À l'épreuve

N° 6 | 2020
Accélération et vitesse : de la célérité dans les arts

Imaginaire de l’accélération dans 1993 mis en scène par Julien Gosselin

Narimane LE ROUX DUPEYRON

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-6/2759-imaginaire-de-l-acceleration-dans-1993-mis-en-scene-par-julien-gosselin
DOI : numerev_2104
Date de publication : 08/02/2020

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : LE ROUX DUPEYRON, N. (2020) Imaginaire de l’accélération dans 1993 mis en scène par Julien Gosselin. *À l'épreuve*, (6). https://doi.org/10.34745/numerev_2104

Dans *1993*, le metteur en scène Julien Gosselin et l'auteur Aurélien Bellanger racontent l'histoire d'un espace et d'une temporalité qui se compressent au tournant des années 1990, prenant comme dates pivots la création de l'accélérateur de particules du CERN en 1989 et celle du tunnel sous la Manche en 1993. Ce spectacle constitue le projet de fin d'étude des comédiens du groupe 43 de l'école du Théâtre National de Strasbourg dont Julien Gosselin est artiste associé. En 2013, le metteur en scène accède à la notoriété par la création du spectacle *Les particules élémentaires,* au cours duquel il rencontre l'écrivain Aurélien Bellanger, auteur de l'essai *Houellebecq écrivain romantique*. Pour ce nouveau projet, Julien Gosselin travaille dans un premier temps à partir d'entretiens réalisés avec des personnes concernées, de multiples façons, par la « Jungle de Calais ». Cette matière textuelle ne sera finalement pas utilisée dans le spectacle. Comme en attestent ses précédentes mises en scène, le metteur en scène aime concevoir son travail autour de « la vision d'un auteur ». À ce propos, il affirme :

L'idée était de recueillir des témoignages de Calaisiens, de migrants, de politiques, de skinheads, de bénévoles, qui devaient servir de base à l'écriture d'un spectacle. Mais très vite, je me suis rendu compte que cette matière ne me satisfaisait pas pleinement artistiquement et qu'elle avait du mal à entrer en correspondance avec la littérature d'Aurélien. Même s'il part du réel, il a besoin d'écrire et non simplement de restructurer une parole. Il a commencé à m'envoyer des pages que je trouvais passionnantes et qui me faisaient dévier de mon sujet. C'était la vision d'un auteur et, au fond, c'est ce que je cherchais, ce qui m'intéresse toujours le plus.

Mots-clés :
Julien Gosselin, Aurélien Bellanger, CERN, 1993

Dans *1993*[1], le metteur en scène Julien Gosselin et l'auteur Aurélien Bellanger racontent l'histoire d'un espace et d'une temporalité qui se compressent au tournant des années 1990, prenant comme dates pivots la création de l'accélérateur de particules du CERN en 1989 et celle du tunnel sous la Manche en 1993. Ce spectacle constitue le projet de fin d'étude des comédiens du groupe 43 de l'école du Théâtre National de Strasbourg dont Julien Gosselin est artiste associé. En 2013, le metteur en scène accède à la notoriété par la création du spectacle *Les particules élémentaires,* au cours duquel il rencontre l'écrivain Aurélien Bellanger, auteur de l'essai *Houellebecq écrivain romantique*[2]. Pour ce nouveau projet, Julien Gosselin travaille dans un premier temps à

partir d'entretiens réalisés avec des personnes concernées, de multiples façons, par la « Jungle de Calais ». Cette matière textuelle ne sera finalement pas utilisée dans le spectacle. Comme en attestent ses précédentes mises en scène[3], le metteur en scène aime concevoir son travail autour de « la vision d'un auteur ». À ce propos, il affirme :

> L'idée était de recueillir des témoignages de Calaisiens, de migrants, de politiques, de skinheads, de bénévoles, qui devaient servir de base à l'écriture d'un spectacle. Mais très vite, je me suis rendu compte que cette matière ne me satisfaisait pas pleinement artistiquement et qu'elle avait du mal à entrer en correspondance avec la littérature d'Aurélien. Même s'il part du réel, il a besoin d'écrire et non simplement de restructurer une parole. Il a commencé à m'envoyer des pages que je trouvais passionnantes et qui me faisaient dévier de mon sujet. C'était la vision d'un auteur et, au fond, c'est ce que je cherchais, ce qui m'intéresse toujours le plus[4].

Il est possible de décomposer la structure du spectacle en deux parties principales. Dans la première, le texte, écrit par Aurélien Bellanger publié sous le titre *Eurodance*[5], oscille entre l'essai théorique et la métaphore poétique. Il produit une réflexion historique sur ce début des années 1990 parsemée de métaphores qui tentent de saisir tout autant les faits que le rêve qui accompagne cette nouvelle ère. La scansion des comédiens et le flot continu de leur parole témoignent d'une urgence. Le spectateur s'y perd, rattrape le fil, avant de se perdre à nouveau. La deuxième partie du spectacle plonge le spectateur dans une soirée étudiante Erasmus, dans laquelle de jeunes Européens avides de drogues, d'alcool et d'expériences sexuelles, se révèlent aussi prompts à retrouver du sens à leurs existences à travers des extrémismes politiques nationalistes. Cette soirée est filmée en direct et retransmise sur un écran qui surplombe la scène. Entre ces deux scènes est insérée une partie intermédiaire, durant laquelle les acteurs et actrices reprennent des discours prononcés par Herman Van Rompuy et Jose Manuel Barroso à Oslo en 2012, lors de la cérémonie d'attribution du Prix Nobel de la Paix à l'Union européenne.

Le metteur en scène Julien Gosselin et l'écrivain Aurélien Bellanger interrogent les mythes qui nourrissent le début des années 1990 : le progrès technique illimité, la croyance en une fin des conflits et l'avènement des démocraties libérales. Le metteur en scène déclare :

> Il y a cette idée d'une modernité pacifiste, de « fin de l'histoire » dans le sens où l'on peut imaginer une paix perpétuelle, un espace où les échanges seraient normalisés, apaisés : l'Europe occidentale comme continent de la douceur. Mais aujourd'hui, on se rend bien compte que l'histoire est loin d'être terminée ! Avec le Groupe 43, j'ai envie d'interroger ce que signifie être de la génération d'après la chute du mur[6].

Un extrait de *La Fin de lá¾¿histoire*[7] de Francis Fukuyama est projeté durant l'entrée en salle des spectateurs. « La fin de l'histoire », « rêve d'ingénieur[8] » comme le nomme le texte d'Aurélien Bellanger, terni par deux éléments géopolitiques majeurs : la crise migratoire d'une part et la montée des nationalismes de l'autre. Telles sont les lignes de force qui habitent le propos de l'œuvre. La création, en relayant la jungle de Calais au second plan, au profit du CERN et de l'Eurotunnel, saisit ici la dualité des sociétés libérales, entre rêve affiché et face cachée.

La société est prise dans un processus d'accélération : sentiment qui semble habiter l'œuvre ainsi que le monde social occidental. Ce processus demande à être défini et interrogé, car « il est évident que le *temps* ne peut en aucun sens véritablement accélérer, et [que] tous les processus de la vie sociale n'accélèrent pas[9]. » affirme Hartmut Rosa, dont la pensée est apparue éclairante pour envisager différentes formes de l'accélération dans *1993*, nous le verrons. L'accélération relève d'un sentiment subjectif. Cependant, des avancées techniques participent à cette accélération des rythmes de vie, créent les conditions adéquates pour une accélération des échanges de marchandises, de personnes, d'informations. Ce qui, en retour, modifie les modes d'être au monde, impacte les subjectivités. L'œuvre étudiée est nourrie de cette tension entre expériences subjectives et faits objectivables. Cela nous invite à saisir l'accélération non pas comme rationalité mesurable mais comme imaginaire, que François Cusset, Thierry Labica et Véronique Rauline définissent dans l'introduction à *Imaginaires du néolibéralisme* comme une :

> fine membrane, passage et frontière à la fois, à travers laquelle entrent en résonance les circonstances objectives et les désordres subjectifs, les violences sociales et les déshérences intérieures, les forces historiques et les discours qui en figent l'élan[10].

L'accélération sociale qui répond à l'injonction suivante : « Mettre le monde en mouvement – propulser le tissus social, mental, matériel[11] ! » – constitue une des multiples formes de l'imaginaire néolibéral.

Cette étude n'entend pas mesurer le rythme du spectacle (vitesse des lumières, vitesse de la parole) ou encore discerner des moments de lenteur à partir desquels on repérerait des accélérations : nous tenterons plutôt de saisir les traces d'un imaginaire de l'accélération au sein de l'œuvre. Quelles représentations de l'accélération sociale produit *1993* ? Il s'agira de revenir brièvement sur le récit de l'accélération du monde que propose le texte d'Aurélien Bellanger, avant d'analyser les phénomènes d'accélération qu'activent le spectacle à travers le traitement des corps et l'expérience du spectateur.

Le récit d'une accélération du monde

Le récit de *1993* présente une histoire du début des années 1990 à travers les mythologies qui bercent la période. Il est possible de donner un aperçu de ce récit en relevant trois axes thématiques principaux : politique, technique et culturel. Trois champs qui se modifient autour d'une double injonction : accélérer les échanges, détruire les frontières. Le récit est introduit par le rêve de la fin de l'histoire, celui d'une paix éternelle qui va de pair avec une obsession sécuritaire :

> Plus de guerre, des habitacles renforcés, des défibrillateurs partout.
>
> Des trous dans les bouchons des stylos-billes, des airbags passagers, des voies de détresse sur les autoroutes de montagne.
>
> Des tunnels d'évacuation tous les cinq cents mètres.
>
> La fin de l'histoire pour tous à moins de cinq minutes de marche.
>
> Des rampes inclinées, des plans santé mentale.
>
> Cinq étoiles à tous les crash tests.
>
> Des normes sur le sel, sur le sucre et sur le bisphénol (...)[5]

Éteindre les conflits pour que le marché ne connaisse pas d'entraves : telle est la volonté qui se dessine dans l'Europe du début des années 1990. Progressivement, les institutions s'évident de contenu politique au profit d'un mode de gouvernement reposant sur les règles du marché : « Invisibles, les institutions Playmobil existent bien, mais elles regardent plus le gouvernement des choses, que celui des humains[12]. » Cette déclaration importe pour saisir la construction d'ensemble du spectacle. En effet, la deuxième partie montre une jeunesse en mal d'idéal politique et trouvant du sens à son existence en brandissant une idéologie nationaliste qui vient combler ce vide politique. *1993* raconte une évolution néolibérale du monde. L'enjeu du néolibéralisme est de : « supprimer les freins politiques qui ralentissent les flux dynamiques du capital, des marchandises, de l'information et de l'argent[13]. » affirme Hartmut Rosa. Cette évolution sociale et politique se caractérise dès lors par un idéal de fluidification et d'accélération des échanges qui, après la chute du mur de Berlin, ne doit plus rencontrer de limites.

L'axe technique renvoie à la première forme d'accélération que définit Hartmut Rosa dans *Aliénation et accélération*. Il s'agit d'une « accélération intentionnelle de processus *orientés vers un but* dans le domaine des transports, de la communication et de la production[14]. » Elle concerne ici l'accélérateur de particules du CERN et l'Eurotunnel. L'auteur distingue les accélérations « *à l'intérieur* de la société[15] » et les

accélérations « *de* la société elle-même[16] ». Si ces avancées techniques mettent en place les conditions favorables à une accélération sociale, elles n'en font pas une conséquence systématique. Elles seules, sans les individus qui en font usage - et sans l'idéologie néolibérale qui les accompagne - n'obligent pas à accélérer la marche du monde. Ces avancées techniques majeures vont de pair avec le désir d'un progrès illimité et d'une résolution de toute forme de conflits par la rationalité scientifique. Si le rêve qui berce ces avancées techniques traverse le récit, son revers est aussi nommé. L'Eurotunnel est le lieu de la formation de la jungle de Calais, exacerbant les limites du néolibéralisme, ses impensés, ses victimes :

> Des formes recroquevillées et humaines sont apparues, en fausses couleurs, sur les écrans de contrôle.
>
> Les clandestins de la marchandise, les passagers de la fin de l'histoire.
>
> Des réfugiés venus d'un monde en guerre et risquant de contaminer le continent de la paix[17].

La formation de l'Eurotunnel, symbolisant le rêve d'échanges toujours plus rapides, devient aussi le lieu de la circulation entravée, risquée. La jungle de Calais est le lieu de l'arrêt, du dysfonctionnement, exacerbant la part sombre des sociétés néolibérales. Nous avons structuré la réflexion à travers un axe politique puis un axe technique, nous constatons que ceux-ci se rejoignent, montrant ainsi l'impasse du « rêve d'ingénieur[18] » que constitue la fin de l'histoire.

A ces deux axes politique et technique, s'ajoute un troisième portant sur les nouvelles pratiques culturelles européennes. Nous aimerions en saisir deux aspects. Le terme « eurodance » est projeté au commencement du spectacle sur un écran qui surplombe la scène, ce qui semble faire office de titre à cette première partie. Le texte évoque à de nombreuses reprises la musique eurodance :

> C'est la musique des autoroutes lumineuses de la mégalopole européenne, la musique qui conduit aux grandes discothèques transfrontalières, aux lasers rotatifs et aux alcools sucrés.
>
> […]
>
> Des beats sourds et massifs, séparés comme des véhicules par les vides réguliers de leurs distances de sécurité, et qui s'accaparent chacun toute la nuit du monde[19].

Ce style musical s'échange facilement, efface les différences culturelles : c'est le style « transfrontalier ». Le texte saisit les liens que tisse cette production culturelle avec le

désir de fluidification des échanges, la mondialisation. L'eurodance est nourrie de l'imaginaire qui habite le début des années 1990.

Le second aspect qui attire notre attention se situe entre géographie et pratique culturelle. Il concerne la création de nouveaux types de lieu : les centres commerciaux, ou encore les aéroports, qui auraient pour caractéristique d'être uniformisés, aseptisés, réduits à leur utilité, sans histoire, ni « geste architectural » :

> Il était devenu commun, au premier âge de la mondialisation, de comparer le monde à un aéroport.
>
> Le terminal avait cette neutralité programmatique.
>
> Aucun geste architectural.
>
> Un ensemble de bâtiments épars résumés à leur fonction et articulés entre eux par des signes univoques semblables à ceux de toutes les zones logistiques. Des aérogares transformées en zones commerciales.
>
> L'espace enfin rendu à ses valeurs utiles, l'espace creusé partout de sous-espace où seraient vendus les produits terminaux de l'ingéniosité humaine.
>
> L'universel de l'aéroport était alors inattaquable[20];

L'écriture d'Aurélien Bellanger est aussi portée par un point de vue critique sur les lieux emblématiques de la mondialisation. Le discours s'ancre dans un topos de la littérature, du cinéma, ou encore de la photographie selon Michel Lussault. Dans *Hyper-lieux*[21], il constate à propos de l'aéroport, emblème de la « surmodernité[22] » que « le cinéma, le roman, la photographie ont abondé en général dans ce sens, en les présentant comme des lieux vides d'urbanité, où la solitude et l'anomie dominent[23]. » Nous allons à présent nous intéresser aux impacts de ces phénomènes d'accélération sur les corps qui transparaissent dans le spectacle.

Des individus saisis dans un processus d'accélération

Les deux parties de *1993* reposent sur deux modalités de l'être en scène : effacement des corps d'une part, exacerbation de ceux-ci d'autre part. Dans la première, les comédiens donnent à entendre le texte d'Aurélien Bellanger. Ils n'incarnent pas de personnage. Les phénomènes d'accélération sont saisissables à travers différents jeux de tension. Sur scène, ils forment dans un premier temps une ligne face aux spectateurs et proclament le texte dans une adresse frontale. Derrière eux, un mur de néons fixés horizontalement les éclaire. Cette ligne crée une limite, une frontière, une séparation entre les spectateurs et l'espace scénique.

Cette première ligne où les corps sont encore visibles et fixes, ancrés au sol, aurait pu nous mener à entrevoir cette fixité comme une résistance à l'accélération du monde. Rapidement, cette interprétation s'effondre. Le spectacle raconte une ouverture des frontières, un franchissement des limites. Le rideau s'ouvre bientôt pour que les comédiens pénètrent l'espace scénique que le noir envahit et dans lequel plus aucune limite n'est justement perceptible. Ils retrouveront dans cet espace des places fixes. Les corps ne semblent plus toucher terre, le sol s'est dérobé sous leurs pieds. Il est possible de saisir cette instabilité comme le fruit d'une « accélération du changement social[24] » caractérisé par une « instabilité du monde social : augmentation du taux d'obsolescence[16] ». Hartmut Rosa nomme ici la rapidité de changement des savoirs et des pratiques sociales. Les corps peinent à trouver une stabilité dans le foisonnement des renouvellements que nomment le texte. Les voix sont flottantes et le texte s'échange d'un corps à l'autre sans que nous puissions trouver une logique dans la répartition de la parole, comme si cet échange était aléatoire[25]. Les paroles proférées se juxtaposent et peinent à s'inscrire dans une logique narrative continue. Des données multiples se superposent entre ces corps additionnés, indifférenciés. Dans cette répartition, une unité émerge néanmoins à travers une diction et un rythme commun, créant en effet choral.

Les corps sont pris dans une tension entre fixité et urgence. Soit ils se tiennent debout sans mouvement, soit ils s'agitent frénétiquement sur le rythme des éclairages stroboscopiques. Comme si ces corps ne connaissaient pas d'autres possibilités que l'immobilité ou la frénésie. Aussi, la stabilité des corps contraste avec l'urgence de la parole. Le texte d'Aurélien Bellanger est proclamé avec un rythme soutenu qui témoigne d'une urgence : les comédiens auraient prononcé tous les mots du texte en une fraction de seconde si seulement cela eût été réalisable. De ces tensions émergent un effet dá¾¿ « inertie » pour reprendre la terminologie dá¾¿Hartmut Rosa qui affirme :

> L'expérience de l'inertie, selon moi, émerge ou s'intensifie lorsque les changements et la dynamique, dans notre vie individuelle ou dans le monde social (c'est-à-dire dans l'histoire individuelle ou collective), ne sont plus vécus comme les éléments d'une chaîne d'évolution sensée et dirigée, c'est-à-dire comme des éléments de « progrès », mais comme des changements « frénétiques » et sans direction[26].

L'urgence ici ne donne jamais lieu à une action si ce n'est celle de prononcer ces mots, ce qui participe à créer cet effet d'inertie. L'accélération du monde racontée immobilise les corps en retour. L'effacement des corps, quand la salle est plongée dans le noir, conduit aussi à une focalisation sur le rythme de la parole et du mouvement, traduisant ce qu'Hartmut Rosa nomme une inversion de valeur anthropologique du temps sur l'espace, conséquence de l'accélération technique. L'espace disparaît, il est insaisissable, immatériel. Ces choix de mise en scène manifestent un renouvellement de nos rapports au temps et à l'espace[27]. L'histoire d'une nouvelle modalité de l'être au monde se dessine, marquée par une urgence toujours plus grande, une perdition et une

impossibilité de toucher terre. Les acteurs apparaissent eux aussi pris dans le mouvement qu'ils décrivent, sans avoir aucune prise sur cette temporalité accélérée.

Dans la deuxième partie du spectacle, les corps ne sont plus des solitudes éparses, ils ne sont plus seulement des silhouettes ou des voies : ils incarnent de jeunes étudiants en échange Erasmus. Qu'a produit le monde décrit dans la première partie ? Une jeunesse européenne souffrant d'une irrépressible quête de sens et animée par une idéologie nazie. La caméra dans cette deuxième partie exacerbe les corps et transmet leur mouvement avec fluidité. Le spectateur fait face à un instant de vie, pénètre dans une intimité, suit les trajectoires de ces individualités et de leurs rapports souvent conflictuels. Il entre dans ce qui semble constituer la face cachée des sociétés néolibérales contenue dans le huis clos d'un appartement. Le spectateur peut contempler la violence politique qui imprègne cette soirée étudiante. Une violence qui, si on suit la dramaturgie du spectacle, est la conséquence du vide politique des sociétés de marché. La dramaturgie de l'œuvre invite à saisir deux types de violence, que François Cusset dans *Le déchaînement du monde* décrit ainsi :

> Face à la violence froide de la technique ou du droit, à la violence uniformisante de la consommation, à la violence déracinante du marché, la violence chaude de la régénération nationale (ou raciale) et du Chef révéré se présentera toujours, faute d'alternative, comme un exutoire logique – ainsi que les nazis l'avaient parfaitement compris[28].

Ces deux catégories de violence désignent la dualité qui compose le spectacle. La première partie traite de l'uniformisation, de la frénésie des échanges, du sentiment de perdition d'individus réduits à leur statut de consommateur, du marché. Elle renvoie à ce que François Cusset nomme une violence « froide ». La deuxième partie de *1993* dévoile un autre type de violence, « chaude » cette fois, celle de l'extrême-droite. En définissant la violence, François Cusset souligne la nécessité de la comprendre comme un « phénomène circulatoire[29] » :

> Le trajet d'un souffle. La contagion d'une force. La propagation d'une émotion. Tout un circuit, qui relie les vivants et les morts, mais aussi les quartiers résidentiels des pays « pacifiés » et les régions en guerre[16].

Le spectacle saisit cette circulation de la violence entre les corps mais aussi à travers ce que sa construction met en relief : la ville de Calais est le lieu d'un développement technique et scientifique considérable, mais aussi de ce qui a été dénommé « jungle de Calais » et d'un appartement dans lequel se déroule une soirée étudiante Erasmus/nationaliste.

Enfin, la scène de transition, plus courte, qui se situe entre ces deux parties principales, s'inscrit en continuité esthétique de la première partie : l'adresse est frontale,

l'éclairage avec les néons horizontaux crée de nouveau une ligne derrière les acteurs. Ils prononcent des discours du forum d'Oslo pour la remise du prix Nobel de la paix en 2012, mythe de la paix qui s'avère ici largement remis en question. La dramaturgie du spectacle s'articule autour d'interrogations sur les limites du projet européen, de la mondialisation.

« There's no limit[30] »

Les acteurs et actrices chantent en chœur une version remaniée de la chanson *No limit* du groupe 2 Unlimited sortie en 1993, dès les premiers instants du spectacle. Ce désir d'absence de limite est mis en scène dans la première partie à travers une scénographie qui ne vise pas à représenter un lieu mais à créer un effet d'immersion dans lequel tout parvient au spectateur dans une temporalité compressée, réduite, instantanée. La salle plongée dans le noir supprime la rupture entre la scène et la salle. La musique constamment présente accompagne le récit sans être insérée à l'action : elle participe du fictif, tout en inscrivant acteurs et spectateurs dans une temporalité similaire. *1993* rompt avec la représentation et abolit le quatrième mur,. La pensée de la représentation qui anime la philosophie, l'esthétique et les études théâtrales font s'opposer deux points de vue sur la représentation que Daniel Bougnoux distingue ainsi dans *La crise de la représentation* : le premier point de vue pour :

> On peut, on doit faire l'éloge de la re-présentation qui place les phénomènes à bonne distance, qui conforte leur stabilisation symbolique, qui dédouble le monde par la coupure sémiotique et nous donne ainsi, pour penser, imaginer ou agir, les coudées franches[31].

Le second contre :

> Un monde qui ne serait que de représentations frôlerait la mort ; le hiératisme des belles formes inertes, aseptisées, fait rêver de retours énergétiques, de branchements nerveux ou de cruauté, on veut toucher et être touché, s'immerger, fougueusement se mêler[32].

L'œuvre traduit ce deuxième désir, cette mythologie contemporaine d'immersion, de fusion. Par le dispositif, la scénographie porte en elle la question du franchissement des limites. De la même manière que l'individu du moment historique décrit ici est entraîné dans un mouvement d'accélération sociale sur lequel il n'a pas prise, le spectateur est aussi entraîné dans le mouvement de cette séance théâtrale immersive où tout lui parvient instantanément. La mise en scène ne travaille pas sur l'activité de mise à distance, de déchiffrage, mais sur la réception sensible et instantanée des signes qu'elle envoie. En ce sens, la scénographie est nourrie d'un imaginaire de l'accélération. Par ailleurs, l'écran dans la deuxième partie du spectacle, s'il témoigne d'une rupture

physique, permet en outre de pénétrer plus intensément dans la subjectivité des protagonistes, de percevoir les mouvements qui les animent, leur façon de s'approprier l'espace, de circuler. On assiste à la fois au film et à la présence réelle des acteurs comme en témoigne l'illustration ci-dessous.

Si la scène donne une vue d'ensemble, elle ne permet pas de saisir les micro-conflits qui se nouent çà et là. À l'inverse, la caméra focalise notre attention sur les rapports entre les corps, les sentiments les plus ténus, les conflits qui naissent jusque dans la cuisine située en fond de scène. La lumière, le son et l'écran sont trois outils dont la fonction est ici d'immerger le spectateur. La perception du spectateur se construit au sein d'une expérience sensible et englobante. Tout est branché ensemble, tout circule sans entaille, sans arrêt, avec fluidité. S'il est relaté ce qui fait barrière à ce mouvement continu (crise migratoire et nationalisme), la mise en scène insiste sur la fluidité du mouvement. Cette forme d'immersion est fréquente sur les plateaux de théâtre tout autant que dans les spectacles de Julien Gosselin, comme dans *2666*[33]. Il semble qu'ils révèlent une époque en quête d'immersion, de fusion, d'instantanéité caractéristique de l'imaginaire de l'accélération.

Le dispositif propose une expérience sensitive chargée : lumière stroboscopique, univers musical omniprésent, voix des acteurs, rythme soutenu. L'expérience théâtrale se fait l'écho d'une accélération du rythme de vie qui renvoie à « l'*augmentation du nombre d'épisodes d'action ou d'expérience par unité de temps*[34]. » La définition de l'accélération du rythme de vie attire notre attention car il est possible, à travers celle-ci, de penser l'expérience proposée au spectateur. Le nombre de signes que reçoit le spectateur dans un temps T s'intensifie : toujours plus de mots, de sons musicaux, de néons stroboscopiques. Dans quelle mesure cette expérience sensible est-elle pertinente pour penser l'imaginaire de l'accélération dans l'œuvre ? Que révèle-t-elle ? Elle nomme, en adéquation avec le texte des acteurs, et notamment la chanson qu'ils proclament, un imaginaire de l'absence de limites, qui va de pair avec le désir d'une vie accélérée. Elle se traduit aussi par la possibilité d'une accumulation d'expériences dans un temps réduit. Selon Hartmut Rosa, l'imaginaire d'une vie accélérée est aussi une des réponses au vide spirituel des sociétés de marché. Il soutient : « *La promesse eudémoniste de l'accélération moderne réside par conséquent dans l'idée (tacite) que l'accélération du "rythme de vie" est notre réponse (c'est-à-dire celle de la modernité) au problème de la finitude et de la mort*[35]. » La multiplication des expériences par unité de temps est donc une réponse à la rationalité des sociétés libérales. L'accélération ne constitue pas un fait neutre ou vidé de toute idéologie. La possibilité d'une vie accélérée porte aussi en son sein une promesse, celle de vivre un nombre d'expérience toujours plus important et de donner ainsi un sens à l'existence. Dans la deuxième partie du spectacle, l'œuvre donne une réponse au vide idéologique et spirituel des sociétés de marché : le nationalisme. Notre hypothèse est que la fusion et la multiplication des expériences dans une même unité de temps constituent aussi une réponse à ce vide.

L'objet de cette étude était d'analyser les phénomènes d'accélération au sein de l'œuvre. Nous avons proposé de reprendre dans un premier temps les grands axes du texte d'Aurélien Bellanger porté par les comédiens. Celui-ci nomme les conséquences

politiques et sociales de ce rêve d'accélération mondiale propre au néolibéralisme, son application technique, et son influence sur les pratiques culturelles. La mise en scène de la première partie traduit l'impact de ces phénomènes d'accélérations sur les subjectivités : une expérience systématique de l'instabilité et de l'inertie. La deuxième partie du spectacle montre la manière dont le vide politique des sociétés néolibérales laisse poindre un sentiment de perte de sens au sein même d'une jeunesse née dans ce contexte d'ouverture des frontières et de mondialisation. Le rêve d'accélération des échanges et sa mise en pratique ne parviennent pas à combler ce vide. La création porte en elle une dimension critique très nette, et semble aussi saisir une ambivalence quand dans le même temps son dispositif repose sur l'immersion, la fusion et l'intensification des expériences dans une même unité de temps. Le spectacle s'inscrit dans le continuum d'une société marqué par un imaginaire de l'accélération et s'il montre à son égard une critique, la mise en scène travaille aussi sur la fascination que peuvent provoquer ces phénomènes d'accélération.

Bibliographie

Corpus :

1993, mis en scène par Julien Gosselin, texte dá¾¿Aurélien Bellanger, projet réalisé avec le Groupe 43 de lá¾¿écolel'école du TNS, créé le 3 juillet 2017 au Festival de Marseille.

Bellanger, Aurélien, *Eurodance*, Paris, Gallimard, 2018.

Études théâtrales :

Lehmann, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique,* Paris, L'Arche, 2010.

Tackels, Bruno, *Les Écritures de plateau, (États des lieux)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Essais », 2015.

Philosophie et sciences sociales :

Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992

Bougnoux, Daniel*, La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

Cusset, François, *Le Déchaînement du monde*, Paris, La Découverte, 2018.

Cusset, François, Thierry Labica¸ Véronique Rauline, *Imaginaires du néolibéralisme*, Paris, La Dispute, 2016.

Fukuyama, Francis, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, coll.

« Champs essais », 2018 [1992].

Lèbre, Jérôme, *Éloge de l'immobilité*, Paris, Desclée de Brouwer, 2018.

Lussault, Michel, *Hyper-lieux – Les Nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2017.

Rosa, Hartmut, *Accélération et aliénation*, Paris, La Découverte/Poche, 2012.

Internet :

Théâtre de Gennevilliers, *Dossier de presse de* 1993, [en ligne]. https://www.theatre2gennevilliers.com/t2gcdn/uploads/2017/12/DP-1993-BD.pdf?x10946.

Émissions radiophoniques disponibles en ligne aux adresses suivantes :

Adler, Laure, *L'Heure bleue*, France Inter, 11 janvier 2018, [en ligne]. https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-11-janvier-2018.

Laporte, Arnaud, *La Dispute*, France Culture, 15 janvier 2018, [en ligne]. https://www.franceculture.fr/emissions/la-dispute/theatre-1993-ground-cloud-toute-ma-vie-jai-fait-des-choses-que-je-ne-savais-pas-faire.

1 *1993,* mis en scène par Julien Gosselin, texte dá¾¿Aurélien Bellanger, projet réalisé avec le Groupe 43 de l'école du Théâtre National de Strasbourg, créé le 3 juillet 2017 au Festival de Marseille.

2 Aurélien Bellanger, *Houellebecq écrivain romantique,* Paris, Léo Scheer, 2010.

3 Julien Gosselin a souvent travaillé à partir de romans de la littérature contemporaine : *Les particules élémentaires* d'après Michel Houellebecq en 2013, *2666* d'après Roberto BolaÅo en 2016, *Joueurs* | *Mao II* | *Les Noms*, d'après Don Dellilo en 2018.

4 Julien Gosselin, « Le lieu précis de la fin de l'histoire », *Dossier de presse de* 1993*,* p. 7-8. *Festival de Marseille – danse et arts multiples,* [en ligne], https://www.festivaldemarseille.com/fr/programme/1993 [consulté le 28/11/2019].

5ab Aurélien Bellanger, *Eurodance*, *op. cit.* p. 5.

6 Julien Gosselin, « Le lieu précis de la fin de l'histoire », art. cit., p. 8.

7 Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme,* Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2018 [1992].

8 Aurélien Bellanger, *Eurodance*, *op. cit.* p. 7.

9 Hartmut Rosa, *Accélération et aliénation,* Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2012, p. 16.

10 François Cusset, Thierry Labica, Véronique Rauline (dir.), *Imaginaires du néolibéralisme,* Paris, La Dispute, 2016.

11 Hartmut Rosa « Vitesse, espace, rythme et culture néolibérale » dans *Ibid.* p. 189-205. Hartmut Rosa a proposé une contribution sous forme de powerpoint, que l'éditeur présente ainsi : « Voilà une proposition bien singulière de la part de l'auteur, et des codirecteurs de l'ouvrage qui soutiennent l'hypothèse face à l'éditeur stupéfait. Et pourtant, il faut bien admettre qu'à considérer cet objet-là [le powerpoint], quelque chose de l'ordre de la pensée se passe. Si la forme même semble nous empêcher d'élaborer une quelconque intelligence, parce que fruste, rapide, elliptique, elle se dévoile pourtant immédiatement comme une image parfaite de ce dont il est ici question : l'*accélération.* Son mouvement incessant, la succession de propositions succinctes et ramassées, nous interdit toute concentration. Par ce choix formel, Hartmut Rosa nous permet de faire l'expérience de l'agacement stérile vers lequel nous emporte obstinément la précipitation du tempo néolibéral. », p. 189.

12 *Ibid.*, p. 4.

13 Hartmut Rosa « Vitesse, espace, rythme et culture néolibérale », art. cit., p. 189-205.

14 Hartmut Rosa, *Accélération et aliénation, op. cit.*, p. 18.

15 *Ibid.*, p. 20.

16abc *Ibid.*

17 Aurélien Bellanger, *Eurodance*, *op. cit.* p. 26.

18 *Ibid*., p. 7.

19 *Ibid.*, p. 18.

20 *Ibid.,* p. 34-35.

21 Michel Lussault, *Hyper-lieux – Les Nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2017.

22 Michel Lussault fait ici référence à Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Paris, Seuil, 1992.

23 Michel Lussault, *Hyper-lieux*, *op. cit.*, p. 80. Nous souhaitons préciser que Michel Lussault porte un regard critique concernant ces conclusions. Il affirme : « Dans ce type de thèse, on réduit la mobilité au transport, et on ne réalise pas qu'on habite aussi les réseaux ; ces derniers ne sont vus que comme des instruments et des prothèses

techniques qui participent de l'affaiblissement de la relation entre individus quasi dépossédés d'eux-mêmes par l'usage fonctionnel ; leurs rapports au monde social perdraient leur épaisseur, leur authenticité et leur capacité « édifiante » pourtant jamais réellement définis par ailleurs. », p. 81.

24 Hartmut Rosa, « Vitesse, espace, rythme et culture néolibérale », art. cit., p. 189 - 205.

25 Nous précisons que si la répartition de la parole crée cet effet, le spectacle ne laisse place à aucune part d'improvisation.

26 Hartmut Rosa, *Accélération et aliénation, op. cit*., p. 55.

27 *Ibid*., p. 19.

28 François Cusset, *Le Déchaînement du monde,* Paris, La Découverte, 2018, p. 74.

29 *Ibid.*, p. 7.

30 Extrait de la chanson intitulée *No limit*, du groupe de musique eurodance « 2 Unlimited », sortie en 1993 et reprise dans le spectacle.

31 Daniel Bougnoux, *La Crise de la représentation,* Paris, La Découverte, 2006, p. 12.

32 *Ibid*.

33 *2666* mis en scène par Julien Gosselin, créé au Phénix scène nationale de Valenciennes les 18 et 25 juin 2016. Dans ce spectacle, nous retrouvons deux aspects importants de l'esthétique de *1993* : d'une part la création d'un univers sonore qui englobe la scène et la salle dans la même temporalité, au-delà de la fiction. D'autre part, un écran surplombant la scène : une performance filmique était réalisée en direct, travaillant aussi sur l'immersion du spectateur.

34 Hartmut Rosa, *Accélération et aliénation*, *op. cit*., p. 25.

35 *Ibid.*, p. 40.