraiment comme un pratiquant de la méthodologie de recherche-crédation. Ce qui différencie ces deux pratiques est la finalité. L'écriture de plateau a pour but de créer une œuvre, tandis que la recherche-crédation crée du savoir théorique par la création d'une œuvre. Les artistes ne sont pas forcément conscients de l'appartenance de ces aspects à la recherche-crédation mais nous remarquons un certain nombre de points communs concernant ceux qui reviennent et qui, par conséquent, paraissent essentiels dans un processus créatif au théâtre actuellement. Finalement, il y a moins une distinction qu'une gradation en ce qui concerne les aspects d'une méthodologie de recherche-crédation. Les artistes en font tous plus ou moins mais à des degrés différents : implicite chez certains (comme Alexandre Diaconu) et explicite chez d'autres (comme Yvain Juillard). Ce qui est néanmoins récurrent, c'est ce mouvement de « va-et-vient », cette fluidité entre recherche et plateau.

Ensuite, les artistes semblent croire en un besoin de relégitimation du théâtre. Ils pointent l'importance de l'argent et les difficultés budgétaires auxquelles fait face la culture de nos jours. En plus de ça, ils abordent le rapport d'appréciation et de visibilité d'une œuvre qui les lient au

²⁰¹ FERNANDEZ LÉGER, Éric, *L'Écriture de Plateau : Guide Complet avec Exercices Détaillés pour le Théâtre Contemporain – Le plateau des Scénophores*, 9 mars 2026. <https://scene-en-ligne.com/lecriture-de-plateau-guide-complet-avec-exercices-detailles-pour-le-theatre-contemporain/>

public. Alexandre Diaconu parle d'une dérive du processus réel et authentique liée à ces éléments. L'artiste doit jongler entre ce qui plaît et ce qui lui plaît. Ils ont envie de voir la pratique continuer d'évoluer et certains d'entre eux essayent de directement participer à cette évolution. Par ailleurs, l'art doit s'adapter, comme tout, aux évolutions de la société. Notamment à l'intelligence artificielle (IA) qui oblige de nombreux domaines à se redéfinir. Il est essentiel, selon Alexandre Diaconu, de réussir à faire avec, à s'ouvrir à ces nouveaux outils, pour ne pas s'éteindre et continuer à faire vivre l'art d'une manière ou d'une autre. Il faut vivre avec son temps pour ne pas disparaître et réussir à utiliser ces outils intelligemment et à bon escient pour servir l'art. Pour lui comme pour les autres, le théâtre est à l'abri de l'intelligence artificielle parce que nous allons au théâtre pour la connexion directe entre interprètes et public. Par exemple, le collectif Rimini Protokoll²⁰² utilise la technologie pour requestionner la place de l'humain au théâtre. Le robot n'est pas là pour le remplacer mais pour le questionner. Il est utilisé pour l'expérience humaine et non pour faire comme l'humain. Il remet en question le rapport à la perception du réel. C'est un bon exemple d'utilisation intelligente de la technologie au profit de l'art.

D'ailleurs, nous relevons un indéniable rapport à l'humain dans la pratique de chaque artiste interrogé qui est, selon nous, représentatif de ce besoin de relégitimation. Selon leurs propos, ils et elles pensent que l'art, le théâtre vivent effectivement une redéfinition mais il semblerait qu'une chose ne change pas : on cherche toujours l'expérience esthétique, artistique et humaine. Ils et elles pensent que l'artiste est là pour poser des questions plutôt que d'apporter des réponses. Son art peut servir à mettre en lumière des questions, à replacer sur le devant de la scène des sujets oubliés ou abandonnés. Son but n'est pas de donner la réponse à son public, ni même à lui-même, tout au plus de dégager des esquisses de pistes de réponses. Aussi, nous remarquons que les artistes se questionnent sur le réel et cherchent à en exposer une vision, à exposer la multiplicité d'une réalité qu'on imagine tous singulière ainsi qu'à la faire expérimenter. Ils l'interrogent, la remettent en question, tentent de l'élucider. Le théâtre semble être, pour eux et elles, un espace d'expérimentation, de matérialisation, de modélisation de la réalité. On y parle de ce qui existe, on dénonce le mal, on romantise le bien mais chaque œuvre

²⁰² Dans le spectacle *Uncanny Valley*, Stefan Kaegi s'associe à Thomas Melle pour créer une œuvre qui mène une « réflexion fondamentale sur la logique du discours de la science hégémonique aujourd'hui qui a des répercussions sur le théâtre. » : propos de Pierre Piret dans le cours *Littérature, théâtre et sciences humaines* (LFRA2791) donné dans le cadre du Master en Arts du spectacle. - « Uncanny Valley » . s. d. Rimini Protokoll. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/unheimliches-tal-uncanny-valley>.

s'inscrit dans un mouvement humain et une interrogation profonde sur l'humanité ou ce qu'il en reste. À l'ère de la post-vérité – où la rationalité des sciences est mise à mal et où l'opinion est dominante – un tel processus est pertinent car il se situe au-delà de l'opinion et à côté de la rationalité puisqu'il vient toucher l'humain dans ce qu'il a de plus profond. En effet, il relève de l'expérience humaine et personnelle par rapport au monde. En ce sens, on peut se demander si les processus des artistes peuvent être considérés comme une démarche de production de savoir tel qu'Éric Clémens le conçoit.²⁰³

Nous ne pouvons nous empêcher de rapprocher cela des propos de Myriam Revault d'Allonnes. En effet, si les faits réels constituent le point commun autour duquel les humains peuvent se rassembler et construire un sens commun, que la vérité est nécessaire au débat démocratique et que le théâtre est capable – comme le pensent visiblement les artistes avec lesquels nous nous sommes entretenus – de faire naître une réflexion chez le public, de les amener à se renseigner et d'ainsi instaurer une discussion autour de ce qui nous rassemble en tant qu'humain, alors le théâtre peut se revendiquer indispensable au bon fonctionnement de la société, ou en tout cas, de l'opinion publique, à l'ère de la post-vérité.

Pour rappel, la recherche-crédation représente la possibilité de renouveler et de continuer à faire évoluer la pratique artistique théâtrale et les processus créatifs en répondant à un manque à combler. Dans le processus de tous les artistes, le but est d'obtenir une œuvre mais aussi d'inscrire cette œuvre dans une identité artistique qui revendique une certaine interrogation sur le monde et le rapport de l'humain au monde. Chez Yvain Juillard, nous remarquons en plus un besoin d'amener quelque chose d'inédit dans la pratique artistique théâtrale belge. Brice Ramakers et Cyriane Genot, quant à eux, cherchent à comprendre comment transmettre une pratique professionnelle à des amateurs, amatrices. Dans ces deux processus, il y a en commun une motivation, une ambition d'améliorer la pratique. Le manque à combler concerne le quoi et le comment. Il équivaut aux interrogations sur l'humain, le monde et la société pour chacun d'entre eux et à un besoin d'améliorer la pratique artistique pour certains. Ainsi, la recherche-crédation représente le comment. Elle est la manière, pour les artistes de théâtre, d'aider à un retour au sens commun en poussant les gens à la réflexion et au débat.

²⁰³ CLEMENS Éric, *Le sens de la philosophie*, Presse Universitaire de Louvain, 2024.

Conclusion

Au chapitre 1, nous avons découvert que la recherche-création pouvait avoir de multiples facettes mais ce que nous retenons particulièrement, c'est que ce n'est pas une recherche sur l'art, mais une recherche en art. La production d'une œuvre fait partie intégrante de cette méthodologie qui est considérée comme un outil de construction de nouveaux savoirs, de nouveaux concepts, capable de permettre à la pratique artistique de faire émerger des théories en art.

Au chapitre 2, l'analyse que nous avons effectuée des travaux et processus de différents artistes pionniers de la pratique théâtrale nous a montré qu'ils utilisaient leurs œuvres pour renouveler le théâtre, la mise en scène et trouver celui qui était nécessaire à l'époque concernée. Ils ont développé des théories, des méthodologies qui sont accessibles, transmissibles et reproductibles.

Le chapitre 3 nous a permis de reconscientiser les rapports que l'art entretient avec la/le politique depuis toujours ainsi que ses capacités à faire société, mais aussi de reconnaître le besoin pour l'art de rétablir sa légitimité au sein du contexte politique dominant d'aujourd'hui.    la fin de ce chapitre, nous avons émis l'hypothèse qu'il était dans l'intérêt de l'art de s'inscrire dans une dynamique de conservation d'un espace commun favorable au débat pour lui permettre d'exister dans la masse sans pour autant devenir un objet de pure consommation sans saveur, ni valeur.

Tout cela nous a amené à reformuler notre question de recherche qui se présente alors comme suit : Quel est le rôle de la recherche-création dans la pratique artistique théâtrale et le processus de création des artistes à l'heure d'un besoin de relégitimer le statut du théâtre dans le contexte d'une société où la problématique de la post-vérité est bien ancrée ?

Au chapitre 4, nous avons cherché à mettre en évidence des aspects de la recherche-création qui se retrouvaient dans les processus des artistes que nous avons interrogés. Nous avons analysé leur démarche pour comprendre leur motivation et les objectifs qu'ils poursuivaient. Nous avons montré que cette méthodologie était présente à différents niveaux dans les processus des artistes. Il s'est avéré parallèlement que ces derniers croyaient dans le besoin pour le théâtre et l'art de se relégitimer. Dans leur processus, nous avons constaté un rapport à l'humain et au réel omniprésent qui nous a amené à envisager le théâtre comme pertinent et utile à la construction de l'opinion publique à l'ère de la post-vérité.

Pour répondre à notre question, nous dirions que la recherche-création peut aider la pratique artistique théâtrale à être crédible dans sa relégitimation par rapport à la domination du numérique et l'avènement de l'opinion qui empêche tout débat ; relégitimation qui se fait (entre autres) à travers une remise en question du monde et de l'humain. De plus, l'art (le théâtre) a un rôle à jouer dans le retour au débat dans l'espace public que la recherche-création peut également aider à développer. En effet, selon Revault d'Allonnes, ce qui rassemble pour faire communauté et ce qui est le point commun autour duquel on se rassemble ce sont les faits réels. Or, les faits sont ce qui est relaté par la science et la méthodologie de recherche-création se rapproche de la démarche scientifique. En fait, le théâtre, via les méthodologies de recherche-création, va s'approprier la réalité et la partager selon les codes artistiques. Alors, les artistes deviennent des metteurs et des metteuses en scène qui déplacent, manipulent, réorganisent, jouent avec les codes de la réalité. Ils et elles ne créent plus à partir de rien, mais se servent de tout ce qui existe déjà et s'amuse avec en engageant de réelles interrogations humaines. Le théâtre peut agir comme refuge pour la réalité humaine et pour les rencontres physiques pures et dures dans un monde de plus en plus virtuel. Pour ce faire, il doit se distinguer franchement du divertissement car ce dernier ne pose pas la question de la vérité mais s'engouffre dans l'avis, l'opinion, il marche au buzz.

Il y a un besoin de relégitimer. C'est établi. Mais la recherche-création remplit-elle cette fonction ? Est-elle mobilisée dans ce but ? Bien que les artistes que nous avons interrogés ne l'ont pas explicitement lié par un lien de cause-à-effet, nous pouvons nous interroger sur ce lien car ils convoquent les éléments de la recherche-création pour répondre à ce besoin, pour répondre à la problématique du contexte sociétal actuel marqué par la montée du numérique, les réformes concernant la culture, le rapport au public et le besoin de retrouver du sens commun. Il semble que les artistes interrogés utilisent la recherche-création pour lutter contre cela, même si ce n'est pas conscient. D'ailleurs, est-ce que finalement ce n'est pas ce qui se fait depuis le début du XX^e siècle avec Stanislavski et ensuite Grotowski ? Ce n'est peut-être pas pour rien si la démarche de ces derniers est contingente avec l'émergence brutale du capitalisme...

Plus encore, aujourd'hui, le théâtre et l'art se voient dans l'obligation de redéfinir leurs intentions, en se posant la question notamment, comme Benjamin Abel Meirhaeghe le dit, de ce dont le monde a besoin.²⁰⁴ Dans son dernier chapitre, *Fiction et pouvoir faire*, Myriam

²⁰⁴ Ce n'est sans doute pas anodin si le concept de post-vérité a émergé dans un esprit artistique (Steve Tescish).

Revault d'Allonnes propose une solution pour restaurer le sens commun, le sens partagé, le monde réel, la vérité. Selon elle, la fiction a ce pouvoir. Elle pense que la narration est « porteuse d'une vérité plus proche du réel que sa reproduction. »²⁰⁵ Elle dit que la fiction est capable d'aider à imaginer d'autres manières d'habiter le monde, de transformer la réalité, de « dessiner ou redessiner le monde commun, le monde de l'action. »²⁰⁶ C'est exactement ce que les artistes que nous avons interrogés font. D'ailleurs, l'artiste le plus proche de ce que propose Myriam Revault d'Allonnes dans son dernier chapitre est Yvain Juillard, celui qui est complètement dans une démarche de recherche-crédation. En effet, il « explore des mondes possibles pour donner à voir ce qui pourrait être autre qu'il n'est. »²⁰⁷

Si les arts ont encore un pouvoir de mobilisation au sein de la société si ce rôle n'a pas été entièrement repris par l'audiovisuel et les réseaux sociaux, alors nous pouvons encourager les artistes à utiliser la recherche-crédation pour lutter contre la post-vérité puisqu'elle s'avère l'outil indispensable à ce rôle que l'art, le théâtre, la fiction doivent revendiquer dans le contexte d'aujourd'hui. Elle permet la conscience d'un sujet et le souci de la transmission qui dépend de la construction collective d'un sens et qui permet en fait de se comprendre.

Cependant, la recherche-crédation pourrait mener à une trop grande formalisation de l'art. Cette dernière pourrait alors conduire à une rigidification de la pratique. En effet, les processus des artistes sont assez similaires et les objectifs se ressemblent et s'inscrivent dans des démarches identiques à celles de leurs prédécesseurs et prédécesseuses. De plus, nous remarquons que c'est surtout le langage qui change et pas tellement la pratique. Cette dernière évolue certes mais le langage lui, s'adapte selon le rapport de pouvoir que l'art peut entretenir avec la science. Il faut bien garder en tête la différence qu'il y a entre la nouvelle direction que peuvent prendre les arts que nous décrivons et qui reste minoritaire dans la pratique des arts, et la pratique majoritaire des artistes qui, comme le dit Peter Missotten²⁰⁸, restent dans un rôle de visionnaires, de savants ou de génies créatifs.

Il serait aussi pertinent de se demander si la recherche-crédation amène une nouvelle perspective à l'art, une nouvelle manière de le penser et de l'envisager ? Peut-être que cela amène de plus en plus de profondeur à l'art et c'est pourquoi de moins en moins de personnes n'arrivent à le comprendre et sont interloquées devant certaines performances. Est-ce que l'art sera, à terme,

²⁰⁵ REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *La faiblesse du vrai*, Paris, Seuil, p. 109.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁰⁸ MISSOTTEN, Peter, note de feedback du 23 juillet 2026.

amené à être de plus en plus élitiste, accessible à un certain nombre de personnes éduquées en matière artistique, ce qui mettrait alors en péril l'idée d'un retour au débat commun ? Ou bien, au contraire, continuera-t-il de se construire avec le souci de la réception et de la compréhension du public, contribuant alors à la reconstruction du sens commun dans l'espace public ?

Limites et perspectives...

Nous avons bien conscience que notre recherche contient quelques limites et biais.

Tout d'abord, elle présente un biais de représentativité. Il y a trop peu de personnes interrogées. En effet, six artistes ne sont pas un corpus suffisamment large que pour pouvoir se faire une idée de l'état de la situation en Belgique. Nous n'avons interrogé qu'un seul artiste flamand et bien que nous ayons contacté plusieurs artistes féminines, seule une nous a répondu et accepté de répondre à nos questions. Ensuite, nous sommes conscientes d'un travail de terrain à approfondir. Il serait pertinent, dans la continuité de cette recherche, de suivre différents artistes sur un processus complet afin d'observer leur démarche au lieu de leur demander leur point de vue sur la question et ainsi contrer un potentiel manque d'objectivité de leur part. Les entretiens semi-directifs favorisent un « biais de désirabilité sociale ». Effectivement, les artistes interviewés ont pu adapter leur discours pour nous faire plaisir ou pour répondre aux critères que nous leur avons éventuellement présentés. Les artistes ont pu essayer de chercher dans leur processus des aspects de la méthodologie de recherche-crédation en répondant aux questions. Par ailleurs, les relances, l'intonation, certaines réactions à des réponses ou des formulations de questions qui orientent involontairement les réponses de la personne interrogée ont pu présenter un « biais de l'intervieweur ». Nous avons essayé de prévenir et de limiter ces biais, notamment en tentant d'adopter une position neutre, mais il est difficile de les éviter complètement. En nous penchant sur ce genre de recherche de terrain, nous aurions pu nous rendre compte que dans une forme plus poussée, la recherche artistique et sa documentation peuvent faire partie intégrante de l'œuvre. Nous pensons notamment à l'émergence de la « lecture-performance » dans le monde des arts. Par exemple, l'artiste belge Thomas Bellinck crée des performances en constante évolution qui montre la recherche à travers l'œuvre.²⁰⁹

Dans des recherches ultérieures, il serait judicieux de prendre le point de vue des institutions théâtrales, des écoles, des lieux de formations et des organismes subsidants afin de comprendre l'impact que la méthodologie de recherche-crédation pourrait véritablement avoir. Nous avons dit plus haut que le Mouvement Réformateur cherchait à ce que le choix des produits artistiques mis en avant soit fait par le public et que ceci provoquerait un glissement vers l'avènement du divertissement. Il serait alors intéressant de réfléchir à un moyen de convaincre les organismes qui nous subsidient que la recherche-crédation peut être un plus. Si elle est rendue explicite, cette

²⁰⁹ Thomas Bellinck, *Thomas Bellinck*, consulté le 10 août 2026. <https://www.thomasbellinck.info/>.

dernière pourrait amener des subsides de la part de structures inhabituelles et offrir l'opportunité à l'état de financer des projets qui ont une dimension « utile » au sens libéral du terme.

Pour finir, nous pensons qu'au niveau professionnel, il serait opportun de mettre en avant cette méthodologie. Les écoles d'art devraient intégrer des cours offrant aux étudiant.es la possibilité de s'initier et d'approprier les méthodologies de recherche-création. Rappelons qu'au Québec, les étudiant.es sont amenés à se rencontrer en tant qu'artiste et entre artistes, afin d'approfondir et de répondre à des questions, des manques de connaissances concernant leur pratique et démarche artistique. Ils et elles réalisent des mémoires en recherche-création et effectuent ainsi des recherches qui permettent d'affirmer leur identité artistique. Là-bas, des expositions sont organisées pour présenter les œuvres des étudiant.es en recherche. Ensuite, des formateurs en recherche-création qui permettent d'initier et d'éclairer serait un plus pour les institutions théâtrales et les compagnies. Il serait d'ailleurs pertinent de développer des départements de recherche en lien avec les universités comme le Fonds de Recherche et Création de l'UCLouvain lié au Vilar ou la structure TURLg liée à l'Université de Liège qui permettraient aux artistes de laisser des traces de leurs travaux, de leurs recherches. Il faudrait également que soient mises en des revues universitaires qui, au lieu d'écrire sur l'art, permettent la diffusion d'écrits à partir de l'art.

Bibliographie

- Articles et ouvrages

ARENDT Hannah, 1989, *La crise de la culture : Huit exercices de pensée politique* (P. Lévy, Trad.). Gallimard, 1989 (Œuvre originale publiée en 1961 sous le titre *Between past and future*).

ARRIGONI, Mathilde, *Le théâtre, un rapport ambivalent au politique*, In : Le théâtre contestataire, Éditions Presses de Sciences Po, 2017, pp. 13-40. <https://shs.cairn.info/le-theatre-contestataire--9782724618457-page-13?lang=fr>.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, France, Gallimard, 1938.

BALDWIN, Jane et MEDEROS SYSSOEVA, Katheryn, *La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet*, L'Annuaire théâtral, (25), 1999, pages 134–150. <https://doi.org/10.7202/041382ar>

BARONE, Tom et EISNER, Elliott W., *Arts based research*, SAGE Publications, 2011.

BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.

BENJAMIN, Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, Petite Collection Maspero, 1969.

BIET Christian et TRIAU Christophe, 2006, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Editions Gallimard, 2006.

BOUDIER, Marion, *Avec Joël Pommerat Un monde complexe*, France, Actes Sud-Papiers, 2015.

BRECHT, Bertolt, *Sur le cinéma*. Traduit par Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre. Paris, L'Arche, 1970.

CLEMENS Éric, *Le sens de la philosophie*, Presse Universitaire de Louvain, 2024.

DELAUNOY, Michael, « Vous comprenez, nous ne faisons plus que les écritures de plateau... », *Etudes Théâtrales*, 66(1), pages 161-168, L'Harmattan, 2018. <https://doi.org/10.3917/etth.066.0161>.

DELAUNOY, Michael, *Le Système de Stanislavski : une approche freudienne du jeu ?*, Belgique, Études théâtrales, 76-77(1-2), 2025, pages 63-72. <https://doi.org/10.3917/etth.076.0063>.

DE SIMONE, Cristina, *Jerzy Grotowski, Écrits, 1954-1969 - Note de lecture*, Théâtre/Public, 249(3), 2023, 104-106. <https://doi.org/10.3917/thepu.249.0104>.

DUNNE Anthony et RABY Fiona, *Speculative Everything Design, Fiction, and Social Dreaming*, The MIT Press, 2013.

FERNANDEZ LÉGER, Éric, *L'Écriture de Plateau : Guide Complet avec Exercices Détaillés pour le Théâtre Contemporain – Le plateau des Scénophores*, 9 mars 2026. <https://scene-en-ligne.com/lecriture-de-plateau-guide-complet-avec-exercices-detailles-pour-le-theatre-contemporain/>

FOURNOUT, Olivier, *Art et science : la fiction* enquête, In : Communication & langages, 210(4), pages 33-57, Presse Universitaire de France, 2021. <https://doi.org/10.3917/comla1.210.0033>.

FRANKFURT, Harry, *On Bullshit*, Princeton University Press, publié en 2005, écrit en 1986.

GLICENSTEIN, Jérôme, *Introduction. Qu'est-ce que la recherche-crétation ?* In : Marges, 39(2), Presses Universitaires de Vincennes, 2024, pages 10-20. <https://shs.cairn.info/revue-marges-2024-2-page-10?lang=fr>.

GOMPERTZ, Will, *What are you looking at ?*, Editions Viking, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre du pauvre*, L'Âge d'Homme, 1971.

GUISSART Eloïse, *Dans quelle mesure la lecture d'une fiction dramatique peut-elle être achevée ?* Université Catholique de Louvain, 2023.

GUISSART Eloïse, *Conflit, théâtre et société : une lecture agonistique de la scène contemporaine*, Université Catholique de Louvain, 2025.

HABERMAS, Jurgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Editons Fayard, 1987.

HABERMAS, Jurgen, *La pensée postmétaphysique : Essais philosophiques*, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Armand Colin, 1993.

HAGELSTEIN, Maud, *ARTAUD, Antonin 1896-1948*, In : C. Talon-Hugon *Les théoriciens de l'art* (p. 29-31), Presses Universitaires de France, 2017. <https://doi.org/10.3917/puf.talon.2017.03.0029>.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*. Traduit par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2008.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

LAPP Elodie, 2011, *L'art contemporain et la démocratie : Des œuvres interactives aux politiques de promotion publique de l'artiste*. In : D. Masset (Coord.), *Art, participation et démocratie, Émulations*, (9), pages 11-20.

LISSMAN, Konrad Paul, *La science n'est pas un art ! Tracé de frontière*, In : La haine de la culture Pourquoi les démocraties ont besoin de citoyens cultivés, Paris, Armand Colin, 2020.

LOSCO-LENA, Mireille, et PLUTA, Izabella, *Pour une topographie de la recherche-crédation*, In : Ligeia 2015/1 N° 137-140, 2015. <https://shs.cairn.info/revue-ligeia-2015-1-page-39?lang=fr>

LOSCO-LENA, Mireille, *L'artiste-chercheur, le mariage de la carpe et du lapin ? À propos de l'artiste en habits de chercheur, de Carole Talon-Hugon*. In : Théâtre/Public, 243(1), Théâtre Public, 2022, pages 109-112. <https://doi.org/10.3917/thepu.243.0109>.

MCNIFF, Shaun, *Art-based Research*. Jessica Kingsley Publishers, 1998.

MOUFFE Chantal, *Agonistics. Thinking the World Politically*. London and New York: Verso, 2013.

MOUFFE Chantal et LACLAU Ernesto, 2001, *Hegemony and Socialist Strategy*. Towards a Radical Democratic Politics. London and New York : Verso. (initialement publié en 1985).

NAUGRETTE, Catherine, Chapitre 13. *Brecht et le théâtre épique*. L'esthétique théâtrale (3e éd., p. 269-300). Armand Colin, 2016. <https://shs.cairn.info/l-esthetique-theatrale--9782200614188-page-269?lang=fr>.

NOULET, Jean-François, *Les travailleurs des arts en colère contre la réforme des pensions, ils se mobilisent ce mercredi à Bruxelles*, RTBF, 14 juillet 2026, <https://www.rtb.be/article/les-travailleurs-des-arts-en-colere-contre-la-reforme-des-pensions-11757261>

NOURY Cynthia et PAQUIN Louis-Claude, 2018, *Définir la recherche-création ou cartographier ses pratiques ?*, Canada, Acfas Magazine. <http://www.acfas.ca/node/33591>

PETROVIĆ LOTINA Goran, *Les stratégies contestataires du monde de l'art*.   tudes. Bruxelles, Association Marcel Hicter pour la Démocratie culturelle, 2023. <https://fondation-hicter.org/fr/etudes/>

POIRSON, Martial, Fiche méthode 24. *La recherche-création : Recherches en arts, recherche en actes*. In : M. Poirson Manuel des études th  atrales : *Les arts de la scène et du spectacle* (p. 747-763), Armand Colin, 2024. <https://doi.org/10.3917/arco.colle.2024.01.0747>.

POMMERAT, Joël, *Théâtre en présence*, France, Actes Sud-Papiers, 2007.

POUIVET, Roger, *Art et connaissance chez Kant et Goodman*, In : *L'enseignement Philosophique*, 1988.

REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *La faiblesse du vrai : Ce que la post-vérité fait à notre monde commun*. Paris, Seuil, 2016.

RICHARDS, Thomas, *Travailler ave Grotowski sur les actions physique*, France, Actes Sud, 1999.

RICHARDS, Thomas, *Au cœur d'une pratique*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2015.

RILEY, Shannon Rose et HUNTER, Lynette, *Mapping Landscape for Performance as Research*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

ROQUES, Sylvie et STARKIER, Isabelle, *Recherche-création théâtre : savoir ou savoir-faire ? L'Entretiens*, Série S.C.R.I.P.T., Champ Théâtral, 2021.

ROUSSEL, Violaine, Chapitre 10. *Arts, médias et politique La recomposition des rapports de pouvoir. Art vs war : Les artistes américains contre la guerre en Irak*. Presses de Sciences Po, 2011, pp. 273-292. <https://shs.cairn.info/art-vs-war--9782724611946-page-273?lang=fr>.

RUBY Christian, *L'artiste contemporain et la conscience de son époque Un entrepreneur sans état d'âme ?* In : Actuel Marx, 32(2), pages 185-196, Presse Universitaire de France, 2002.
<https://doi.org/10.3917/amx.032.0185>.

RUDNISTKI, Konstantin, *Meyerhold the Director*, Ardis Publishers, 1981.

SAVIN-BADEN, Maggi, et WIMPENNY, Katherine, *A Practical Guide to Arts-related Research*, Barbue, 2014.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

STANISLAVSKI, Konstantin, *Sobranie so inenij*, Moscou, Iskusstvo, 1988.

STÉVANCE, Sophie, *À la recherche de la recherche-création : la création d'une interdiscipline universitaire*, Canada, Intersections: Canadian Journal of Music / Intersections : revue canadienne de musique, vol. 33, né 1, 2012, pages 3-9.
<http://id.erudit.org/iderudit/1025552ar>

STEVANCE, Sophie et LACASSE, Serge, *Les enjeux de la recherche-création en musique : Institution, définition, formation*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013.
<https://doi.org/10.7202/1036122ar>

TALON-HUGON, Carole, *L'artiste en habits de chercheur*, Paris, PUF, 2020.

TESICH Steve, *A Government of Lies*. The Nation, 6 Janvier 1992.

- **Vidéos**

France Culture, *Ariane Mnouchkine : 60 Ans de Théâtre Politique*, 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=Gb7CqLk1hII>.

National Theatre, *An Introduction To Bertolt Brecht* | National Theatre, 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=l-828KqtTkA>.

PRINCE, Axel, *Thomas Jolly - C'est quoi le titre ?* YouTube, publiée le 2 Octobre 2025.
https://www.youtube.com/watch?v=fRrAj4_jdRQ

VILPOUX, Catherine, *Ariane Mnouchkine : la créatrice qui a révolutionné le théâtre moderne*
– Documentaire Artistes – AT, YouTube, 2009.
<https://www.youtube.com/watch?v=XyuFg5wn4xk>

- **Podcast**

BADDOU, Ali, *"Je ne travaillerai pas avec un élu RN maire d'Avignon", affirme Tiago Rodrigues, directeur du Festival d'Avignon*, France Inter, 19 juin 2026.
<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/1-invite-de-8h20/le-grand-entretien-du-vendredi-19-juin-2026-6397005>

Radiodiffusion Française, *Pour en finir avec le jugement de dieu, version finale*, ina.fr, 02 janvier 2026. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/audio/phd89012849/pour-en-finir-avec-le-jugement-de-dieu-version-finale>

WEITZMANN, Marc, *Vers la fin du vrai en politique ?* France Culture, 18 novembre 2018.
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/signes-des-temps/vers-la-fin-du-vrai-en-politique-7242568>

- **Sites web**

Compagnie Point Zéro, | Cie Point Zéro, consultée le 25 Juillet 2026.
<https://pointzero.be/compagnie/>

Erin Manning, *About SenseLab* — Erin Manning. consultée le 06 août 2026.
<http://erinmovement.com/about-senselab>

Europe Créative, *Accueil - Europe Créative*, consulté le 14 juillet 2026.
<https://www.europecreative.be/fr/>

© Ina - Studio Hypermédia, *Europe des Cultures - Jerzy Grotowski à propos de la notion de théâtre pauvre* - Ina.fr. Europe des Cultures, consulté le 31 mai 2026.
<https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00064/jerzy-grotowski-a-propos-de-la-notion-de-theatre-pauvre.html>

Mobilité Durable | Province de Liège, *Osons la démocratie culturelle* | Province de Liège, consulté le 14 juillet 2026. <https://www.provincedeliege.be/fr/node/16308>

Mouvement Réformateur, *Aimer la culture, c'est oser la réformer : pour plus de transparence, de liberté et de visibilité*, 13 mai 2025, consulté le 23 juillet 2026. <https://www.mr.be/aimer-la-culture-cest-osser-la-reformer-pour-plus-de-transparence-de-liberte-et-de-visibilite/>

New Musical Company, *Presentation New musical company*, consulté le 25 Juillet 2026. <https://www.thenewmusicalcompany.com/?lang=fr>

Le Théâtre et le CCN de Namur, *Centre culturel de Namur - Résidences d'artistes : appels à candidatures*, consulté le 06 août 2026. <https://www.prisme-namur.be/sections/1760-residences-d-artistes-appels-a-candidatures>

Le Théâtre du Soleil, *Le Théâtre Aftaab*, consulté le 10 juin 2026. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/autour/la-transmission/pages/le-theatre-aftaab-300>

L'L, *histoire de L'L* | *L'L*, consulté le 25 juillet 2026.. <https://www.llrecherche.be/histoire-de-ll/>

Les Faiseurs De Réalités, *Yvain Juillard*, consulté le 25 Juillet 2026. <https://www.lesfaiseursderealites.com/>

Recherche Création Avignon, *accueil.*, consulté le 06 août 2026 <https://www.recherche-creation-avignon.fr/>

Théâtre National, *Créations studio*, consulté le 06 août 2026. <https://www.theatrenational.be/fr/productions/>

Theatre No Theatre. *Our story* | *Theatre no theatre*, consulté le 10 juin 2026 <https://www.theatrenotheatre.com/our-story>

Théâtre Universitaire Royal de Liège, *Présentation*, consultée le 25 Juillet 2026. https://www.turlg.uliege.be/cms/c_20442653/fr/turlg-presentation

Thomas Bellinck, *Thomas Bellinck*, consulté le 10 août 2026. <https://www.thomasbellinck.info/>.

Toneelhuis, *Benjamin Abel Meirhaeghe*, consultée le 25 juillet 2026. <https://toneelhuis.be/fr/createurs/benjamin-abel-meirhaeghe/>

UCLouvain, *Fonds pour la Recherche-Création (FRC)*, consulté le 04 mai 2026,
<https://uclouvain.be/fr/culture/fonds-recherche-creation>

Webmachiniste, *Présentation du réseau TRAS | Réseau TRAS*, consultée le 06 août 2026.
<https://www.reseau-tras.eu/presentation-du-reseau/>

