

JN HOMME SE RÉVEILLE SEUL au petit matin dans une chambre tapissée de fleurs. Banalité de tous les matins du monde. Pourtant, ce réveil est pour cet homme un réveil dans la mort. Panique et angoisse : après 6 574 réveils dans la rue, la banalité d'une chambre fait figure d'exception.

Créée initialement au Festival « Enfin seul ! » organisé par le Théâtre de L'L, c'est au Théâtre de Poche que LA CHAMBRE NOIRE de François Clarinval a été montée dans son intégralité par Olivier Coyette⁽¹⁾ en septembre 2004 avec François Frapier dans le rôle de l'homme. Construite sous la forme d'un monologue polyphonique, cette pièce contemporaine donne à entendre une parole sociale poétisée, celle de l'exclu, cet invisible que l'on croise quotidiennement dans nos rues.

Se laisser traverser par le vivant

Même si François Clarinval se refuse à qualifier son théâtre de « militant », son parcours n'est pourtant pas anodin et pose la question du rapport entre vécu personnel, regard sur le monde et engagement politique, d'une part, et pratiques artistiques, d'autre part. Son parcours, en effet, est jalonné de balises sinon politiques, du moins fortement imprégnées d'un engagement personnel et d'un questionnement sur le rapport entre art et société. Deux aventures théâtrales sont plus particulièrement à souligner. À peine âgé de vingt ans, il rejoint une compagnie semi-professionnelle, « La Ligne Brisée », située aux frontières des Bouches-du-Rhône et du Vaucluse et dont les animateurs sont enfants d'ouvriers ou de paysans. Fortement imprégnée de l'idéologie communiste, la compagnie veut réaliser le rêve de Vitez : un « théâtre élitare pour tous ». Les problèmes intrinsèques au semi-professionnalisme mettront toutefois un terme à l'aventure vauclusienne. Après moult péripéties personnelles, c'est au Jeune Théâtre de l'ULB que François Clarinval, alors étudiant en Philologie Romane, reprend contact avec le théâtre. À nouveau, ses camarades sont des communistes pour lesquels le théâtre est un outil d'action approprié. Ensemble, ils montent TÊTES RONDES, TÊTES POINTUES de Brecht, LES NÈGRES de Jean Genet...

Quant à l'écriture, ce n'est qu'à partir de la seconde moitié des années 90 que François Clarinval la retrouve et en fait un mode d'expression à part entière. Toutefois, il ne peut écrire que s'il en ressent l'urgence : « Mon écriture est déterminée par l'impact. Toutes mes pièces sont nées de « quelque chose » : un événement, une rencontre, une anecdote... Ce qui implique que le processus de création est consécutif d'un choc. » La rencontre avec Anissa au cours d'un voyage en Éthiopie, l'événement de la mort de Semira Adamu pour OQT (il est alors militant actif du Collectif

contre les Explosions), l'anecdote de l'homme prostré pour LA CHAMBRE NOIRE...⁽²⁾ « Mon écriture est en quelque sorte contrainte et forcée par une urgence obligatoire à laquelle je ne peux pas résister. Je ne considère pas pour autant que mon théâtre soit un théâtre militant. La vie agit et mon écriture explore ce que l'on vit. J'écris sur ce qui me taraude. Je suis un homme de théâtre et d'une certaine manière, ce que je veux, c'est informer sur ce qui se passe dans le monde. Autrement dit, je reçois des informations sur le monde dans lequel je m'inscris et je les retransmets à travers le théâtre. Le théâtre est une communauté qui parle à une autre communauté. »

S'il a poursuivi un temps une carrière d'acteur, allant jusqu'à créer sa propre compagnie « La Ligne de Crête », François Clarinval ne garde plus aujourd'hui que l'écriture comme lien avec le monde théâtral. De précarité en aléas de production, il a finalement fait le choix de la vie familiale et de la stabilité sociale. Sa vie professionnelle n'en pose pas moins question : son dernier contrat l'a amené dans un service d'aide aux détenus – variation de l'exclusion et de l'enfermement – et il a récemment postulé pour un travail dans un centre de réinsertion sociale – l'antichambre de LA CHAMBRE NOIRE.

Ainsi, au-delà des engagements radicaux de la jeunesse, il apparaît que l'irruption de la vie sociale et / ou politique dans la pratique théâtrale de François Clarinval survient désormais en tant que conséquence d'un positionnement individuel par rapport au monde. Selon lui, un théâtre qui se définit a priori comme politique – à l'instar de celui qui poursuit une finalité spirituelle – part d'un postulat tronqué. « Le théâtre sera toujours insatisfaisant politiquement. Parce que ce n'est pas sa fonction. Poser la question de savoir si l'art peut sauver le monde⁽³⁾, c'est demander si l'artiste est un sauveur. Il ne faut pas se leurrer : on ne transforme l'art que si on montre des êtres transformés. » Les faits de la cité et la vie nourrissent l'homme qui éprouve ensuite la nécessité de les transmettre dans sa pratique artistique. L'expérience doit nourrir le processus : « Je n'aime pas le volontarisme politique. S'il y a une fonction sociale de l'artiste, c'est de répondre à ce qui le traverse quand ça le traverse. Parce que le seul critère, la seule nécessité, c'est que ce soit communicant. Or, pour que ce soit communicant, il faut que ce soit un discours plein. Et pour qu'un discours soit plein, il faut qu'il soit habité. Vrai. Dans le sens de vécu. » La précarité, l'auteur l'a vécue, tout comme l'alcool, l'errance dans la ville et cet embranchement, le moment de bascule où l'on peut se retrouver, inexorablement, sur la pente de la déchéance jusqu'au point de non retour. Interrogé sur le choix de l'acteur, Olivier Coyette fournit des motivations similaires : « Je voulais que l'acteur soit capable de



sentir la possibilité de la précarité. La possibilité, aussi, du délire alcoolique. Je voulais qu'il soit en contact avec les zones sombres de l'humain. Il doit être traversé par la réalité, il incarne des bribes de vies, les paroles de gens. L'acteur est un individu abîmé par la vie, son visage est marqué. La précarité est d'ailleurs le lot des acteurs. Ils sont beaucoup plus proches des ouvriers et des artisans. Ils doivent travailler avec leurs manques, que ceux-ci soient psychologiques ou financiers... »

C'est donc d'un fait divers réel qu'est née LA CHAMBRE NOIRE : l'épouse de l'auteur lui raconte l'anecdote de cet homme qui, recueilli par une assistante sociale bien intentionnée, se réveille dans une chambre inconnue et se croit mort. Que se passe-t-il alors dans la tête de cet homme ? François Clarinval rentre chez lui et écrit le premier jet. Contrairement à ses textes précédents, il n'a pas de références particulières sur la thématique qu'il aborde, il ne s'est pas documenté, il n'a pas lu LES NAUFRAGÉS de Patrick Declerck. Et on peut s'en étonner tant les « naufragés » de Nanterre sont là, condensés dans une écriture polysémique et polyphonique. À travers la voix de l'homme, ce sont les échos de la rue qui se réverbèrent et donnent à entendre les mille et un aspects de la « grande exclusion » sociale dont on retrouve les caractéristiques récurrentes définies par Patrick Declerck : perte de contact avec le temps et l'espace, alcoolisme et pathologies dérivées, projection sur des tierces personnes des causes de la déchéance, confusion mentale et conviction illusoire qu'il s'en sortira quand il veut... Une caractéristique fondamentale n'est cependant pas explorée : celle de la déchéance physique. Après dix-huit ans dans la rue, un sans-abri souffre nécessairement de carences et d'infections diverses.

Pour définir son processus d'écriture, François Clarinval se réfère à deux techniques qu'il a travaillées

en tant qu'acteur : l'alexandrin et le masque. Fort d'une expérience de stages, notamment avec Ariane Mnouchkine, et d'un atelier de recherche mené pendant plusieurs mois, François Clarinval considère que le masque est « le BA-ba de l'acteur, la meilleure technique pour combattre toutes les pathologies du paraître, pour reprendre l'expression de Jean Gillibert. C'est le début et la fin de l'acteur, notamment parce qu'il soulève la question du creux, du lâcher prise. Il peut être l'outil d'une expérience de dépersonnalisation, d'abandon, de retrait... C'est ce qui s'est passé avec LA CHAMBRE NOIRE. LA CHAMBRE NOIRE, c'est quelque chose qui m'a vraiment échappé. Enfin... pas vraiment... Tu es comme un cavalier sur un cheval fou : tu laisses le cheval filer mais tu n'es pas désarçonné par lui. Le masque et l'alexandrin sont pour moi des expériences fondatrices. C'est ce que je cherche dans l'écriture : ce positionnement intérieur qui permet d'être vécu par... »

Ainsi, il apparaît que c'est en s'abstrayant de son individualité que l'auteur peut entrer en empathie avec les êtres qui deviendront ses personnages. Ayant renoncé à « faire carrière » et se construisant une vie de famille, François Clarinval se situe en dehors de véritables stratégies professionnelles et peut « prendre la liberté de ne pas restreindre son écriture. » Poser un regard détaché sur la réalité pour mieux s'en laisser pénétrer et en rendre compte.

Les questions de forme ne se posent qu'ensuite. Ce qui explique que les textes de François Clarinval, envisagés comme un ensemble, ne proposent pas une esthétique unique. De ANISSA à LA CHAMBRE NOIRE, pourtant, une récurrence se dégage : l'utilisation de la ponctuation. Cette dernière, en effet, propose une cartographie très précise de l'effet recherché par l'auteur : « Le fait de ne pas ponctuer amène une certaine respiration. Si je ne mets pas de ponctuation, je suis plus dans l'épique, dans le lyrique. Si je mets de la

punctuation, je fais un effet de réel. C'est lié à la tension entre réalisme et transposition. Dans certains passages d'ANISSA, je voulais signifier une parole réaliste. Je voulais témoigner de la nécessité de travailler sur un effet de réel. » Dans LA CHAMBRE NOIRE, seuls restent les majuscules et les points d'interrogation. Il s'agit, dans le chef de l'auteur, de ne pas alourdir la lecture et de maintenir le texte accessible. Au-delà de ce souci, les points d'interrogation constituent en soi un élément dramaturgique : peut-il y avoir autre chose que des questions face au spectacle de la déchéance ? Le miroir de la chute ouvre nécessairement un questionnement polysémique : métaphysique, social, politique, psychologique... Sommes-nous à l'abri d'une chute identique ? Quelles réponses peut apporter le politique ? Quelles sont les motivations qui animent les opérateurs sociaux ? Quelle est la part de bonne conscience et de réelle compassion dans la sollicitude envers les milieux défavorisés ? La pièce et le spectacle ne sont plus dès lors une sensibilisation à la réalité d'individus en dehors du champ de l'expérience personnelle du spectateur mais une sensibilisation à l'un des possibles de l'existence humaine dans le contexte social d'aujourd'hui.

Dans LA CHAMBRE NOIRE, l'urgence apparaît de façon évidente. L'écriture est organique et soutenue par un rythme intérieur manifeste. La langue est celle de la rue : violente, jalonnée de détritiques et de sécrétions organiques, la logorrhée éruptive d'un homme dont la réalité n'est plus la nôtre. Pour l'auteur, la question de la violence est essentielle et se retrouve dans tous ses textes car « la violence est déjà à l'œuvre dans le langage avant de l'être dans les actes. » La violence des clochards est un fait établi. Guidés par le seul instinct de survie – quand ils le sont encore car passé un stade, se laisser aller à la mort devient l'issue attendue –, les habitants de la rue protègent pieds et poings leurs maigres possessions... une couverture, quelques sous, un bouteille de mauvais vin. L'écriture est puissante et charnelle. Incisive, elle ne se veut pas démonstrative ou lénifiante. Elle se déploie au hasard des méandres de la pensée de l'homme en perdition. Un homme qui, dégagé de la moralité et des inhibitions de Monsieur Madame Tout-le-Monde, se laisse porter par le courant intérieur d'une poésie personnelle, libérée des contraintes du langage : un mot pour un autre (« des pétales qui odorifèrent », « des flûves de parfums » ...) quand ce n'est pas un jeu de mot (« Madame l'attristante sociale »), des répétitions de mots ou de syllabes qui cadencent et accentuent l'expression de sa pensée. Tout se passe comme si, exclu de la cité, l'homme se réapproprie le langage, expression pourtant hautement signifiante de la société.

Et de cette parole pleinement subjective naît une polyphonie où résonne la parole anonyme de l'exclusion, touchant ainsi à l'universalité du propos avec le constat, évident, effrayant de banalité : celui que la précarité

touche de plus en plus de gens et que les réponses politiques ne suffisent plus. Olivier Coyette qualifie le texte de « monologue polyphonique. Un texte choral où le personnage est traversé par tous les passants qui passent, où la langue est tressée de plusieurs langues. LA CHAMBRE NOIRE ne propose pas seulement un regard sur les SDF mais pose aussi une question plus vaste : comment quelqu'un qui avait un métier peut-il en arriver là ? La société actuelle et son fonctionnement créent une situation de fragilisation de plus en plus grande pour tout le monde. La mission d'un artiste est de tenter d'éveiller le public à ça. »

Et parce que cette parole vient de la marge, le SDF devient « clochard céleste »⁽⁴⁾ et prend figure d'oracle. Il nous prévient : « Le temps des grands bouleversements est venu. » De témoignage sur une réalité sociale, la pièce se transforme en tragédie grecque. « Nous allons droit dans le mur » affirme François Clarinval, « c'est ça que j'essaie de dire dans LA CHAMBRE NOIRE. » Entre inéluctable et déterminisme social... Chacun y apportera sa propre réflexion selon ses grilles de lecture.

Ombres entre altérité et prophétie

Metteur en scène, acteur, universitaire, auteur..., Olivier Coyette a voulu poursuivre l'aventure amorcée avec la mise en espace de LA CHAMBRE NOIRE dans le cadre du Festival « Enfin seul ! » organisé au Théâtre de L'L en 2002. Ses compagnons d'exploration : François Frapier dans le rôle du clochard et Xavier Lauwers à la création lumières ; le réalisateur Jean-François Galotte signe les séquences filmées⁽⁵⁾.

L'univers sonore du groupe Chicago. Noir. Un hurlement. L'homme se réveille. Espace nu, désespérément vide, cerné par de hauts murs de briques. Murs de la chambre. Murs de la ville, déshumanisée, hostile à qui ne rentre pas dans le rang. Murs dans la tête. Enfermement psychologique. Enfermement social. Être piégé par soi-même – destin ? concours de circonstances ? Être piégé par la société – un cadre dans lequel on ne veut/peut pas rentrer. Seule ouverture : le quatrième mur. Béance. Dans un appareil photographique, la chambre noire est cette zone close, percée d'une petite ouverture par laquelle pénètre la lumière et où s'inscrivent les images des objets extérieurs. Chambre noire : espace clos où se fixent les images de la réalité. Quatrième mur : béance à travers laquelle filtrent des fragments de vie(s). Abîme. Tentative de dresser un pont par-dessus l'incommunicabilité.

Bien que les premières didascalies fournissent un certain nombre de détails réalistes et signifiants de l'univers des clochards (une couverture, un lit à côté duquel l'homme se trouve mais surtout un papier peint orné de grandes fleurs), Olivier Coyette a délibérément

fait le choix d'une mise en scène et d'une scénographie non réalistes : « Mon objectif était de réaliser une mise en scène qui soit plus métaphysique que réaliste ou sociale. À travers les lumières et l'espace nu, je voulais que le spectateur soit projeté dans l'esprit du personnage. »

La scénographie, au sens strict du terme, est inexistante. Ce sont les lumières qui, au gré des déambulations du personnage, agencent l'architecture de l'espace et vont évoquer tantôt un lit, tantôt une porte... et disparaître dans la même évanescence que la pensée fugace sur laquelle s'était arrêté quelques instants le sans-abri. Outre cette géométrie des objets, les éclairages matérialisent également les degrés de luminosité dans le psychique du personnage. Tamisée : le clochard, ombre parmi les ombres, se distingue à peine. Obscurité de l'enfermement psychologique... Ténèbres de l'âme ? Ténèbres d'une conscience sociale aveuglée ? Crue, la lumière agrandit encore l'espace et écrase la seule âme qui vive sur le plateau comme si, la prophétie du « clochard céleste » s'étant réalisée, il se retrouvait dernier survivant d'un monde en perdition. Entre les deux, des îlots de lumière dans lesquels le personnage est enfermé et par-delà lesquels il est des choses qu'il ne peut communiquer. Son identité, par exemple : dans un rectangle – tel une fiche signalétique dans un service social – plaqué sur le mur quand il se présente (« Je m'appelle Franck... »). Sa distance quant aux relations humaines : dans une bulle ronde coupée du monde, il observe le rat qui mange le rat, tel un biologiste froid et fasciné, à distance de son sujet d'étude.

Les éclairages proposent par ailleurs un autre champ d'analyse symbolique : celui des ombres qui mettent en évidence la dramaturgie de l'altérité induite par la polyphonie du texte et souhaitée par le metteur en scène. Quand se pose la question de son identité, juste avant que nous apprenions qu'il s'appelle Franck, le personnage se retrouve front contre front avec son ombre. L'ombre, à taille humaine, extériorise cette part sombre où règne la confusion mentale et l'absence d'identité sociale. Quand par contre le clochard devient oracle, son ombre est projetée, démesurée, derrière lui : son identité ne lui appartient plus et il est devenu le porte-parole de l'inéluctabilité du monde dont il annonce la fin. Cette même parole d'oracle est par ailleurs également racontée grâce à la lumière dans le dernier monologue : le personnage recule dans un chemin de lumière (une diagonale qui s'enfonce dans l'ombre des coulisses), parole prophétique sur un chemin inéluctable dont lui se retire. Quand il amorce son parcours, son visage est éclairé ; il l'est aussi quand il l'achève. Survient à mi-chemin une zone de *no man's land* où le personnage est *dans* l'ombre et de cette ombre de l'homme sans tête continue à nous parvenir une voix : « Ce sera la fin des fins des fins des fins... »

Au cours du travail à la table, le metteur en scène



et l'acteur ont séquencé la pièce en deux parties (elles-mêmes divisées en cinq ; soit un total de dix séquences). Dans la première, le sans-abri fait le constat de son enfermement et tente d'y trouver une explication dans un ultime sursaut de raisonnement logique, même décalé. Le monologue s'adresse au personnage lui-même. Dans la seconde partie, l'homme, se croyant mort, dialogue avec une entité, scénographiquement signifiée par une lumière située dans la salle au-dessus du public. Le monologue s'adresse alors à une tierce personne à laquelle peut être associé le public, sans pour autant qu'il y ait volonté du metteur en scène de prendre le spectateur à partie : « le personnage devait être à la fois touchant et répugnant. Il devait être capable de dégoûter. Mais l'enjeu de la mise en scène était celui-là : amener le public à ces deux points de vue – l'empathie et la répulsion – sans pour autant l'agresser. » Le public est toutefois englobé dans l'adresse à cette entité par l'éclairage qui s'élargit à la salle. La présence de l'« Ange » soulève en outre la question de la rédemption. Il est difficile de ne pas évoquer les valeurs judéo-chrétiennes quand cet homme, se croyant mort, lance un ultime appel à la dignité : « la mort est un droit de l'homme. » Se pose alors un paradoxe : il supplie une entité spirituelle de lui accorder la rédemption (et se fait doux comme un agneau pour se faire bien voir) mais refuse la clémence humaine... « Je suis pas votre chemise bien repassée ».

On notera que le changement d'espace (la salle de LL puis le Théâtre de Poche) a induit quelques modifications dans cette analyse du texte. À LL, en effet, la proximité scène / salle accentuait la nécessité que la première partie du monologue soit non adressée, sous peine d'agresser le public trop directement. Au Poche, par contre, le metteur en scène a été amené à élargir l'adresse : sans inclure le public de façon aussi manifeste que dans la seconde partie, le personnage ne pouvait plus être complètement enfermé dans une bulle hermétique.

« Cela a été déterminé par l'espace lui-même » déclare Olivier Coyette.

Considérant ce qui a été dit à propos de la violence de l'écriture et du refus d'agression dans le chef du metteur en scène, comment se négocie le passage entre l'écrit et la mise en bouche et en espace ? La langue de François Clarinval propose une véritable plasticité qui semble pouvoir porter l'acteur en état de porosité. On peut dès lors regretter une certaine prise en charge volontaire du texte où les intentions dramaturgiques supplantent le rythme interne, lui-même pourtant porteur de sens (on pense notamment aux répétitions qui accentuent le caractère obsessionnel du personnage). Dans le même ordre d'idées, le séquençage, intellectuellement très juste, force les ruptures et se traduit à certains moments sur scène par un manque de fluidité et ce, même si l'acteur est parvenu à s'appropriier la plupart des indications du metteur en scène et à y trouver ses justifications personnelles.

Intrusion de la modernité : des séquences vidéos et l'acteur sonorisé. À l'heure où les spectacles multimédias se multiplient, la nécessité de cette utilisation doit être questionnée.

L'utilisation systématique d'un micro n'était pas une volonté initiale du metteur en scène. Olivier Coyette le voulait « surtout pour la séquence du rat et celle du monologue de la fin : je voulais que le comédien puisse chuchoter et ainsi, affirmer le contraste entre le fond et la forme. Mais on m'a dit que dans ce grand espace, le micro était nécessaire. Je me suis donc plié aux raisons techniques. » Il est évidemment possible de trouver une justification symbolique à ce micro : la voix humaine ne porte plus et doit désormais être amplifiée pour être entendue... Malgré toute l'argumentation possible autour des conventions, la question de la validité dramaturgique du recours à la technique doit néanmoins être soulevée... Notre société est submergée de technologies justifiées par la création de nouveaux besoins... Or, nous avons précisément affaire à un personnage exclu de cette société de consommation dans laquelle ses « dysfonctionnements » psychiques, son mal être existentiel, ses besoins d'être humain n'ont pas trouvé de réponses adéquates... Justement parce qu'à force de se focaliser sur les consommateurs, la société se coupe de son humanité. S'agit-il d'intégrer notre modernité ou de nous laisser rattraper par elle ?

La projection de séquences cinématographiques se trouve quant à elle beaucoup plus justifiée et joue de certaines spécificités du cinéma par rapport au théâtre. La première d'entre elles tient à la possibilité du gros plan qui humanise le personnage grâce à la proximité de détails tels que la texture de la peau, du regard. La seconde rejoint l'idée de Deleuze citée par François Frapier : « le cinéma sort les cadavres des tombes » et permet à Olivier Coyette d'illustrer l'une de ses

thématiques de prédilection : le passage du temps et son inexorabilité. Les images de l'acteur jeune datant de plus de vingt ans, l'écart apparaît de façon manifeste quand ces images alternent avec celles d'aujourd'hui : l'homme est marqué, le temps a indéniablement fait son œuvre. Et dans cet écart se trouve le récit d'une vie entre les potentiels de la jeunesse et l'actualisation, ou non, de ces potentiels. Entre les deux, pour le sans-abri, quelque part, un embranchement a été mal négocié. Dans la séquence finale qui clôt le spectacle, l'acteur déambule dans les rues. Refus de réalisme, ici aussi : l'homme est dans la rue mais visiblement pas de la rue... Déjà, pourtant, il est en quête d'identité : dans un miroir cassé, dans une flaque d'eau, il cherche son reflet... Mais le miroir est cassé et ne renvoie qu'une image fragmentaire. Quant à la flaque d'eau du caniveau, les nuages y sont plus nets que le visage de l'homme. Et du bout de chemin que nous avons parcouru avec lui depuis les fleurs artificielles et oppressantes du papier peint, nous le laisserons, béat, allongé dans un parterre de fleurs naturelles car seule la mort pouvait le ramener à un état adamique.

Se pose alors la question du processus de travail. L'équipe a disposé d'un temps extrêmement court de répétition. Et si le metteur en scène avait des idées très précises sur la mise en espace et sur les éclairages, l'un et l'autre ont été relayés respectivement par l'acteur et le créateur lumières. Quant aux costumes, ils ont été laissés au libre choix de l'acteur. À chef d'orchestre, chef d'orchestre et demi...

Que l'on ne s'y trompe pas, LA CHAMBRE NOIRE montée par Olivier Coyette et jouée par François Frapier nous amène vraiment à nous pencher sur une réalité sociale que nous préférierions ne pas voir. De la brutalité des insanités à l'émotion de l'enfant mort, ces fragments de vie nous ont parlé. Au hasard des discussions à la sortie de la représentation, il apparaît que la parole a trouvé un écho et des spectateurs porteront probablement un regard plus attentif sur les clochards. Un espace s'est momentanément ouvert pour donner la parole à ceux qui ne l'ont pas. Il est en outre évident qu'un certain nombre des problèmes de fluidité, voire de cohérence, qui ont été relevés doivent beaucoup au manque de temps, donc de mûrissement et d'affinement des options de mises en scène portées par l'acteur. La question du temps, justement – et celle, corollaire, des facteurs économiques liés à la création – est probablement l'une des plus grandes contaminations des dysfonctionnements de l'espace social dans la pratique théâtrale. Nombre d'artistes peuvent parler de la précarité parce qu'ils la connaissent eux-mêmes... Peut-on pour autant faire fi de la rigueur et du sens du détail ? « Le théâtre est une communauté qui parle à une autre communauté »... Est-ce pour autant lui rendre service que de passer sur les concessions faites à l'économique, comme tant de communautés extérieures en font déjà ?