

"El Conde Torrefiel ou comment le fascisme conduit à l'exténuation intellectuelle et à l'écoute de la musique électronique"

(El Conde de Torrefiel ou les conséquences du fascisme : musique sans mots, ce corps secoué pour oublier que je pense)

De la théorie à la pratique : comment le théâtre s'approprie une pensée philosophique ou politique et comment il modifie cette même théorie.

Introduction

El Conde de Torrefiel¹, une compagnie espagnole installée à Barcelone, fondée en 2008 par Tanya Beyeler (Suisse, 1980) et Pablo Gisbert (Espagne, 1982). Ils ont étudié l'art dramatique et la philosophie, mais s'intéressent également à la musique et à la danse contemporaine. Ils collaborent ponctuellement avec la compagnie de danse *La Veronal*. Ils sont auteurs de théâtre, musiciens, danseurs et vidéastes. Leurs créations recherchent une esthétique visuelle et textuelle où cohabitent théâtre, danse et arts plastiques. Qu'elles apparaissent sous forme de vidéos, de performances ou de pièces, leurs propositions scéniques travaillent la scène dans la temporalité immanente. Il s'agit d'une analyse synchronique de l'actualité, d'une interrogation en tant qu'*être-là* sur les hypothèses immédiates que nous impose notre temps. Renoncer au recul, se mouvoir dans le *hic et nunc*, telles sont les contraintes temporelles et formelles que se sont imposés ces jeunes artistes qui cherchent à répondre à une seule et même question :

Comment matérialiser artistiquement le contemporain et comment représenter cette réalité contemporaine sur scène ?²

Pour ce faire, El Conde de Torrefiel focalise son attention sur la représentation concrète de la complexité du langage verbal et visuel en établissant des passerelles entre ces derniers. Ils cherchent à, je cite : « comprendre les connexions existantes entre la rationalité et le signifié des choses données par le langage, l'abstraction des concepts, l'imaginaire et le symbolique proportionnés par l'image ». Leurs travaux plus récents,

¹ Visiter le site : <http://www.elcondedetorrefiel.com/>,
<http://www.elcondedetorrefiel.com/video%20antic.html>

² ¿Cómo se materializa artísticamente la contemporaneidad y cómo traducir la realidad contemporánea en arte escénico? Entretien tenu par correspondance avec Tanya Beyeler le 29 janvier 2013.

axés exclusivement sur le vingt-et-unième siècle, posent à travers l'oscillation *effet de réel* et *effet réel*, la relation qui existe entre l'intime et le politique, ou plus précisément entre les nouvelles formes de totalitarisme, l'aliénation intellectuelle et la notion de responsabilité et de liberté face à cette aliénation.

Cette pratique qui s'efforce de fusionner le politique, l'intime du quotidien et la dimension philosophique, vient redéfinir après l'expérience du théâtre *In-Yer-Face*, du *post-dramatique* et enfin du *Théâtre de la Catastrophe*, le nouveau genre de théâtre politique ou théâtre *Verbatim*. Selon les termes d'Élizabeth Angel-Pérez, ce nouveau théâtre :

pose la question du rapport de la scène à la vérité et redéfinit le théâtre satirique et politique. [...] C'est en effet comme une exploration des traumatismes intimes, sociétaux et historiques [...] qui réinvestit du même coup les domaines de l'émotion et de la catharsis redéfinie.³

Cette définition pourrait esquisser les contours d'un nouveau théâtre espagnol moins soucieux de raconter une histoire que de construire une réflexion au moyen de témoignages plus ou moins réels et d'un dispositif en constant décalage sonore et visuel, un processus performatif en constant déséquilibre afin de susciter un éveil intellectuel et un regard actif du regardant.

C'est donc avec plaisir que je parlerai cet après-midi de la création, *Escenas para una conversación después del visionado de una película de Michael Haneke* (Scènes pour une conversation après la projection d'un film de Michael Haneke), car elle réunit par sa transversalité, politique, philosophie et création artistique. C'est dans cet ordre d'ailleurs, que nous tenterons de reconstituer les interactions qui les unissent. Dimension politique d'abord, car les douze histoires que composent cette pièce disséminent ça et là, les traumatismes et les fantasmes quotidiens selon les cas : inconscients et pourtant visibles, dissimulés ou assouvis, d'un groupe de jeunes gens européens littéralement posés dans un espace indéfini, symbolisant les membres d'une société égarée, errant d'un état à l'autre, victimes d'un ordre global et soumis à je cite : un fascisme quotidien. Dimension philosophique ensuite, car le postulat du « fascisme

³ Sous la direction de Brigitte Gauthier, *Théâtre Contemporain, Orient Occident : Volume II : Occident*, Elisabeth Angel-Pérez, *Nouvelles tendances du théâtre anglais contemporain*, Série script, éditions l'Entretemps coll. « les points dans les poches », Montpellier, 2012, p.60-61.

contemporain » conduira à une réflexion qui superpose plusieurs problématiques : le problème de l'aliénation, dans le sens de « l'en soi » et du « pour soi » des termes empruntés au philosophe tchèque Jan Patočka concernant la différence entre vivre et exister, le concept de l'ennui, de l'engluement du quotidien, du nihilisme et de l'alternative qui oppose: responsabilité versus fuite dans le débordement. Dimension scénique enfin, car cette pièce incarne en définitive l'expression esthétique et artistique d'une pensée qui soulève l'interrogation suivante : dans quelle mesure suis-je libre de penser, d'agir et de jouir ?

I Dimension politique

Emilio Gentile nous définit le fascisme dans son livre *Qu'est-ce que le fascisme ? Histoire et interprétation*, comme un phénomène qui puise sa force dans, je cite :

« un processus de crise et de transformation de la société, [qui nourrit] son idéologie dans un sentiment tragique et activiste de la vie, une vision de la modernité comme explosion d'énergie humaine et de conflits de forces collectives, dans l'attente d'un tournant de l'histoire imminent et [qui base] sa politique sur le mythe de la volonté de puissance, sur l'aversion pour l'égalitarisme et l'humanitarisme, sur le mépris du parlementarisme, sur un principe de modelage des consciences pour créer une conscience unique de la masse appuyée par une apologie de la violence et de l'action directe»⁴.

Selon l'historien donc, une des conditions de succès du fascisme, serait d'une part, des bouleversements économiques, sociaux, politiques, culturels et moraux et de l'autre, une société en crise, anxieuse de changements et de remaniement politique, capable de brandir les armes pourvu que le système ou le modèle instauré soit détruit. Gentile parle bien sûr de fascisme au sens strict du terme à savoir les conditions d'avènement idoines pour la création du fascisme italien conçu par Benito Mussolini. Seulement il est vrai que les facteurs comme la situation de crise, le sentiment tragique de la vie, la volonté d'un modelage d'une conscience de masse, le besoin de transformation et l'expression violente et imminente de celle-ci, font étrangement écho à ce que la société espagnole et par extension européenne vit ces dernières années. C'est pourquoi, sans arriver nous l'espérons à un contexte de totalitarisme politique,

⁴ GENTILE EMILIO, *Qu'est-ce que le fascisme? Histoire et interprétation*, Folio-Histoire, Gallimard, Mesnil-sur-l'Estrée, 2004, pp.21-22.

nous pouvons tout de même observer que notre siècle possède au niveau social, politique et culturel, nombres de conditions favorables pour accueillir un tel mode de pensée et d'agissement. Et c'est d'ailleurs d'un fascisme dans le sens de totalitarisme, c'est-à-dire un mode fonctionnement et de pensée qui prétend intervenir aussi bien au niveau public qu'au niveau privé de la vie des individus sur lequel El Conde de Torrefiel réfléchit. Tout au long des douze histoires d'*Escenas*, on nous montre comment des jeunes agissent en fonction d'une série de recommandations et de règles sociales auxquelles ils sont soumis « naturellement », qu'ils ne comprennent pas. De manière générale, El Conde s'interroge sur cette espèce de pouvoir mystérieux, de convention ancestrale qui injecte à la société de façon directe et indirecte, une manière de penser et d'agir conforme à un diktat global. Est-ce dû à l'héritage d'une histoire, d'une éducation, de la religion ? Pour El Conde de Torrefiel, là n'est pas la question car moins que de trouver le ou les coupables, enquête qui manquerait d'intérêt puisque le mal est fait, il s'agirait plutôt de poser un regard alerte sur ce phénomène de soumission passive, et de prendre conscience de la dualité voire de la schizophrénie que peuvent souffrir les individus qui n'ont pas conscience de cette « prise d'otage » idéologique et économique. C'est pourquoi, tiraillés entre leurs désirs, leurs fantasmes et leurs pulsions sexuelles les plus primitives, les personnages des douze histoires d'*Escenas*, sont constamment tiraillés entre ce qu'ils veulent, ce qu'ils font et ce qu'ils disent. Il y aura dans chacune des histoires, ce que j'ai appelé *l'effet de réel* que nous mentionnions dans l'introduction, c'est-à-dire le comportement dicté par la société, le faire-semblant politiquement correct pour s'arranger avec la normalité sociale (travail stable, vie de couple rangée, activité sociale et culturelle) et *l'effet réel* qui révèle la complexité interne de chacun. A titre d'exemple, la pièce débute avec un narrateur, dos au public, qui expose l'histoire d'un jeune homme qui vit en couple avec son amie, qu'il aime, avec qui il fait l'amour fréquemment et avec il pense fonder une famille dans un futur proche, mais qui en parallèle est obsédé par l'idée de fuir à Berlin pour un week-end, d'entrer dans une back room pour se faire, je cite :

« Baiser par tous les trous, par quatre ou cinq personnes qu'il ne connaîtra pas car il veut savoir ce que c'est que de se faire baiser par quatre ou cinq personnes à la fois, dont il ne connaîtra absolument rien. [...] Ce même garçon, imagine que les dispensateurs de savon liquide des bars sont comme des machines qui éjaculent, il dit aussi à un copain un soir dans un bar que les hommes qui n'ont jamais goûté leur sperme sont des hommes qui ne s'aiment pas en réalité. Le lendemain, l'ami lui demande s'il se souvient de ce qu'il lui a dit la veille, le garçon répond que

non. Mais en réalité il s'en souvient parfaitement. Enfin, ce même garçon rêve qu'il est nu dans une chambre, et que six hommes avec des têtes sans visage dont les mains sont des scies commencent à le baiser par le nez, la bouche, les oreilles, les yeux, quelque chose d'assez désagréable jusqu'au moment où sa mère apparaît dans le rêve et lui dit : *Mon fils, mais qu'est-ce que tu fais ? Pourquoi tout ça ?* Le garçon se réveille perturbé et ça lui bousille toute sa journée⁵ »

Nous voyons clairement comment *l'effet de réel* et *l'effet réel* luttent sur un même plan faisant du jeune garçon, la principale victime : il s'oblige à se cacher (en fuyant à Berlin), à mentir (prétexter à son ami de ne plus se souvenir des propos qu'il avançait la veille) enfin, de souffrir des cauchemars obsédants. Chacune des histoires de la pièce révèlent avec des nuances formelles (certaines sont sérieuses, d'autres pathétiques, d'autres drôles), mais toutes à leur manière et à tour de rôle, reviennent à opposer une réalité qui répond à des exigences comme la stabilité affective, sociale et professionnelle, à une acceptation d'un comportement instauré par un ordre supérieur (l'histoire, l'éducation, la religion, les medias) avec une autre réalité : virtuelle, rêvée qui laisse libre court aux désirs et aux opinions tout à fait personnelles. Cette dernière sera ici systématiquement on peut l'imaginer, diamétralement opposée à la première. El Conde de Torrefiel vient s'interroger non pas sur la validité de l'une ou l'autre des réalités, mais plutôt sur la corrélation qui peut exister entre elles. Les deux sont-elles incompatibles, indissociables, découlent-elles l'une de l'autre? Cette coexistence douloureuse vient poser au premier plan l'idée de fascisme quotidien de la société occidentale, où malgré tout, la liberté d'action et de penser sont limitées, et qu'en conséquence les actes et les pensées élaborées à l'encontre de ce diktat seront inéluctablement désespérées, refoulées ou violemment assouvies. Lorsque certains personnages franchissent le pas du passage à l'acte, le résultat est pathétique, décalé, extrême⁶. Lors d'un entretien réalisé au mois de juin dernier, l'un des membres me déclarait :

⁵ *Escenas para una conversación después del visionado de una película de Michael Haneke* (Scènes pour une conversation après la projection d'un film de Michael Haneke), Histoire 1.

⁶ Entretien réalisé par Cristina Vinuesa le 24 juin 2013, à El Conde Torrefiel: « Los personajes de la obra muestran dos posibilidades, esconden la doble dualidad. Sería, por una parte lo que se piensa, y por otra parte lo que se dice. Todos esconden sus universos personales hacia afuera, pero a la mayoría, esos pensamientos-mundo se les enquista dentro, y de mala manera. Es por eso que, cuando hacen, su hacer es un acto desesperado a contratiempo [...]. Los personajes [...] son parte de un masa triste y aburrida una masa que lo engulle todo como un agujero negro, una dinámica sobre la que no tienen control, un sistema de tomar decisiones que no le pertenecen y por lo tanto una falta de libertad dentro de un mundo democrático y liberal aparente. [...] Pero todos los personajes [...] saben dónde están, es decir, son

« Les personnages de la pièce montrent deux possibilités, cachent leur dualité. D'un côté, ce qu'ils pensent, de l'autre, ce qu'ils disent. Tous cachent leur univers personnel au monde, et la plupart de ces pensées-monde finissent par s'enkyster méchamment. C'est pourquoi, le passage à l'acte est généralement désespéré et en décalé. [...] Les personnages [...] font partie d'une masse triste qui s'ennuie, une masse qui absorbe tout comme un trou noir, une dynamique sur laquelle elle ne détient aucun pouvoir, elle est engloutie dans un système de prise de décision qui ne lui appartient plus, en définitive, c'est un manque de liberté dans un monde apparemment démocratique et libéral. [...] Mais tous les personnages [...] savent où ils sont, c'est à dire qu'ils sont conscients de ce qu'ils sont [...]. Ils sont intelligents, mais même comme ça, ils préfèrent garder leur monde idéal, dans leur tête, et non dans leur vie. »

On comprend bien à travers cette déclaration, que tout l'intérêt de la pièce, le moteur créatif et philosophique, repose sur la conscience de limitation de pensée et d'action, et que c'est précisément cette conscience qui conduit à divers modes de pensée et d'action ce qui mène à notre deuxième point : la dimension philosophique.

II Dimension philosophique

Qu'ils assument la convention, qu'ils la refusent ou qu'ils en souffrent, une des caractéristiques des personnages de cette pièce est l'ennui. En effet, qu'elle que soit leur condition, tous vivent individuellement puis collectivement un ennui profond dû à cette censure latente évoquée plus haut, qui les mène à une pauvreté sociale, intellectuelle et émotionnelle. Les rapports humains nous sont présentés sous la forme d'un jeu préétabli voué à l'échec. L'histoire 3 montre par exemple comment un jeune homme qui promène sa chienne le soir, se force à être aimable avec une fille qui l'aborde pour caresser sa chienne. Il fait semblant de l'écouter pendant des heures car il veut coucher avec elle. La conversation tourne au cauchemar car le manque de pertinence de l'échange est évident et le jeune homme découvre à la fin qu'elle a un petit ami. Le pathétique tourne à l'humour car les pensées de la chienne en voix off, exprimant sa lassitude et commentant la banalité de la fille et la maladresse de son maître, viennent souligner le ridicule de la situation.

L'ennui mène aussi au mensonge car pour éviter tout conflit, et laisser les choses comme elles sont, les personnages n'expriment pas leur avis et laissent courir. C'est le cas de l'histoire 8 où deux amis vont boire une bière dans un bar, après la pièce

conscientes de lo que son [...]. Son inteligentes, pero aun así, eligen tener el mundo ideal en su cabeza, no en sus manos”

écrite par l'un d'entre eux. Le spectateur le félicite en ces termes : « gracias por tu trabajo tan bonito, ha sido un placer / merci pour un si beau travail, un vrai plaisir » alors qu'en réalité, il aurait voulu lui dire :

«Quelle merde de pièce tu nous as chié. J'en ai ras le cul de tous ces textes défaitistes, des pièces qui traite de l'incommunication, la nostalgie et toute cette merde tournée vers le passé, et toutes ces foutaises de thèmes pourris et ennuyeux qui ne servent à rien excepté à nous punir et nous chier à la gueule et nous éclabousser de toute cette merde quand on applaudit. Finalement on rentre chez soi et on a même plus envie de baiser.⁷ »

Enfin, l'ennui peut aussi se vivre collectivement par l'acceptation générale de clichés émotionnels. L'histoire 5 narre le récit d'un jeune homme qui après avoir profité d'un bon film (*Melancolia* de Lars von trier) décide d'aller boire une bière et de profiter du moment. Il était heureux jusqu'au moment où les deux musiciens du bar se sont mis à jouer un boléro et à réveiller chez les autres clients du bar qui étaient pour reprendre la description du jeune homme : « des personnes fatiguées qui à un âge encore actif, avaient décidé de s'écarter du monde et décidé de vivre dans la retraite et de se réfugier dans le souvenir » (personas cansadas que a una edad todavía activa se apartaron del mundo y decidieron retirarse y vivir recordando), ce boléro donc, reveilla chez ces personnes désabusées je cite : une série d'émotions low cost car :

« Ces gens saouls et vaincus écoutent des chansons à émotion bon marché comme les boléros, les tangos, le flamenco et beaucoup de chansonniers pour pouvoir se souvenir, se positionner et ne pas oublier le genre de vie qu'ils ont choisi et qui les a amenés à s'écarter du monde. »⁸

L'ennui est donc un sentiment constitutif des personnages, généralisé qui dicte la plupart des comportements et des échanges, et pose le problème du nihilisme passif

⁷ *Escenas para una conversación después del visionado de una película de Michael Haneke* (Scènes pour une conversation après la projection d'un film de Michael Haneke), Histoire 8. « Menuda mierda de obra que nos cagado en la cara.[...] Estoy hasta los cojones de los textos derrotistas, de la piezas sobre la incomunicación, de la nostalgia y de toda esa mierda de que cualquier tiempo pasado siempre fue mejor, y toda esa patraña de temas aburridos y podridos que no sirven para nada más que para castigarse a uno mismo y, sobre todo, no hacen más que cagarle en la cara al público, y que cuando aplauden se salpican entre ellos y se van a su casa con ganas de no follar »

⁸ *Escenas para una conversación después del visionado de una película de Michael Haneke* (Scènes pour une conversation après la projection d'un film de Michael Haneke), Histoire 5. « Esta gente borracha y derrotada del bar escucha canciones de baja emotividad como los boléros, los tangos, el flamenco y gran mayoría de cantautores para poder recordar, posicionarse y no olvidarse del tipo de vida que han elegido, y que los ha llevado apartarse del mundo. »

nietzschéen, du sens de l'existence et de la différence que pose Jan Patočka entre vivre et exister. En effet, on nous présente une masse qui cède au fascisme, qui vit dans la tragédie existentielle et la cruauté du réel, qui souffre ce que Bourget nomme la « mortelle fatigue de vivre ». Cette morosité ambiante, ce fascisme apparaît en termes philosophiques, comme le problème de la situation humaine dans son essence et son irréductible historicité. Autrement dit, l'ennui serait inévitable puisque soumis à un cadre ici fasciste et que le propre de la réalité humaine est d'être situé, placée dans un contexte qu'elle ne s'est pas donnée même si, en toute rigueur, la situation dépend de la manière dont l'existant se projette. C'est sous un autre angle, ce qu'expose Jan Patočka dans ses *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*⁹. Il différencie l'en soi et le pour soi. L'existant peut succomber à la somnolence intellectuelle (l'ennui) qui serait un rempart contre l'angoisse et vivre dans l'En soi, c'est-à-dire dans la circonscription des limites de son être-là soumis à la nécessité naturelle, l'être devient donc un *vivant*, enfermé dans une modalité d'être massive et déterminée ou alors, on peut au contraire opter pour le Pour soi, et exister dans une intentionnalité, une transcendance vers un projet, devenir *existant*. Dans cette configuration, l'individu existe en sortant de lui-même, dans une ouverture vers des possibles. El Conde de Torrefiel en décrivant ces gens qui s'isolent du monde en buvant leur bière, réfugié dans le passé, dessine le portrait de ceux qui ont décidé de vivre dans la clôture de l'en soi. C'est le fait de se dérober au questionnement et à la responsabilité qui les a progressivement englués dans la routine et l'assujettissement du quotidien.

Le questionnement et la responsabilité serait donc la deuxième étape de ce processus de réflexion et mènerait à poser la problématique de la recherche du sens et de l'authenticité. En effet, Patočka nous dit là encore à ce sujet:

« Le problème de l'individu, de la personne humaine, c'est d'emblée le problème du dépassement de la quotidienneté et de l'orgiasme. »¹⁰

Si notre condition humaine est délimitée par un contexte (El Conde le nomme fascisme) auquel on doit se soumettre, quelle est notre marge de manœuvre, notre liberté d'agir, de sentir et de penser ? Notre quotidien perd de son authenticité et de

⁹ PATOCKA JAN, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, Verdier Poche, traduction Erika Abrams, 1999.

¹⁰ PATOCKA JAN, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, Verdier Poche, traduction Erika Abrams, 1999, p.180

sens. C'est ici que l'angoisse fait irruption comme manière fondamentale de l'existant où il lui est donné de vivre dans l'effondrement du sens dans la rencontre du rien. Il ne reste plus à l'individu que la fuite ou la responsabilité. Dans les deux cas, il s'agit d'aliénation dans son strict sens étymologique. *Aliénation* signifie dépossession de soi, perte de soi, de mise à l'extérieure de soi, devenir étranger à soi-même. L'aliénation peut être, selon la dialectique Hégélienne, un moment dans un processus d'affirmation de soi et d'appropriation de son être. Le sujet se met à l'extérieur de lui-même, de son œuvre pour parvenir grâce à l'image de soi qu'il se donne, à une conscience de soi. Ou au contraire, l'aliénation peut être ratée (c'est le sens que l'on conserve populairement aujourd'hui) lorsque cette dépossession ne permet pas au sujet de s'exprimer et de s'appropriier sa propre essence. Face à ce quotidien, l'individu peut à l'issue d'une aliénation réussie, être responsable et se questionner son existence en visant l'assomption de son être ou au contraire, vivre une aliénation ratée et tomber dans le piège de ce que nomme Patocka l'orgasme et la fuite de la responsabilité. Pour ne pas souffrir comme dirait le poète « l'horrible fardeau du temps », l'être choisit une exaltation violente pour avoir la sensation de retrouver une vérité oubliée. Les expressions de la fuite de la responsabilité sont multiples : déchaînements révolutionnaires, violence dévastatrice des guerres du XX^{ème} siècle, drogues, sexe [...] ¹¹. Elles sont la matérialisation du déracinement du monde moderne et la détresse d'une condition de vie privée de sens.

On pourrait à partir de ce postulat, posant l'alternative « responsabilité versus fuite », observer comment se positionnent les personnages de la pièce. Pour cela, il suffit de parcourir les douze histoires pour comprendre que malgré les continuels questionnements que les personnages sous-tendent au moyen d'anecdotes et de conflits quotidiens, *l'effet réel* (la sphère intime) semble choisir la fuite d'où les gestes violents (celui qui écoute le boléro finit par donner un coup de poing à son voisin), les agissements en décalé (le type qui promène sa chienne finit par insulter la fille), les excès et la provocation (lors d'une escapade à Séville pour voir les processions de la semaine Sainte, une bande de jeune terminent ivres morts, simulant une crucifixion en pleine rue), le rôle de l'espace musical électronique (elle ponctue le rythme des scènes). Quand la réalisation des pulsions est impossible, elle est fantasmée, quand elle existe,

¹¹ *IBID.*, p.180.

elle est stimulée par une artificielle exaltation : alcool, drogue, et/ou musique industrielle menant à une transe. L'option de la fuite est la seule issue possible. Nous allons voir à continuation en en dernier lieu, les moyens scéniques qui l'illustreront.

III Dimension scénique

S'il est vrai que de toute évidence, la dimension scénique dans une proposition théâtrale est constitutive du dispositif, elle peut passer parfois au second plan ou demeurer un simple appui illustratif du texte... En ce qui concerne les créations d'El Conde de Torrefiel, nous assistons à un véritable exercice scénique, une recherche de laboratoire, qui veut par tous les moyens « activer constamment l'imagination du spectateur [...] »¹² indépendamment du texte. Venant d'une formation pluridisciplinaire, leur réflexion est véritablement renchérie par un dispositif scénique complexe et ingénieux. Dans un souci de faire « réfléchir » le spectateur tout en le distanciant émotionnellement, la compagnie joue sur la surprise, le constant décalage texte/actions/projections ou au contraire sur la simultanéité. Ainsi, le spectateur doit constamment effectuer sa propre sélection, confectionner les connexions estimées pertinentes pour penser au moment même de la représentation, et reconstruire la narration de ce qu'il voit et écoute. La force scénique de leur dernier spectacle *Escenas* sera basée sur trois principaux mécanismes : l'alternance des moments de narration et de projection textuelle (extrait 2 : minute 1/minute 6'50), le décalage entre texte et actions (extrait 3 : minute 20'40)¹³ et l'omniprésence de la musique électronique (extrait 4 : minute 5'00)

Les deux premiers dispositifs utilisés : l'alternance récit/ projection tout comme le déphasage action/ texte (récité) sont des processus scéniques qui conduisent le lecteur à un décalage entre le temps scénique et le temps réel. Le lecteur est en quelque sorte éjecté de la scène et renvoyé à sa capacité réelle de compréhension et de réflexion. Ce laps de temps qui empêche l'identification, fait de la scène une véritable création artistique à élucider. L'objectif principal de ce type de théâtre est comme l'affirmait

¹² « Al mismo tiempo, los cuerpos estaban y sobaban al mismo tiempo, para dar paso al espectador a imaginar la escena que el texto está dibujando; intentamos que el espectador ocupe su imaginación constantemente durante el transcurso de la pieza [...] » Entretien avec le Conde de Torrefiel, réalisée le 16 janvier 2013.

¹³ <http://vimeo.com/40106635> (password: haneke 2012)

Brecht d' « indiquer combien il est nécessaire de penser¹⁴ ». La scène empêche ainsi l'abandon aux émotions, évite le sensationnel et oblige le spectateur-lecteur, en lisant, en écoutant et en regardant la voix d'un narrateur et d'un auteur, à se positionner, à prendre parti, en définitive, à s'engager politiquement. La forte présence de musique électronique est un mécanisme un peu à part. Elle est présente par goût tout d'abord. El Conde de Torrefiel dira à ce propos:

La musique électronique, c'est une histoire de goût surtout. S'il y a une musique qui nous plaît, on l'utilise. Elle doit parfaitement s'emboîter au moment juste et avec la scène adéquate¹⁵.

Elle montre ensuite un style contemporain:

En deuxième lieu, la musique électronique est un style actuel. C'est une pièce qui parle d'un présent, pour un public contemporain, c'est plutôt naturel qu'elle apparaisse, surtout pour une scène qui se déroule dans la back room d'une discothèque berlinoise.

Enfin:

La musique est un outil dramaturgique, un élément énergétique en plus d'esthétique. La musique que l'on utilise est européenne, d'un dj allemand qui s'appelle Boyz noise. Le fascisme est une idée générale mais renvoie à un contexte européen et nous, dans notre condition présente nous sommes européens, en conséquence, on hérite de cette condition européenne et on réfléchit sur scène à partir de là.

La musique électronique marque également un mouvement qui voulait à ses débuts dans les années 70, symboliser l'aliénation du monde moderne à la technologie puis avec son évolution vers la musique industrielle construite en boucle, elle a voulu

¹⁴ BRECHT BERTOLT, 1972, « Sur l'architecte scénique et la musique. Sur la littérisation des théâtres », in *Écrits sur le théâtre I*, traduit de l'allemand par Jean TAILLEUR, Guy DELFEL, Béatrice PERREGAUX et Jean JOURDHEUIL, Paris, L'Arche, p.442).

¹⁵ Entretien réalisé par Cristina Vinuesa le 24 juin 2013, à El Conde Torrefiel: La música electrónica es gusto ante todo. Música que nos gusta y que de repente encaja con una escena determinada y en un momento determinado de la pieza. [...] En segundo lugar la música electrónica es un estilo actual. En una pieza que pretende hablar en un tiempo presente, en situaciones reconocibles a un público del presente, es bastante natural que aparezca, sobre todo en una escena que ocurre en una discoteca o en un cuarto oscuro de Berlín. Por último la música es una herramienta dramática, un elemento energético, además de estético.

La música que sale en la obra es toda europea; mucha de la música que sale en la obra es alemana, el tema electrónico es de un dj alemán que se llama Boyz noise. El fascismo es una idea general, remite a un contexto europeo y nosotros, en nuestra condición presente somos europeos y por lo tanto herederos de esta condición europea que reflexionan en escena a partir de ahí.

montrer une vision fluide et spatiale, en faire une ritualisation à la fois individuelle et collective atteignant selon certains des effets physiques et mentaux. On pense par exemple aux raves si en vogue dans les années 2000. Des spécialistes de la musique électronique comme Jean-Marie Seca et Bertrand Voisin nous diront à ce propos :

« la musique électronique mène à une transe, une hypnose, une sorte d'obsession additive ou toxicomanaïque. C'est une sorte de défonce où on décolle dans un univers symbolique, virtuel ou de sensations qui sont corporelles et paradoxalement hors de la réalité. »¹⁶

On retrouve dans cette définition, cet effet d'abrutissement, de fuite de la responsabilité, de la négation de questionnement du sens de l'existence. La musique est certes un outil mais également une métonymie dramaturgique fondamentale dans la construction de la pensée de la pièce.

IV Conclusion

Quels que soient les thèmes abordés, *El Conde de Torrefiel* exige du spectateur, un examen critique et réaliste de la scène et du hors scène. Cette volonté de réfléchir et de se placer autrement vis-à-vis de la scène, renforce cette idée de faire du spectateur un élément actif du spectacle, un créateur individuel de désir, de questionnement un corps tout entier traversé d'émotions et de pensées conscientes. Le sens du spectacle naît de la tension produite par la relation constante de décalage de la graphie, du son, du mouvement et du mutisme des corps des acteurs.

Escenas para una conversación después del visionado de una película de Michael Haneke (Scènes pour une conversation après la projection d'un film de Michael Haneke), montre en essence un triple objectif : développer une réflexion politique et philosophique à l'aide d'un dispositif en constant déphasage, par ce dispositif, susciter l'interrogation intellectuelle chez le spectateur pour enfin, nous faire participer de cette réflexion.

¹⁶ SECA JEAN-MARIE ET VOISIN BERTRAND, *Eléments pour une appréhension structurale et socio-historique de la représentation sociale de la musique dans les courants techno et punks.*, <http://volume.revues.org/2063>