

saïson 2014-2015



saïson 2014-20

MÉTHODE APPLIQUÉE D'ANALYSE DES SPECTACLES EN 12 FICHES

Dossier réalisé par Amélie Rouher,
professeur de lettres correspondant culturel auprès de la Comédie

PETIT GUIDE DU SPECTATEUR ÉMANCIPÉ

LA COMÉDIE
DE CLERMONT-FERRAND
SCÈNE NATIONALE

DE CLERMONT-FERRAND
SCÈNE NATIONALE

« CONTEMPORAIN EST CELUI QUI REÇOIT EN PLEIN VISAGE LE FAISCEAU DE TÉNÈBRES QUI PROVIENT DE SON TEMPS. » GIORGIO AGAMBEN

«Ce n'est pas du théâtre!»; «Je n'ai rien compris!», «Franchement, moi aussi je peux le faire!»; «Quel ennui!»; «On n'entend même pas le texte!»; «Mais de quoi ça parle?»; «Que c'est laid!»; «Tous ces gens à poil, c'est vulgaire!» Voici quelques formules courantes que l'on peut glaner à la sortie des spectacles. Nous sommes tous, spécialistes compris, confrontés à des œuvres déroutantes, déconcertantes qui peuvent nous paraître a priori incompréhensibles. Notre premier réflexe est souvent celui du jugement. Nous nous replions de manière mutique ou nous condamnons avec verve. Or, ce sont précisément ces œuvres qui doivent particulièrement attirer notre attention. Tout énigmatiques qu'elles puissent paraître, il est plus que probable qu'elles soient porteuses d'une charge créative inédite; le geste artistique qu'elles proposent déjoue nos habitudes de lectures, les codes auxquels nous sommes habitués; elles sont créatrices de formes nouvelles qui réinterrogent notre rapport au monde.

Ce petit guide a pour ambition d'accompagner le spectateur, néophyte ou aguerri, de l'inviter à porter un regard nouveau sur le spectacle vivant. Il ne s'agit ni d'une formation à la complaisance ni d'un éveil savant, mais au contraire de faire tomber quelques idées reçues et surtout d'offrir des entrées simples, accessibles à tous pour que chaque spectacle devienne une rencontre avec la création contemporaine et plus encore avec soi-même.

SOMMAIRE

- > Fiche 1
Comment s'y prendre
- > Fiche 2
Le signe dramaturgique.
Construire l'espace théâtral.
- > Fiche 3
L'illusion référentielle
Espace réaliste ou espace mental?
- > Fiche 4
Du trouble dans les genres: le dialogue des arts
- > Fiche 5
L'art vidéo ou la scène intermédia
- > Fiche 6
Le jeu de l'acteur
- > Fiche 7
Le costume
- > Fiche 8
Les lumières
- > Fiche 9
Le rapport scène-salle, distanciation et identification
- > Fiche 10.
Et le texte dans tout ça?
- > Fiche 11
L'effacement du théâtre. Jusqu'où représenter?
- > Fiche 12
Le spectateur émancipé. Et moi? Et moi! Et moi!
- > Bibliographie sélective

FICHE # 1

COMMENT M'Y PRENDRE

L'approche que nous proposons a pour objectif de vous fournir des balises et conseils pour rester actif pendant le spectacle. Si notre démarche réfute l'attitude de consommation, elle n'empêche nullement le plaisir. Voici les étapes à suivre pour devenir un spectateur émancipé.

ME RASSURER

Il n'y a pas de vérité unique sur un spectacle. Toute œuvre majeure est forcément polysémique. Quel que soit mon degré de connaissance et de pratique, personne, même les plus grands spécialistes, ne détient de clé définitive. Toute formalisation d'un spectacle relèverait d'une dangereuse tentation dogmatique. Ce que je peux voir et saisir d'un spectacle sera toujours perçu et compris différemment par un autre spectateur et c'est précisément cette communauté de différences et d'échanges qui fonde la richesse du spectacle vivant.

SUSPENDRE MON JUGEMENT

Aborder le spectacle vivant suppose d'entrer dans une attitude de consentement. Consentir à suspendre nos automatismes mentaux, nos repères culturels soi-disant acquis. Il s'agit de se dire simplement que l'un des intérêts du spectacle vivant contemporain tient en ce qu'il va se manifester là où l'on ne l'attend pas.

DÉCRIRE

La description de ce que je vois est une attitude à la fois modeste et active qui nous oblige à nous tenir en retrait pendant un temps au moins. Cette posture d'observation est la condition simple et indispensable d'appropriation de toute œuvre qui se dérobe. Pour décrire ce qui se présente à nos yeux, il n'est pas nécessaire de connaître le vocabulaire technique du théâtre. Considérer l'espace représenté, nommer les éléments et la disposition du décor, les matériaux, se demander à quel univers cela fait référence ou à quoi cela me fait penser est une démarche accessible à tous.

RESSENTIR

Être à l'écoute de ce qui se produit en moi. Nous sommes des êtres sensibles. Nommer nos émotions, formuler ce qui nous touche est une tâche difficile, souvent plus ardue à faire dans la vie que devant un spectacle. Nous pouvons identifier un sentiment de joie, de tristesse, de peur, de colère, d'effroi, de mélancolie.

A contrario, qui peut se vanter de ressentir une émotion nulle? Même l'indifférence est un état émotionnel. Toutes négatives qu'elles soient les émotions peuvent nous traverser à bon escient. Il ne faut pas oublier qu'elles sont des productions intentionnelles, qu'un artiste désire susciter en nous des émotions complexes et que toutes artificielles qu'elles soient, elles sont justes quand elles touchent notre authenticité.

TISSER DES LIENS

Faire confiance à sa culture personnelle. Nous sommes tous armés d'une culture. Que celle-ci soit forgée au contact d'horizons très divers souvent loin du monde des spectacles n'est en rien un inconvénient. Les arts sont poreux: à coup sûr, une culture musicale ou cinématographique, télévisuelle, même populaire, même sommaire, peut nous aider à mieux cerner les signes dramaturgiques. Le théâtre contemporain ne surgit jamais de rien. Il est façonné par une histoire et des références que nous pouvons approcher humblement par notre univers culturel familial. Dans un spectacle, même si l'ensemble nous échappe, nous ne restons jamais complètement sans prise. C'est par ce que nous connaissons, savons, que déjà un premier niveau d'approche est possible.

ME DOCUMENTER

Aller chercher des éclairages extérieurs n'a rien de honteux. Les outils d'information d'aujourd'hui sont nombreux et rapides à consulter. Ne pas sous-estimer les indications souvent succinctes mais précieuses du programme qui est conçu et pensé pour nous guider: formation du metteur en scène, résumé de la pièce, notes d'intention sont des informations précieuses pour tisser quelques passerelles vers une construction du sens. Les théâtres mettent souvent en place des outils de médiation culturelle (conférences, reportages, rencontres) dont la fonction est de vous faciliter l'accès aux œuvres.

Vous pouvez aussi, bien sûr, vous plonger dans la lecture approfondie d'articles de presse, de captation d'interviews sur internet. Ces documents sont tout à fait profitables avant et après la représentation. Quel que soit le degré d'approfondissement que vous cherchez, cet enrichissement préalable, qui aura la vertu de vous désangoisser, ne peut qu'intensifier le plaisir.

AIMER OU NE PAS AIMER

Aimer ou pas un spectacle est une affaire de goût personnel. C'est un acte libre et incontestable. Cependant il n'a rien à voir avec la qualité du geste artistique. Vous pouvez détester un spectacle tout

en reconnaissant ses qualités artistiques majeures. L'essentiel est de pouvoir dissocier votre goût de votre jugement. Savoir dire pourquoi on aime ou pas est la première étape de la démarche critique.

EXEMPLE APPLIQUÉ



Sur le Concept du visage du fils de Dieu © Christophe Raynaud de Lage

Voici une photo extraite de *Sur le Concept du visage du fils de Dieu* de Romeo Castellucci.

Ce spectacle a fait scandale lors de sa création à Avignon puis à Paris. On se souvient des hordes d'intégristes catholiques manifestant devant le théâtre, s'associant en chaînes de prière pour lutter contre ce qu'ils appellent une vague de « Christianophobie ». Partons donc de ce jugement de valeur pour le moins excessif mais intéressant puisqu'il pose les enjeux articulés du blasphème et de la liberté d'expression. Ces manifestants ont-ils bien compris les signes présents dans ce spectacle ?

Je décris

J'observe une boîte noire, une scène saisie dans l'obscurité. Au sol, un tapis blanc recouvrant l'ensemble de l'espace de jeu semble réfracter la lumière. Côté cour, un lit blanc défait au bord duquel se tient un vieillard prostré à demi nu, assis sur ses excréments. Le reste du plateau est occupé par 9 enfants d'une huitaine d'années qui tournent le dos à salle. Ils sont habillés de vêtements colorés et sortent de leur sac à dos des excréments qu'ils projettent sur le mur du fond.

Le fond de scène est habillé d'un écran noir sur lequel est projetée une représentation du visage du Christ. Sans être en mesure d'identifier le peintre, il est facile de constater que le visage est un motif extrait d'une œuvre

picturale classique. L'image est retravaillée par un effet lumineux orangé qui contraste avec l'obscurité du cadre de scène et le blanc clinique du lit et du sol.

Je tisse des liens

Ces trois mondes a priori étrangers les uns aux autres, se constituent cependant par opposition: le divin/l'humain; l'enfance/l'âge adulte/ la vieillesse; la lumière/l'obscurité. L'image du Christ, incarnée ici dans une représentation de l'homme jeune, souriant, sert d'intermédiaire entre le monde de l'enfance et celui de la vieillesse. Les excréments que les enfants jettent sur l'image du Christ semblent tisser une ligne chronologique qui relie les trois âges de l'homme. Étonnante façon, à la manière des trois questions de l'énigme œdipienne, de tracer les lignes de la vie par le déchet. Assurément, le signe est polysémique. Il renvoie tout autant aux jeux de batailles des enfants qu'aux conflits de barricades en passant par le symbole fort de la lapidation. Cette métaphore de la mise au ban rejoint le traitement très actuel que nos sociétés contemporaines infligent à sa population vieillissante. Faut-il prendre tous ces signes comme une insulte, une provocation, ou pour certains, un blasphème? Ne serions-nous liés que par les matières les plus viles de nos corps? Notre destin d'hommes serait-il réductible à notre dégénérescence corporelle? Évidemment, la complexité et la violence du tableau nous incitent à aller au-delà de l'interprétation triviale.

Je confronte les signes

J'observe que la scène réunit trois univers dissociés. D'une part la projection d'une œuvre d'art, d'autre part une scène quotidienne d'enfants qui jouent, enfin l'univers clinique d'un vieillard à l'agonie. Ces trois univers pris distinctement n'ont rien de théâtral. On est frappé par l'hypermérealisme de l'univers des enfants et de celui du vieillard. Ils sont autonomes et semblent ignorer qu'ils sont en représentation. Ils constituent une sorte de « matière brute » qui s'expose comme au premier degré et non sur le mode de la transmission explicite d'un discours. Face à ce diptyque se tient la figure tutélaire de l'image du Christ. Œuvre d'art ou réalité divine? L'ensemble du tableau enchevêtre une savante confusion entre réalité et représentation de la réalité. Romeo Castellucci nous invite ici à réfléchir à la manière dont se façonne l'image théâtrale. Il brise l'image que j'attends de la représentation. Face à la violence des signes qui me saisissent, je ne suis pas en mesure de construire du sens *in medias res*, je suis désarçonné par des images qui cherchent à briser mon rapport confortable avec la représentation et à me

plonger dans un conflit de perceptions et d'émotions troubles.

J'analyse

Déjouer les codes de la représentation, c'est pour Castellucci une invitation à réfléchir sur notre représentation du réel. La clé se trouve peut-être dans ce que je n'ai pas vu ou pas pu voir. Le Christ n'est qu'une représentation du Christ, l'image n'est qu'un morceau sélectionné du tableau qui pratique un zoom sur le visage. La représentation du Christ renvoie à l'interprétation du peintre (le Christ est ici profondément humain, jeune et bienveillant, presque féminin) à laquelle s'ajoute celle du metteur en scène qui ne sélectionne qu'un bout du tableau. Ainsi, Castellucci me demande de faire la différence entre l'art et le réel, entre l'image et la représentation de l'image: différence entre Dieu et l'image de Dieu, puis entre l'image de Dieu et la représentation d'une image de Dieu.

Le choix du Christ de Messine s'éclaire alors. Sa particularité est qu'il me regarde. Il me regarde, moi, spectateur qui le regarde. Il me regarde regarder l'insoutenable tableau de la vieillesse et de l'insolence de l'enfance. Ce dieu me rend voyeur d'une réalité que je ne veux pas voir parce qu'elle m'est insupportable. Ainsi, la mission de l'artiste est de changer mon regard de spectateur de théâtre en spectateur du monde. Il est ici un intercesseur entre l'art et le réel que seul l'art peut réfracter. La figure du Christ est ici le syncrétisme résolu de la figure de l'artiste et de la figure du spectateur. Nous sommes bien loin des accusations de blasphèmes et de christianophobie assénées par quelques extrémistes catholiques.

Je vais plus loin

Pour Romeo Castellucci, il y a le pôle de l'image qui s'oppose au pôle du corps: d'un côté l'ordre eurythmique, la perfection des formes, la beauté géométrique et de l'autre, les fulgurances du réel qui ébranlent la vision en la propulsant vers des zones nocturnes insoupçonnées. L'image ne doit jamais se figer dans un objet saisissable lisible et esthétiquement appréciable mais toujours inquiéter, viser à une violence et à une action affective sur le sens et l'esprit. Réfuter la représentation au profit de l'acte et de l'événement, c'est montrer que « Le théâtre est un miroir obscur » qui fait entrer le spectateur dans son symptôme.

FICHE # 2

LE SIGNE DRAMATURGIQUE. CONSTRUIRE L'ESPACE THÉÂTRAL.

Il existe un grand nombre de définitions savantes de la dramaturgie. Loin de désirer saisir et définir cette notion, il s'agit plutôt de comprendre comment elle se réalise en termes concrets sur un plateau. L'espace scénique même vide – saisi à l'état brut – n'est jamais neutre. Parce qu'il se trouve dans un théâtre qui est destiné à donner des représentations, le public s'attend déjà à ce que le spectacle montré ne soit pas *le réel* mais *une représentation du réel*. C'est ce que l'on appelle la *Mimesis*.

Ainsi, comme l'objet est accessoire, le vêtement costume, le comédien personnage, l'espace est une illusion qui transpose le ou une partie du réel.

Comment un espace scénographique se construit-il ? À partir d'un espace vide, le metteur en scène pose différents éléments concrets qu'on appelle des signes. Éléments de décor, habillage de scène, éclairages, ces signes ne sont pas mis au hasard, ils sont les indices convergents d'un parti pris artistique.

LA CRÉATION DE L'ESPACE THÉÂTRAL. DE L'ESPACE SCÉNIQUE À LA SCÉNOGRAPHIE.

EXEMPLE APPLIQUÉ

Christian Rizzo, *Sakinan Göze çop Batar* (C'est l'œil que tu protèges qui sera perforé), création 2013

Entre théâtre, installation plastique et danse, ce spectacle semble raconter la trajectoire d'un exil vers l'installation d'une nouvelle demeure. Voici une série de photos qui suivent l'ordre chronologique du spectacle. Observons comment Christian Rizzo par un agencement d'éléments scéniques minimalistes mime le passage d'un espace indéterminé et indéterminable vers un espace lisible, à la fois identifiable et universel.



photo n° 1



photo n° 2



photo n° 3



photo n° 4

> ci-dessus et ci-contre, photos 1, 2, 3, 4, 5 : *Sakinan Göze çop Batar* (C'est l'œil que tu protèges qui sera perforé)

© Marc Damage



photo n° 5

Photo 1

Cage de scène noire. Sol blanc. Côté cour, en fond de scène, un homme assis sur une caisse rectangulaire, couleur pin. L'homme est barbu, vêtu d'une chemise canadienne écossaise et d'un sac à dos de randonneur. À ce stade, la nature de l'identité de l'espace reste indéterminable.

La seconde photo donne plus de précision. L'homme a sorti de son sac des petits cailloux dont il a parsemé le sol. Il dispose également 4 lettres rouges. Certes le lieu n'est pas précisément identifiable puisqu'il s'agit d'un *here*. Mais même indéterminé, l'ici n'est déjà plus un *nulla part*; l'espace apparaît comme un lieu extérieur et naturel. La boîte en pin peut peut-être alors se lire comme une forme de promontoire naturel, une montagne ou un rocher. La tenue de l'homme peut être celle d'un randonneur.

Progressivement l'homme élabore la création d'un nouvel espace. La boîte en bois est démontable et se dissocie en différents éléments qui deviendront successivement une table, un petit tapis sur lequel prendra place une plante verte, des panneaux latéraux qui viendront refermer l'espace scénique pour définir des cloisons. Progressivement, l'espace extérieur se mue en espace intérieur. Le signe est minimaliste, il fonctionne ici sur le mode de la synecdoque. (Par exemple un pan de panneau signifie un mur.) Ainsi, chaque élément matériel vient construire un élément de l'espace et, par addition, fournir un élément de construction du sens.

La création de la lumière contribue également à structurer l'espace. Les panneaux latéraux (photo 4) réfractent une lumière qui projette des ombres sur la scène et crée des contrastes structurants. L'espace n'est plus un à plat mais progressivement se structure en volume. Ainsi on passe d'un degré zéro de l'espace vers l'écriture d'un degré 1, puis 2, puis 3, jusqu'à l'édification d'un espace définitif comme s'il s'agissait de mimer une genèse, de traduire par le matériau élémentaire une création du monde.

Ici, l'instance créatrice, c'est le corps du danseur. Celui-ci opère des mouvements comme pour inscrire ces matériaux dans un réel – les apprivoiser, les faire siens. Si la doxa judéo-chrétienne tient pour acquis que la création du monde se fait par le Verbe, pour Christian Rizzo, elle se fait par le corps. Ainsi, l'artiste, comme l'exilé qui a perdu tout repère, tout langage, doit réinventer sa maison.

À la fin du spectacle, le danseur ajoute une lettre au mot objet. *Here* devient *There*. Tout en demeurant toujours un indéterminé universel, l'étranger est devenu le familier. Christian Rizzo invente ici une sorte de poétique de l'élémentaire. Le signe théâtral fonctionne comme un signe linguistique; l'espace s'écrit comme une syntaxe où s'élabore la phrase minimale. Le spectateur participe à cette écriture en devenant le lecteur actif qui tisse des liens entre chaque énigme de sens.

Du degré zéro de l'espace vers son élaboration par le geste de l'artiste, le spectacle mime le glissement progressif de l'espace scénique à l'espace scénographique. En cumulant le geste du danseur et du plasticien, l'artiste se construit une identité de scénographe, et l'exilé les fondements de son identité.

FICHE # 3

L'ILLUSION RÉFÉRENTIELLE. ESPACE RÉALISTE OU ESPACE MENTAL ?

ZOOM HISTORIQUE

Décor ou scénographie ?

Le théâtre, comme nous l'avons dit, se construit historiquement sur le principe de la Mimesis, c'est-à-dire l'imitation du réel. Jusqu'à l'orée du XXe siècle l'espace théâtral recherche les effets de réel c'est-à-dire qu'il cherche, quitte à jouer d'effets les plus pompeux et artificiels, à mimer le monde visible. La Renaissance décentre sa vision d'un monde théocentrique par celle d'un monde anthropocentrique. C'est donc en fonction de l'œil humain, perçu comme le centre de la perception du monde qu'est inventé le théâtre à l'italienne et sa forme demi circulaire. La scène doit converger vers chaque œil et non le contraire. Ainsi, jusqu'à la fin du XXe siècle, le théâtre vit dans l'obsession de la représentation de la perspective. Originellement conçu en dehors de toute idée de décor, le théâtre doit attendre le XXe siècle pour comprendre l'essence fondamentale de son origine: l'espace vide. Une fois l'espace dégagé de ces trompe-l'œil qui réduisent considérablement la mobilité de l'acteur, la lumière structurant l'espace au lieu simplement de l'éclairer, la mise en scène peut s'inventer. Aujourd'hui, la scénographie est reconnue comme un art scénique à part entière. Représenter n'est pas imiter mais créer.

EXEMPLE APPLIQUÉ

***Perturbation* de Thomas Bernhard mise en scène Krystian Lupa, 2013**

Perturbation est un roman de Peter Handke qui narre la journée ordinaire d'un médecin de campagne qu'accompagne exceptionnellement son fils. De patients en patients, l'itinéraire les mène jusque dans la demeure du prince Saurau, vieillard désargenté et fêlé qui vit reclus avec ses filles. La peinture de ces personnages isolés, désorientés par la solitude et l'ennui, prolonge sur le mode mental l'agonie des malades atteints par la misère sociale que le médecin vient de visiter.



photo n° 1 / *Perturbation* © Mario Del Curto

Nous sommes face à un système scénographique complexe. Ôtons pour le moment le mobilier pour nous concentrer sur le cadre de scène. Celui-ci est entièrement habillé de hauts panneaux qui montent jusqu'aux cintres. À mi-hauteur, une passerelle habillée d'une rampe métallique. L'effet de gigantisme ne permet pas de discerner la nature exacte du lieu. Espace intérieur ou extérieur? Ancienne usine désaffectée ou lambeau de demeure en ruine? L'énigme reste ouverte.



photo n° 2 / *Perturbation* © Elisabeth Carecchio

Chaque visite du médecin de campagne chez un patient a lieu dans un nouvel espace. Deux petites cages de scène s'ouvrent à partir des murs latéraux pour découvrir les chambres des patients. Dans la deuxième partie ces mêmes pièces deviennent les chambres des deux filles de Saurau.



photo n° 3 / *Perturbation* © Mario Del Curto

Attachons-nous à la description de la photo 3. Une chambre de forme exiguë, habillée d'un papier peint bleu défraîchi. À certains endroits il laisse voir les briques, indice d'un délabrement avancé. Une fenêtre, à cour, laisse entrevoir la lumière nocturne extérieure. À jardin, se trouve une porte d'entrée par laquelle entrent et sortent les personnages. La chambre est meublée sobrement de deux lits défaits, de deux chaises et d'une petite armoire. Au plafond, un lustre. À première vue, l'espace reproduit une chambre de manière réaliste. Les repères référentiels sont clairs et ne permettent pas d'hésiter sur la nature du lieu.

Il faut cependant accorder plus d'attention à la conception de l'univers qui est montré. Le cadre de la chambre n'est pas géométrique. Si l'on observe bien, il prend la forme d'un trapèze : les trois angles sont fermés, ce qui génère une illusion d'optique avec un effet d'exiguïté. Surtout, le quatrième mur a disparu, comme si on avait coupé la pièce en deux et que l'on n'en montrait qu'une moitié. Le cadre de la chambre est redessiné par une ligne rouge lumineuse. L'effet de perspective et le cadre rouge contrastent avec l'hyperréalisme du décor. Krystian Lupa montre ainsi que le lieu défini se trouve bien dans un théâtre. Il s'agit d'un petit théâtre dans le théâtre ; le cadre rouge peut être compris comme la trace métaphorique du rideau de théâtre traditionnellement rouge, qui sépare la scène de la salle.

Ainsi deux systèmes de signes entrent en contradiction. L'un désigne un espace réaliste identifiable, l'autre désigne le lieu du théâtre. Dès lors, l'intérieur de la pièce peut être relu d'une autre manière. Le mur décrépi qui pouvait renvoyer à un univers social défavorisé, peut ici renvoyer à la misère mentale des personnages. L'espace réaliste est *aussi* un espace symbolique. Les personnages sont comme encagés dans leur maladie. Le médecin qui les

visite s'enferme un temps à l'écoute de leur interminable monologue.

Revenons à présent à la photo 1. Après avoir parcouru les villages de patients en patients, nous entrons avec le médecin et son fils dans le château du Prince Saurau. Que reste-t-il du réalisme des chambres? Peu de choses en réalité. On retrouve le même espace initial : immenses murs défraîchis traversés par une grande passerelle en promontoire. La détermination de l'espace intérieur se fait par le mobilier : chaises, tables, canapés usés, répartis de manière désordonnée dans l'espace. Le gigantisme de la pièce, le mobilier défraîchi et disparate révèlent un aristocrate désargenté installé dans le vaste salon de son château.

Mais une fois encore, les signes sont brouillés. La ligne rouge lumineuse au sol marque la séparation entre la scène et la salle. Nous retrouvons la démarcation de la séparation entre scène et salle qui signale que nous sommes au théâtre. Il faut également relever, dessinée au sol au centre du plateau, une grande flèche qui indique la direction du fond de scène. Elle non plus n'entre pas dans le système des signes référentiels décrivant la pièce du château. Ce panneau signalétique que l'on trouve dans le code de la route ou dans les aéroports désigne une direction qui mène de toute façon vers le mur. Énigme posée au spectateur comme une direction qui lui enjoint de se perdre à la manière des flèches du chat-foin dans *Alice au Pays des merveilles*.

La scénographie joue sur une hésitation entre le réel et sa dénonciation, entre espace référentiel et espace mental. Le mélange contradictoire des signes contribue ainsi à la *perturbation* de nos perceptions.

Le jeu avec le temps de la représentation (3 heures 30) contribue plus encore à nous faire perdre pied avec le monde intelligible. Le temps de la représentation mime une journée en temps réel, et de fait joue avec la fatigue du spectateur. La photo 1 correspond à l'un des derniers tableaux de la pièce. Les personnages reviennent d'une représentation théâtrale et prolongent la nuit, assoupiés d'ivresse et d'ennui. Ainsi, personnages comme acteurs fatigués nous renvoient à notre position de spectateurs endoloris. Voici comment progressivement, Krystian Lupa parvient à faire coller le temps de la représentation avec notre temporalité personnelle. Par le jeu des perturbations et des correspondances, nous entrons par empathie de perceptions dans une zone de trouble qui nous plonge au plus profond de nos crises identitaires. Personnages et spectateurs ne sont plus qu'une seule et même perception ; le rapport d'identité entre scène et salle est alors total.

FICHE # 4

DU TROUBLE DANS LES GENRES : LE DIALOGUE DES ARTS

Danse, cirque, photo, cinéma, installation plastique, musique, la scène contemporaine est devenue depuis la dernière décennie, un lieu de réconciliation et de rencontre entre tous les arts.

Danse et installation plastique chez Christian Rizzo ; danse, théâtre et témoignage autobiographique chez Jérôme Bel ; danse, théâtre bouffon et performance chez Dave Saint Pierre ; drame, comédie musicale, opéra rock chez Jan Lauwers, les propositions où le théâtre s'affirme dans un acte de respect pur du genre ne se rencontrent quasiment plus. Même un metteur en scène comme Stanislas Nordey qui fait primer le texte avant toutes les autres formes artistiques, convoque les autres arts. Dans *Par les villages*, la musique d'Olivier Mellano entre dans le cœur de la langue pour accompagner le chant du texte.

ZOOM HISTORIQUE

Contrairement aux idées reçues, le mélange des collaborations artistiques ne date pas d'aujourd'hui. On se souvient du projet dadaïste qui jouait sur la rencontre fortuite des formes et des significations. Bien avant les performances de John Cage, les laboratoires de Merce Cunningham qui cherche à propulser la danse dans l'univers de plasticiens, bien avant Maurice Béjart qui fait jouer ses ballets dans un cirque ou bien encore fait parler le danseur, Blaise Cendrars en 1924 rédige un Ballet, « Ballet Relâche », dont le compositeur est Erik Satie et le décorateur le peintre Picabia. Antonin Artaud, dès les années 20, rêvait d'un théâtre qui confondrait tous les arts en un seul. On oublie également que le Festival d'Avignon est né d'un projet commun entre un homme de théâtre, Jean Vilar, un poète, René Char et un collectionneur d'art, Christian Zervos et qu'il s'appelait au départ « Semaine des Arts ».

Les dix années de direction du Festival d'Avignon d'Hortense Archambault et de Vincent Baudriller ont profondément contribué à promouvoir les arts plastiques mais aussi d'autres disciplines non artistiques. Ian Fabre, Monika Gintersdorfer, Knut Klassen sont plasticiens ; Antoine Defoort et Halory Georger viennent des sciences de l'information et de la publicité. La venue d'une nouvelle génération formée au multimédia et non au contact des écoles de théâtre propose une approche tout à fait nouvelle, désinhibée du poids des héritages et des figures tutélaires.

EXEMPLES APPLIQUÉS REGARDS CROISÉS SUR LE CABARET

Depuis quelques années des genres mineurs ou populaires font leur réapparition dans le monde du théâtre, plébiscités par des metteurs en scène qui positionnent l'artiste ainsi que sa place dans le monde moderne au cœur de leur réflexion. Trois spectacles utilisent la forme du cabaret tout en la détournant.

Music hall de Jean-Luc Lagarce mise en scène de Johanny Bert



Music hall © Jean-Louis Fernandez

Johanny Bert en adaptant *Music hall* de Jean-Luc Lagarce choisit ce texte dans le cadre d'une tournée en itinérance. Le dispositif mobile et simple doit pouvoir être accueilli dans des lieux non adaptés comme des salles des fêtes, des locaux municipaux. Sortir le théâtre de son écrin rouge, c'est aussi répondre au geste politique d'un théâtre qui va à la rencontre des publics. Dans ce cas précis, il s'agit de rapprocher des spectateurs éloignés des grandes structures urbaines pour les confronter à un trio d'artistes déclassés : une chanteuse en paillettes et boa et ses deux boys. Trains de seconde classe, chambres miteuses, salles clairsemées et accueils méprisants, *Music hall* rend hommage au petit monde des artistes itinérants, à la misère de ceux qui meurent avec un art qui n'a pas vu que le monde avançait sans lui.



photo n° 1 / *Gardenia* © Christophe Raynaud de Lage

Gardenia
mise en scène d'Alain Platel

Comme pour *Music hall* de J.L Lagarce, dans *Gardenia* le cabaret n'aura jamais lieu. Dans ce cas encore, la représentation des parades en paillettes est reléguée au second plan. Ce qui importe, c'est de montrer le contre-champ, ce qui se passe dans les coulisses de ces artistes qui consacrent leur vie à enchanter les salles. Que devient-on quand on est un vieux travesti? Le mythe romantique de l'artiste en saltimbanque chanté par Baudelaire, Laforgue, Prévert, Michaux, dessiné par Picasso et Rouault, renaît à travers la représentation de ces clowns modernes. Or, pour Alain Platel, parler du cabaret et de ses saltimbanques, c'est déshabiller le mythe au sens propre comme au sens figuré.

Le spectacle commence par un strip-tease paradoxal qui déjoue l'attente du spectateur: 7 hommes d'une soixantaine d'années paraissent sur le plateau en costume gris trois pièces. Dans un rituel très lent, ils se déshabillent progressivement, exposant leur corps marqué par l'âge. Cette scène longue et non dramatique est la transposition d'une *révélation* au sens étymologique, c'est-à-dire *découvrir, montrer ce qui est caché*. Montrer des corps vieilliss que le cabaret, habité par la passion de l'artifice et du show carnavalesque, refuse de montrer. Il ne s'agit pas de travestir mais de dé-travestir. Montrer ces corps sublimés par les boa et les talons aiguilles, soudain dévorés par le temps ordinaire, c'est désigner les spectres du réel. Ainsi il faut faire disparaître le spectacle pour faire apparaître l'identité. Il faut attendre le final pour voir ces hommes habillés en costume de scène (photo 2).



photo n° 2 / *Gardenia* © Christophe Raynaud de Lage

De ces silhouettes tragiquement sublimes, Alain Platel fait surgir la nouvelle beauté, celle de la vulnérabilité et de la fragilité de l'être. Le théâtre a lieu dans cette faille où il déshabille un mythe profane, celui du cabaret, pour faire apparaître la présence faillible et fêlée de ceux qui l'inventèrent.



photo n° 1

Kabaret Warszawski
mise en scène de Krzysztof Warlikowski

Chez Krzysztof Warlikowski l'exploration du cabaret prend des tours plus politiques. Le spectacle met en miroir deux époques : la crise des années 1930 accompagnée de la montée du Nazisme et la crise mondialisée post 11 septembre. De part et d'autre, des personnages désaxés, artistes de cabaret ou spectateurs, compagnons de débauche gravitant autour de cet univers qui les fascine et pour lequel ils trouvent dans les néons et le trouble identitaire des fraternités d'infortune. Cet univers qui attire, tant qu'il demeure du côté du carnaval et du divertissement, révèle son revers social d'êtres rejetés dans les arrières-cours des théâtres.

Dans ce spectacle, il est impossible de parler de cabaret ou de théâtre tant l'ensemble se construit dans un mélange complexe de genres et de tonalités différentes. Au mieux peut-on parler d'événement scénique. Chaque partie est respectivement l'adaptation de deux œuvres cinématographiques : *Cabaret* de Bob Fosse et *Short Bus* de John Cameron Mitchell. Certains dialogues sont conservés à la virgule près. À cela s'ajoute des références au roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell. Le cabaret traditionnel se retrouve néanmoins représenté par la présence sur scène d'un orchestre. En miroir, la diffusion assumée dans sa quasi-totalité de l'album *Kid*

A. de Radiohead. Scènes chantées et dansées alternent avec des scènes jouées, toujours assumées au micro face public comme si le personnage devenait le présentateur de son propre discours. L'ensemble prend la tonalité d'un Peep Show, où la parole privée se promeut en *parole spectacle*. Au cœur du spectacle, la performance d'un couple de danseurs rompt avec la narration mise en place. Une demi-heure d'un spectacle dans le spectacle où danse, performance physique, texte propulsé évoquent le cataclysme de la chute des tours jumelles jusqu'à la mort symbolique de l'un des deux danseurs.

Kabaret Warszawski symptomatise nos crises à la fois politiques et identitaires. Il montre d'une part comment les crises économiques et politiques fabriquent les différences tout autant qu'elles les stigmatisent. D'autre part, il questionne nos troubles affectifs : dans une perte radicale des repères, comment faire coïncider l'amour et le plaisir ? Comment aimer dans une Europe mondialisée, grevée par les tentations rassurantes de l'hyper-conformisme et les fantasmes sécuritaires ? Derrière un foisonnement baroque de scènes en apparence disparates, le spectacle trouve sa cohésion dans son questionnement philosophique : l'ordre édifié en système porte en lui l'indice d'une menace. Comment trouver la juste expression de notre liberté après le chaos ?

> ci-dessus, ci-contre et page suivante,
 photos 1, 2, 3, 4, 5 : *Kabaret Warszawski*
 © Madga Hueckel

La photo 1 renvoie aux premières images du spectacle. La cage de scène murée de carreaux blancs lamés dessine un espace underground. À cour, un orchestre, au centre de la scène 7 hommes assis de manière nonchalante sur un divan doré de taille anormalement grande. Ils portent l'uniforme des athlètes allemands des JO de 1936. Au premier plan, un meneur de revue en costume de cérémonie, parle au micro; suivent à la queue leu-leu 4 femmes perchées sur des talons hauts, jambes nues, vêtues uniformément d'un short moulant et d'une fleur aux cheveux. La répartition des sexes obéit clairement aux clichés de genre. Aux hommes le sport et le langage, aux femmes, la sensualité. Le clivage domination/soumission, sujet/objet est clairement montré.



photo n° 2

Cependant, l'image joue sur une confusion des signes : les hommes sont assis lascivement comme des spectateurs indifférents, les femmes portent un débardeur blanc, de la même couleur que les justaucorps masculins. Elles entrent dans le faisceau de lumière quand les hommes sont dans l'ombre. Aux hommes l'horizontalité, aux femmes la verticalité. Derrière l'apparence de l'ordre se cache une menace, un trouble dans les genres. L'image transcrit l'idée d'un cabaret comme espace du trouble et de l'expression libre des genres, mais elle ne permet pas d'établir qui de l'ordre ou de sa menace l'emporte. En ce sens, elle traduit l'équivalent sexuel de l'hésitation des partis politiques dans la montée de la crise des années 30. Ordre moral et politique ne sont jamais dissociés.



photo n° 3



photo n° 4

New York après la chute des tours. Les photos 2, 3, et 4 traduisent l'image du chaos. Êtres enchaînés et perdus dans une quête de plaisirs effrénés à la recherche d'une sortie d'eux-mêmes, ou condamnés à une mort symbolique dans un cercueil de paillettes après un acte ultime de résistance.

Pourtant, la dernière photo (photo 5) qui correspond à l'une des séquences finales affirme un renouveau : individualités réconciliées avec elles-mêmes, solidaires de leurs différences assumées et unies dans une liesse collective. La *différence* s'affirme de manière triomphante comme une victoire sur le chaos.

Ainsi, *Kabaret Warszawski* peut se lire comme la recherche et l'affirmation d'une identité individuelle. De l'ordre édifié en doctrine naît toujours le chaos. Le chaos et la perte ne débouchent pas vers l'ordre mais vers une réalité de désordre. L'avenir n'est pas dans l'organisation du désordre mais dans sa reconnaissance assumée. L'acceptation des voix et des différences est l'indice de l'instauration d'une ère nouvelle pour l'humanité. Krzysztof Warlikowski nous offre aussi un regard philosophique inédit sur le monde. À défaut d'un humanisme – rien dans le spectacle ne propose de réconciliation universelle - Warlikowski propose un théâtre ouvert, non comme lieu de préservation mais comme le lieu des métamorphoses assumées.

À l'image de ces personnages en mutation, les nouveaux modèles artistiques ne se trouvent pas dans le repli mais dans l'invention de nouvelles formes. Ainsi Krzysztof Warlikowski invente un Cabaret-théâtre à l'image de l'humanité postmoderne qui la construit. *Kabaret* s'affirme comme un spectacle *transgenre* où le dialogue entre les arts évoque notre réalité d'être *transgénérés*. Sans doute, devons-nous accepter qu'il s'agisse là à la fois du sens de l'art et du sens de l'Histoire.



photo n° 5

FICHE # 5

L'ART VIDÉO OU LA SCÈNE INTERMÉDIA

ZOOM HISTORIQUE

Dès le début du XXe siècle, et de manière accélérée ces deux dernières décennies, la scène s'est ouverte aux techniques et aux médias: les télécommunications, le cinéma, la vidéo, l'infographie. Cette association du vivant et du médiatique a permis l'exploration d'autres modalités de présence, le développement d'autres espaces et d'autres temporalités qui viennent creuser l'unicité du champ dramatique et étendre les possibilités d'action et de figuration.

Dès les années vingt, Erwin Piscator et Vsevolod Meyerhold n'hésitent pas à intégrer à leurs mises en scène des images, fixes ou animées, tirées de la réalité. Ils posent alors les jalons d'un théâtre documentaire où les images ont vocation, non pas à nourrir une illusion dramatique mais un propos politique.

L'influence du cinéma sur le théâtre ne se limite pas à la présence d'écrans sur scène. Elle est perceptible, plus largement, dans la façon dont les auteurs et les metteurs en scène échafaudent leur dramaturgie. Si le cinéma a pu apparaître à ses débuts comme un théâtre filmé (caméra statique et frontale, jeu expressionniste des acteurs), très vite il a imposé une grammaire spécifique en laquelle le théâtre a trouvé tout aussi rapidement de nouveaux modèles d'inspiration dramaturgique. Sortir d'un «ici et maintenant» pour montrer un «maintenant et ailleurs» suivant le principe du montage alterné ou bien encore mettre en rapprochement des plans dont le lieu et/ou le temps diffèrent (montage parallèle) sont des procédés créateurs de sens. Le théâtre épique de Bertolt Brecht usera abondamment de ce procédé à des fins critiques.

EXEMPLES APPLIQUÉS DE L'ILLUSTRATION À L'ÉVOCATION

Les Revenants de Henrik Ibsen mise en scène Thomas Ostermeier

La reproduction visuelle au service de l'illustration est un fait rarissime dans le théâtre contemporain. Sans doute faut-il y voir une haine affirmée des anciens fameux panneaux peints tant réfutés par les pères fondateurs de la scène moderne. Le plus souvent, la vidéo assume des fonctions psychologiques ou symboliques qui vont bien au-delà de la simple illustration.

Dans *Les Revenants*, l'espace intérieur, familial, dans lequel prennent place les personnages est un plateau tournant séparé dans sa moitié par un panneau/paravent de bois. De part et d'autre, à l'intérieur, plongé dans l'obscurité, un canapé indique la présence d'un salon; à l'extérieur, une scène de repas: la table est dressée, Mme Alving, Oswald et le Pasteur Manders sont attablés; Régine demeure en retrait non loin d'une petite maquette illuminée qui représente l'orphelinat que la famille réunie s'apprête à inaugurer. La scène est plongée dans une obscurité quasi totale; seul un lustre placé juste au-dessus de la table éclaire en douce le repas. On peut lire l'inquiétude sur le visage des personnages.

Sur le panneau de bois, au centre du plateau tournant, une vidéo projette des vols de corbeaux. Sur les trois panneaux de la cage de scène est également projeté un paysage nocturne: ombres de végétaux agités par une tempête. Ainsi, l'espace extérieur a pénétré dans l'espace intérieur. La fusion des deux espaces traduit ici le climat psychologique qui anime les personnages.

Troubles, violences intérieures qui contrastent avec le silence des convives à la table, la projection renvoie à cette dialectique de la parole et du silence qui anime le drame ibsénien. Les personnages sont prisonniers des silences du passé et de leurs peurs; l'image vient ici traduire l'imminence de l'aveu dans un paysage glacial entre réel et fantastique, propice au surgissement des *revenants*.



> ci-contre: *Les Revenants*
© Mario Del Curto

LA CONVERGENCE DRAMATIQUE

Contractions de Mike Barlett
mise en scène de Mélanie Leray



Dans ce spectacle, qui raconte la descente aux enfers d'une jeune cadre dynamique au sein de l'entreprise, la caméra filme en temps réel le jeu de l'actrice. Le panneau en fond de scène sert alors d'écran pour filmer en gros plan ses réactions et traduire les expressions d'une fragilisation progressive. Le plan resserré sert ici à entrer dans un jeu psychologique complexe où le visage épié, surveillé, est exposé jusqu'à la mise à nue. Ce dévoilement de l'âme se retrouve par la suite pris au pied de la lettre lorsque la jeune femme apparaît intégralement nue, avançant de face le long du podium disposé au centre de la scène. L'utilisation de la vidéo glisse progressivement d'un système de vidéo surveillance vers le tournage d'une scène d'inquisition; il sert ici la mise en examen passionnelle à laquelle se livre la directrice des ressources humaines contre la jeune cadre. Les projections vidéo qui referment l'espace amplifient les effets de huis clos propre à la pièce: sur scène, la jeune femme apparaît de plus en plus enfermée, claquemurée, enrôlée dans un lavage de cerveau qui la détruira.



> ci-dessus: *Contractions*
© Christian Berthelot

CONVERGENCE DRAMATIQUE ET MONTAGE ALTERNÉ

Perturbation de Thomas Bernhard
adaptation et mise en scène de Krstian Lupa



Perturbation ©
Mario Del Curto

Les projections vidéo sur les 3 murs qui habillent la cage de scène renvoient à des espaces-temps différents. La scène présente une conversation animée entre le père et le fils, assis de part et d'autre du centre de la scène. Le mur du fond de scène projette la promenade en forêt des deux mêmes personnages. On peut en déduire que cette promenade est le sujet de conversation qui anime les deux protagonistes. La vidéo permet de traduire la complexité du texte romanesque qui, à la différence du théâtre qui se construit dans un *ici et maintenant*, peut jouer de la multiplicité des temps et des lieux. Ici, le montage alterné permet d'invoquer le moment passé et l'ailleurs qu'évoque le dialogue des personnages.

Les projections sur les murs latéraux relèvent en revanche du procédé de la convergence dramatique. Sont respectivement projetés en hyper-gros plan les visages des deux personnages. Cette approche par le zoom ajoute ici une dimension cinématographique au théâtre. Quelle que soit ma position dans la salle, je ne peux jamais voir un visage d'aussi près. La théâtralité du geste et l'hyper expressivité des visages qui sont des codes du jeu théâtral sont ici annulées au profit de la projection qui permet un jeu plus naturaliste. Comme le mur du fond apporte un précipité temporel (passé/présent) et spatial (ici/ailleurs) qui permet de réaliser au théâtre la

complexité narrative du roman, la technique cinématographique du zoom est mise au service du théâtre et d'une nouvelle technique du jeu de l'acteur.

Cependant ces repérages techniques n'ont aucune valeur en soi s'ils n'entrent pas dans la construction du sens de la dramaturgie. En observant plus avant, je peux en effet constater que le jeu des positions et des reflets des vidéos sont inversés: la projection de l'image du père à cour renvoie à sa position réelle côté jardin; le même procédé est utilisé pour celle du fils qui se trouve à cour et dont le reflet est projeté à jardin. On retrouve exactement le même phénomène sur la vidéo en fond de scène: image du personnage filmé diagonalement inversée avec sa place sur la scène. Il y a donc un chiasme, entre espaces joués et espaces projetés. Le lien entre ces deux zones est assuré par deux autres personnages, le médecin et son fils, debout dos à dos en fond de scène. L'un regarde l'écran alors que l'autre regarde en direction du Prince. Ainsi père et fils servent-ils d'intercesseurs entre la vidéo et la scène. Le jeu complexe de miroirs signale une difficulté de communication entre les générations, l'enfermement infernal dans un cercle d'identité où le soi renvoie au même et invalide toute forme de transmission intergénérationnelle.

FICHE # 6

LE JEU DE L'ACTEUR

Analyser le jeu de l'acteur est un des exercices les plus délicats de l'analyse de spectacle. Très souvent nous nous en tenons à un «il/elle joue bien/joue mal». Notre sensibilité au geste, aux intonations de la voix, nous donne raison. Il y a bien, en effet, à défaut d'une affaire de goût un enjeu qui engage notre perception et nos émotions. Pour y voir plus clair, il est possible toutefois de dégager quelques types de jeu.

ZOOM HISTORIQUE

Passons rapidement sur les frontières entre déclamation et interprétation: que ce soit dans le théâtre antique ou le théâtre classique, la tragédie appelait la déclamation; la comédie, plus vive à susciter des jeux de scène, pouvait laisser place à une forme d'interprétation, très relative toutefois dans la mesure où les caractères des personnages comiques demeurent stéréotypés. Le mythe de Sarah Bernard, de Marie Bell ou de la Du Parc repose précisément sur le fait qu'elles parvenaient à s'extraire d'un jeu figé et codé pour tendre vers l'interprétation expressive du texte. Avec elles, entre autres, l'interprétation relève plus souvent du morceau de bravoure que de l'interprétation psychologique qu'exige le personnage interprété. On vient admirer l'actrice plus qu'on ne vient écouter un texte.

L'ère naturaliste apporte un renouveau important dans la conception du jeu de l'acteur. Malgré les réflexions nombreuses - théorie de l'acteur-marionnette chez Gordon Craig ou à l'inverse théorie de l'acteur en recherche profonde avec lui-même chez Konstantine Stanislavski - la tonalité déclamatoire demeure toujours présente. Qu'on fasse entendre à un spectateur contemporain un tirade d'Arnolphe interprété par Louis Jouvet ou encore une scène du Cid avec Maria Casarès et Gérard Philipe, ce type de jeu ne tiendrait pas la rampe plus de quelques vers. C'est dire à quel point le jeu de l'acteur est étroitement lié à des codes culturellement changeants et au rapport consenti entre le comédien et le public.

Pour penser l'art de l'acteur dans la seconde moitié du XXe siècle, deux faits majeurs sont à relever. D'une part le corps devient une problématique sociétale majeure à la fin des années 1960, ce qui va permettre de faire admettre définitivement l'idée d'un théâtre physique. D'autre part, le personnage comme entité symbolique devient évanescant, soit parce que la mise en scène rompt avec le principe d'une fiction à représenter, soit parce que dans les écritures dramatiques elles-mêmes, cette catégorie devient

problématique. En parallèle, l'enseignement évolue, les écoles nationales et les conservatoires intègrent l'expression du corps dans leur enseignement mais surtout tendent à reconnaître l'acteur comme un créateur à part entière. Dans le cas précis du spectacle vivant, le jeu de l'acteur cherche à se placer en rupture par rapport aux traditions précédentes. Souvent, les types de jeu se croisent, se fondent pour questionner un autre rapport au sens. C'est d'ailleurs cette hybridité des formes et leur perpétuel déplacement qui font avancer l'art de la représentation.

L'acteur interprète

On entend généralement par acteur interprète celui qui cherche à investir l'intériorité d'un personnage et à la rendre visible par son jeu. On pourra souvent parler de jeu psychologique. Le spectacle vivant a tendance à réfuter cette notion, estimant que la dimension psychologique est une approche restrictive du personnage et qu'elle favorise un principe d'identification trop facile.

L'acteur critique

On dit qu'un acteur est critique dans la mesure où celui-ci donne à montrer les signes qui construisent son jeu. Il s'agit de rejeter le rôle «senti». Il construit son personnage en montrant qu'il observe ses propres mouvements. Cette approche héritée de l'école brechtienne se retrouve par exemple chez Antoine Vitez pour qui «l'acteur est un artiste conscient du jeu de leurre qu'il propose . » L'objectif visé est de placer le spectateur en position active et critique, afin de lui faire regarder la représentation comme espace social et politique et non comme lieu de consommation et d'identification. C'est cette opposition qui marque la différence entre théâtre épique et théâtre dramatique.

EXEMPLE APPLIQUÉ

Stanislas Nordey

La proposition de Stanislas Nordey constitue un exemple plus contemporain de ce jeu distancé. Le personnage est moins incarné que «désigné» par le comédien qui élabore un jeu très stylisé, tant dans la diction que dans la gestuelle, pour laquelle quelques postures non choisies sont maintenues tout au long de la représentation. Cette approche abolit tout naturel et souligne la présence physique de l'acteur, porte-voix de son personnage. La démarche de Stanislas Nordey obéit à une exigence d'épure et de dévoilement. Le corps en tension, sa gestuelle, de même que la scansion de la langue, obéissent à une démarche de déchiffrement. Refuser un jeu surdéterminé c'est faire entendre la langue poétique

dans son essence pure. L'utilisation du micro va dans ce sens. L'acteur est une voix qui fait entendre le texte ; il efface toute interprétation psychologique ou tout parti pris d'interprétation au profit d'une énonciation désincarnée de toute intentionnalité autre que celle de faire entendre le texte. De la même manière, on retrouve d'un spectacle à l'autre un agencement scénographique toujours sensiblement similaire: un fond de scène habillé de structures métalliques n'offre aucun point de fuite où *divertir* le regard. L'oreille du spectateur est tendue dans une concentration aussi musculaire que celle du corps de l'acteur.



L'acteur performer

À l'extrême opposé de cette approche maniériste, on trouve l'acteur performer. Le principe est de gommer toute séparation entre représentation et présentation. Le performer agit en son nom propre, ne joue pas, ne représente pas un rôle. À l'instar du « théâtre de la peste » rêvé par Antonin Artaud, l'acteur doit incarner une totalité d'être où il n'y a plus de filtres avec les émotions ni avec les souffrances. Le simulacre sort de sa virtualité, il est vécu comme totalité présente, entraîne hors du champ des protections rationnelles et contamine le spectateur. Il s'agit de capter une illusion délirante qui entraîne hors du réel ou plutôt confond réel et virtuel. Engagement extrême du corps, mise en danger de l'intégrité de l'être qui s'expose dans des actions souvent improvisées, voici quelques caractéristiques de type de jeu. Les avant-gardes des années 60, comme le Living Theatre ont travaillé cette esthétique et contribué à la promouvoir. Aujourd'hui, des metteurs en scène comme Ian Fabre, Angelica Lidell peuvent concevoir des spectacles totalement conçus comme des performances. La plupart du temps, les happenings purs sont intégrés à des spectacles construits et écrits.

> ci-contre : *Par les villages*

© Christophe Raynaud de Lage

> ci-dessous : *Clôture de l'amour*

© Jean-Louis Fernandez



EXEMPLE APPLIQUÉ

Un peu de tendresse bordel de merde de Dave St-Pierre De la performance carnavalisée.

Un peu de tendresse bordel de merde est un spectacle hybride entre théâtre, danse et performance. L'intelligence et le talent de ce spectacle reposent d'une part sur l'exploration extrêmement maîtrisée des codes du nu et de la transgression, d'autre part sur une transfiguration des codes de la performance. Les séquences très écrites et chorégraphiées sont cependant soumises à la réaction d'un spectateur provoqué, invité à sortir du confort de son fauteuil pour participer au spectacle et intervenir le cas échéant.



On sait à quel point la nudité est par excellence ce qui expose le plus l'acteur dans sa vulnérabilité. Il est offert au regard voyeur du spectateur qui le scrute. Le recours au nu, généralement ponctuel, agit toujours comme un principe de déstabilisation qui engage à la fois le comédien déshabillé de ses masques et le spectateur exposé à une gêne première.

Or, dans *Un peu de tendresse bordel de merde*, tous les danseurs-performers hommes-femmes confondus, sont nus sur le plateau. Au tout début du spectacle, une dizaine d'hommes intégralement nus surgissent dans la salle et prennent à parti les spectateurs. Ils escaladent les sièges, interpellent le public en jouant ostensiblement avec leur

sexe. Ils portent uniformément des perruques blondes et parlent avec une voix faussée en singeant une expression potache de travestissement féminin. Simultanément, un groupe de femmes s'est dispersé dans la salle, formant des couples qui violemment s'insultent et s'assènent des coups. Du côté masculin, un jeu burlesque, exagérément grivois, de l'autre, la mise en jeu de femmes qui se frappent violemment, refusant tout simulacre de la violence jusqu'à exposer leur corps « ecchymosé ». D'un côté un nu stylisé, rabelaisien, qui certes rompt avec la tradition académique du noble et du beau, de l'autre un nu décodifié, défait des simulacres, qu'aucun regard ne peut mettre à distance sauf en s'en détournant. Entre rire du nu blagueur ou ne pas rire du corps malmené, le spectateur doit choisir entre la théâtralisation et son

refus. Le plus souvent il tend à se réfugier dans le nu potache qui demeure sans danger.

En réalité, ce spectacle interroge les frontières de la représentation et de l'illusion théâtrale. Jusqu'où annuler la représentation pour la transformer en événement? Jusqu'où fixer les limites du supportable et de l'insupportable? Ici, c'est au spectateur de donner la réponse. À mi-spectacle, les hommes dont le regard s'est à présent accoutumé à observer une nudité carnavalisée se placent en ligne en avant-scène

face spectateur. Dans un geste chorégraphique esthétisé, ils se giflent violemment. Chaque gifle est comptée à haute voix. Les coups sont bien réels, le sang afflue sur les joues. 1 coup, 3 coups, 7 coups, les performers continuent jusqu'à l'intervention de quelques membres du public. Il a fallu du temps au public pour comprendre que c'est de lui dont dépend l'arrêt de la violence, que c'est à lui d'identifier la frontière entre le geste simulé et le geste non simulé. Prendre soin, protéger, c'est entrer dans une empathie avec la scène, c'est briser la séparation avec la salle pour inventer ce geste collectif d'altérité à l'égard de l'acteur où la participation active n'est autre ici qu'un acte conscient et spontané de tendresse.

> ci-dessus: *Un peu de tendresse bordel de merde*
© Dave St-Pierre

L'acteur laboratoire

Héritier de l'école russe post-stanislavskienne, cette approche du travail de l'acteur induit un long travail préliminaire de recherche au plateau. Le texte est mis de côté pour être exploré par l'improvisation ; l'approche se fait à partir d'une vue d'ensemble qui s'affine en fonction de la richesse et des regards de chaque comédien. La création se fait donc de manière collective, se construit comme une sorte d'aventure intérieure à plusieurs dont l'objectif est de déceler les enjeux secrets du texte. La théâtralité naît de cet effort. Le metteur en scène se réduit à la fonction de guide et de formateur dans une démarche uniquement destinée à la recherche des facultés psycho-physiques de l'acteur. Sur le plan technique, le jeu de l'acteur paraît extrêmement naturel comme déshabillé de toutes les formes trop démonstratives de la théâtralité. Ainsi l'acteur donne l'illusion remarquable que le texte a disparu au profit du surgissement spontané de la parole. Les acteurs se coupent la parole, parfois laissent place à des plages d'improvisation. Parmi les compagnies qui travaillent de cette façon on peut citer Rodophe Dana et le Collectif Les Possédés ou bien encore le jeune collectif La Vie brève.

EXEMPLE APPLIQUÉ

Robert Plankett, collectif La Vie brève dirigé par Jeanne Candel

L'espace de jeu est exigu. Des cartons ouverts, des livres épars disposés sur un tapis, quatre étagères à demi démontées, un seau bleu, suffisent à définir l'espace. En fond de scène quelques cartons prolongent le principe. Cinq comédiens occupent l'espace d'un tapis déposé au sol au centre du plateau. Ils sont habillés de manière quotidienne, sans recherche de composition. Ils jouent dos au public. La posture des corps est naturelle sans recherche expressionniste. Nous avons là une forme de théâtralité qui refuse toute forme de stylisation comme si la scène n'était pas en train de se jouer mais en train de se vivre. Le décor est agencé de telle sorte qu'il mime dans un refus radical de l'esthétique théâtrale toute forme de démonstration symbolique ou spectaculaire. Seul bémol qui vient introduire un élément de dissonance dans ce tableau de la vie quotidienne: le ballon rouge et bleu en équilibre instable sur l'étagère de gauche. Jeanne Candel joue ici sur le principe de l'art de la griffure théorisé par Roland Barthes: provoquer l'incursion dans des scènes réalistes de gestes ou d'images qui pourront composer un poème scénique.



Le non acteur ou l'éloge des simples

Les deux dernières décennies ont vu un nombre croissant de metteurs en scène mélanger des groupes d'acteurs professionnels avec des groupes non professionnels.

C'est Pina Bausch la première qui dans les années 1970 crée des pièces entre danse et théâtre, fondées sur l'individualité de ses danseurs ou sur ses propres souvenirs (*Café Müller*, 1978). Ses œuvres, où ni le mouvement dansé ni la virtuosité des danseurs ne sont privilégiés, résultent de la mise en forme à partir de procédés tels que le déplacement, la répétition ou le montage, du matériau intime rassemblé à partir de longues périodes de répétition. Ainsi *Kontakthof* est successivement monté en 2000 et 2008 par des personnes âgées puis par des adolescents tous étrangers au monde de la danse.

L'intention de mettre en scène des non professionnels n'est en rien un geste gratuit. Il permet de s'écarter des habitudes virtuoses des acteurs professionnels formés pour faire surgir une expression naturelle, souvent maladroite, mais teintée d'une vérité et d'une authenticité plus spontanée que ne le peut un jeu façonné et expérimenté.



EXEMPLE APPLIQUÉ

Pippo Delbono, *Dopo la battaglia*.

Contrairement aux autres comédiens, les handicapés mentaux, psychotiques, autistes ne jouent pas de rôle, ils sont dans une incapacité à interpréter, c'est-à-dire à se placer dans une dimension distancée avec l'ici et maintenant de la représentation. Chez Pippo Delbono leur être sert à créer des figures éphémères qui défilent sur les plateaux d'où surgissent des images puissamment théâtralisées par les costumes, la musique et la vidéo.

La photo ci-contre présente un plan resserré sur 12 personnages. Sol et murs de scène sont intégralement recouverts de panneaux noirs. La posture des personnages, figés dans une immobilité hiératique et savamment agencée entre posture assise au sol, sur des chaises ou debout, forme une composition esthétique et théâtralisée. Richesse des costumes, contrastes recherchés des couleurs qui jouent sur une palette tranchée de 3 couleurs, rouge, blanc et noir; tenue de soirée pour le groupe à cour, insignes religieux et tenue de cérémonie pour les deux personnages à jardin. Qui sont ces individus? Qui les voit? Sont-ils regardés ou spectateurs? Le trouble est présent dans le mélange des signes: Pape en lunettes noires, groupe de femmes autour d'un parrain mafieux, l'image semble représenter la bipartition stéréotypée de la société italienne. Cependant, un personnage tranche dans ce tableau baroque: la présence d'un des comédiens fameux de Pipo Delbono, handicapé trisomique assis au pied du pape en tenue d'enfant de cœur. Présence angélique et virgine sous la main (qui bénit? soumet?) d'un pape, image de l'ange ou du Pierrot lunaire? Symbole fort de l'handicapé en fils de dieu, Gianluca entre dans la construction de l'image tout en introduisant un hiatus, indice double de l'exclusion et de la grâce. Pour Pippo Delbono, profondément influencé par Antonin Artaud et Pier Paolo Pasolini, le fou, le psychotique, incarne la figure salvatrice de l'homme dévoré par ses propres représentations, miracle de la pure présence contre les illusions sociales et les mythologies d'une Italie berlusconienne dévorée par l'apparat et l'hypocrisie conservatrice.

> ci-contre en haut: *Kontakthof* © Rikla/Sipa
> en bas: *Dopo la battaglia* © Franck Boileau

FICHE # 7

LE COSTUME

Généralement l'analyse du costume se fait de manière conjointe avec la scénographie. Peu ou prou, il entre en cohérence avec les signes dramaturgiques dictés par les autres éléments scéniques. La première idée reçue à faire tomber est qu'il n'y a pas de non-costume. Même l'habit le plus classique et quotidien relève d'une intention ; même le nu intégral est un costume.

ZOOM HISTORIQUE

Le costume est d'invention récente : jusqu'au XVIIe siècle on parle « d'habit de Comédie » pour les plus riches et de « hardes » pour les plus pauvres. L'un comme l'autre étaient à la charge du comédien. C'est au XVIIe siècle encore que le costume est envisagé avec la notion de vraisemblance historique. Mais il faut encore du temps pour concevoir le costume en dehors de l'idée d'habits somptueux, soumis à la mode du temps et souvent offerts par de généreux protecteurs. C'est ainsi qu'une servante pouvait être mieux habillée qu'une princesse si elle régnait sur le cœur de quelque grand personnage. De là le fait que le costume féminin est toujours plus investi et soigné que le costume masculin. Il est difficile de changer les goûts du public qui veut du brillant et de l'or. S'il faut attendre 1830 pour jouer Molière en costume historique, le début du XXème siècle demeure très ambigu. Vient la mode des grands couturiers, Coco Chanel, Christian Lacroix, habillent les comédiennes. L'art du costume devient une fin en soi. Après Jean Vilar, Roland Barthes parle des « maladies du costume de théâtre. » Ce dernier doit fonctionner comme la musique de scène, originale, présente, mais discrète : « En somme, le bon costume de théâtre doit être assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer des signes parasites. Il lui faut être à la fois matériel et transparent : on doit le voir, mais non le regarder. »

Aujourd'hui l'approche du costume est plus complexe que ce qu'en disait Barthes. Il doit certes être lisible et entrer en cohérence avec l'ensemble des partis pris dramaturgiques. Mais à présent, nous le savons, le théâtre contemporain aime brouiller les signes. Un costume peut être composé de signes contradictoires ou appartenant à des univers très différents. Par exemple, dans « Dopo la Bataglia » de Pippo Delbono, le personnage du pape porte des lunettes noires. Ces signes sont des indices forts qui dénoncent un Vatican bling bling corrompu par l'argent. (cf. analyse fiche 6)

EXEMPLE APPLIQUÉ

Hamlet de Shakespeare mise en scène de Thomas Ostermeier.

Voici deux photos prises respectivement à l'acte 1 et 3 de la pièce qui représentent toutes les deux le personnage d'Hamlet. Qui n'a pas vu le spectacle ne peut que s'étonner qu'il s'agisse bien du même acteur. La surprise, pour celui qui l'a vu, est toute identique. Il s'agit ici de comprendre comment le rôle du costume est déterminant dans la construction du personnage mais surtout de vérifier en quoi il intègre les partis-pris de mise en scène.



photo n° 1 / Hamlet © DR

La photo 1 renvoie à l'apparence d'Hamlet durant les 2 premiers actes. Trentenaire adipeux et massif, la silhouette lourde, Hamlet oscille entre le cliché du teuton buveur de bière et celle de la rock star déchu. Cette figure décadente

et décalée par rapport à l'image originelle du prince du Danemark tranche particulièrement avec le mythe romantique qui s'est construit autour des interprétations théâtrales d'Hamlet. Le cadre est contemporain, la scène de mariage, par exemple, se déroule dans une sorte de cour élyséenne où Gertrude en lunettes noires fredonne des airs de Carla Bruni-Sarkozy. Ainsi toute la première partie de la pièce offre une transposition du Danemark médiéval vers une Europe populiste et bling-bling où le politique se confond avec le star système.

et d'une paire de lunettes noires. La transfiguration de la mère en travesti version « drag queen » est radicale. Sitôt la scène finie, Hamlet enfile devant le public ébahi un gilet prothèse molletonné. Le public découvre alors le subterfuge. Ce n'était pas l'acteur qui était gros, c'était simplement le personnage. Par le costume assumé totalement comme postiche théâtral, le jeu de transfiguration est double. D'abord, en exhibant les astuces du théâtre, il illustre de manière inédite les jeux de l'illusion baroque propre à l'esthétique shakespearienne.

Ensuite, en jouant sur l'identification mère/fils, il met en valeur une lecture œdipienne jusqu'alors suggérée dans les mises en scène précédentes. Le spectateur cultivé peut pousser l'analyse un peu plus loin. On sait que le théâtre élisabéthain interdisait le jeu aux femmes, les rôles féminins étant interprétés alors par les hommes. Que Lars Edinger interprète à la fois un rôle masculin et un rôle féminin va dans ce sens. L'autre clin d'œil est lié à la prothèse rembourrée. Au temps de Shakespeare, on sait que le théâtre est un lieu de représentation sociale et que paraître gras et opulent voulait dire paraître riche et bien nourri. Beaucoup de spectateurs venaient s'asseoir sur les bancs du Globe Theatre à Londres gonflés de



photo n° 2 / Hamlet © DR

Acte 3, scène de la souris. Dans cet épisode central et mythique de la pièce, Hamlet invente une mise en scène qui reproduit le meurtre de son père. À la surprise générale, c'est Hamlet lui-même qui joue le rôle de la mère. (Photo 2) Méconnaissable, il apparaît semi nu, vêtu d'une perruque blonde, d'un short à paillettes moulant

rembourrages sous leurs habits. Ainsi la transposition de l'univers shakespearien vers une Europe décadente post-moderne a lieu sans pour autant nier la réalité du théâtre élisabéthain. Thomas Ostermeier assume ici un théâtre ouvertement ludique où clin d'œil modernes et anciens cohabitent au service de la construction d'une mise en scène spectaculaire et décapante.

FICHE # 8

LES LUMIÈRES

Les fonctions de la lumière sont une partie que l'on envisage à tort comme un point délicat de l'interprétation. En effet, on croit souvent qu'il faut savoir lire un plan de feu pour pouvoir décrypter le sens des éclairages. Or il y a une différence entre la technique utilisée et les effets qu'elle produit. Comprendre ce dernier point est suffisant pour appréhender l'analyse d'un spectacle.

ZOOM HISTORIQUE

Jusqu'au XVII^e siècle, la question de l'éclairage ne se posait pas puisque les spectacles se passaient en journée et souvent en plein air, « en plein vent » comme on disait alors. Des torches étaient apportées quand le jour commençait à baisser. Ce n'est qu'à partir de 1650 que de petits lustres, puis un lustre central éclairaient la salle. Des biscuits, petits lumignons espacés constituent la rampe pour séparer la salle et la scène. Les bougies remplacent les chandelles qui sont éclipsées par les quinquets. Il faut imaginer la fumée et l'odeur âcre dégagées par les éclairages. D'une durée éphémère, il faut les changer toutes les heures, d'où le séquençage des pièces en actes. Au début du XIX^e siècle, le gaz supplante la bougie, suivi de peu par l'électricité. Cependant, comme très souvent quand on voit arriver une nouvelle technique, elle doit se montrer dans sa dimension spectaculaire. C'est ainsi qu'on utilise l'électricité pour les effets spéciaux (naufrages, tempêtes, tremblements de terre) et que l'on continue tout aussi médiocrement à éclairer les acteurs au gaz. Richard Wagner au Festspielhaus de Bayreuth est célèbre pour avoir décidé le premier d'éteindre la salle.

L'avènement de l'éclairage électrique apporte deux bouleversements principaux: d'une part l'intensité lumineuse est désormais variable à volonté et permet de jouer sur des effets nuancés, d'autre part, il rend caduque les procédés de trompe-l'œil des toiles peintes puisqu'il appelle les volumes. Le metteur en scène suisse Adolphe Appia va ainsi rompre avec les effets de perspective sur les toiles pour

*leur substituer des praticables. Ainsi, l'éclairage permet de découper l'espace. Robert Wilson en 1971 avec *Le Regard du sourd* invente un processus scénographique exclusivement fait à partir d'éclairages.*

Quelques questions sont utiles pour construire une analyse.

Observation

- Quelle provenance ? : extérieure actionnée par la régie ou élément du décor ?
- Quelle température ? (froid, tiède, chaud)
- Quelle intensité ? Quelle direction ? (verticale, horizontale, descendante, ascendante, inclinée)
- La lumière isole-t-elle ou met-elle en valeur un élément particulier, un acteur, un objet ?
- À quels moments intervient-elle ? La salle est-elle éclairée ?

Vers l'interprétation

- Quel univers référentiel contribue-t-elle à dessiner ?
- Quel est son rôle ? Eclairer simplement ou commenter une action, rythmer la représentation (fonction dramatique), assurer des transitions entre les différentes étapes (effets de continuité ou de rupture), créer une atmosphère (émotions)
- Quels « signes » des autres éléments de la scénographie recouvre-t-elle ou contribue-t-elle à mettre en valeur ?



EXEMPLE APPLIQUÉ

La Faculté de Christophe Honoré mise en scène Éric Vigner



> ci-contre : photo n°2 (photo n°1, voir page précédente) / *La Faculté* © Franck Boileau

Voici deux clichés, le premier correspond à la création en Avignon en 2012, l'autre correspond au dispositif choisi pour la tournée en région.

Photo 1. Le décor s'inscrit dans un lieu géographique réel, la cour du lycée Mistral à Avignon. Le spectacle est joué en nocturne. L'éclairage doit donc s'adapter aux contraintes du lieu tout en profitant de l'originalité du dispositif. Les éclairages des bâtiments collectifs ainsi que les lampadaires de la cour sont utilisés. La lumière froide qu'ils dégagent tranche avec le sable de carrière importé pour le spectacle et confère alors une atmosphère poétique, presque fantastique. Le dispositif d'éclairage urbain en place n'est cependant pas suffisant pour soutenir les intentions de mise en scène. Des bornes d'éclairages sont ajoutées à divers endroits de l'espace de jeu, jouant ainsi de différentes variations, tantôt diurnes, tantôt nocturnes. Suivant les reflets, la faculté devient un entre-monde, tantôt plage, tantôt terrain vague, lieu interlope où se croisent et se rencontrent les passions et les haines. La lumière restitue ainsi le caractère hybride du texte de Christophe Honoré qui oscille entre drame social et fable poétique.

Photo 2. Pour l'adaptation de l'espace scénographique en région, Éric Vigner doit tenir compte des contraintes des théâtres clos. Le dispositif perd de sa profondeur et

devient plus frontal ; de plus les conditions techniques ne permettent pas d'importer une quantité de sable aussi conséquente.

Eric Vigner substitue donc à l'étendue sableuse un tapis de sol blanc qui occupe l'ensemble du plateau. Un cyclorama en fond de scène permet les variations de lumières ainsi que les projections vidéo. Les projecteurs sont tous à vue, répartis sur des herses disposées en carré qui encadrent le tapis de jeu. L'ensemble du dispositif ne renvoie plus ni à un cadre scolaire, ni à une plage mais à un studio de tournage. Nul contre-sens dans ce changement de parti-pris : Éric Vigner reste fidèle au texte mais explore d'autres pistes dramaturgiques. En effet, le texte obéit à une forme d'écriture scénarisée entre théâtre et cinéma. Christophe Honoré aborde la question de l'homosexualité en confrontant la loi commune et la loi familiale. Il écrit une tragédie contemporaine qui traverse tous les thèmes tragiques que le théâtre a développés depuis ses origines : le meurtre sacrificiel, le bannissement, les conflits familiaux, les fratries en crise, l'impossibilité de l'amour, le destin, le secret, l'interdit et son corollaire, la transgression. L'espace scénique ainsi dénudé devient à la fois l'espace neutre d'une tragédie, mais saisi dans un lieu de tournage, il prend la forme d'un drame populaire telles qu'on peut les voir dans les séries ou les feuilletons télévisés.

FICHE # 8

LE RAPPORT SCÈNE-SALLE. DISTANCIATION OU IDENTIFICATION.

Identification et distanciation désignent à la fois le rapport qu'entretient le public à la représentation et la relation de l'acteur à son rôle. L'identification est le processus par lequel le spectateur est amené à se confondre avec le personnage présenté sur scène : elle génère un plaisir lié à l'illusion. On a tendance à considérer que l'identification de l'acteur à son rôle est nécessaire pour que le spectateur entre en empathie avec le personnage. Or ce processus d'adhésion est de moins en moins pratiqué par la scène contemporaine. Les années 50 voient l'émergence d'un théâtre qui réfléchit sur ses procédés et cherche à les exhiber. Deux grandes écoles se font face qui se construisent en réaction à ce principe qui pourtant, nous allons le voir, ne sont pas irréconciliables.



L'école brechtienne de la distanciation

Dans les années 1940 Bertold Brecht, dans la perspective d'un théâtre épique, souhaite que le spectateur garde un regard critique, distancié, sur la représentation. Divers moyens visant à créer cet effet de distanciation sont donc mis en œuvre, tant dans la dramaturgie que dans le jeu du comédien : l'acteur prend de la distance avec son personnage qui vient commenter les actions menées, à la manière du chœur antique ; les lieux ne

sont pas figurés mais leurs noms sont affichés en toutes lettres, des *songs* viennent interrompre les dialogues et permettre un passage en mode lyrique. Tous ces procédés mis en œuvre sont fréquemment utilisés par la scène contemporaine, si bien que le spectateur contemporain ne ressent pas spécialement de rupture : changements de costumes à vue, prise à partie de la salle, jeu avec un décor assumé comme tel sont autant de procédés auxquels le spectateur est accoutumé. Christian Biet dans *Qu'est-ce que le théâtre ?* rappelle ainsi que le théâtre contemporain « joue avec la conscience revendiquée de sa théâtralité, reconnaissant ainsi le spectateur comme seul juge et *reconstructeur* des signes offerts sur la scène – principe fondamentalement épique, si ce n'est principe fondateur du théâtre. »

La performance et l'héritage d'Antonin Artaud

On peut difficilement comprendre le geste théâtral contemporain sans le principe de performance. Le mythe fondateur de cette notion est *L'Événement sans titre*, organisé par John Cage en 1952 au Black Mountain College. Ce dernier réactive le principe des manifestations dadaïstes en juxtaposant dans un même espace-temps, sur le principe du collage, une composition de Cage, une improvisation chorégraphique de Merce Cunningham, des lectures, des séquences filmées, des tableaux blancs de Robert Rauschenberg. John Cage dit ne vouloir rechercher aucune « relation causale » entre les différents « incidents » qui se produisent au sein de cet événement : « Tout ce qui advenait advenait dans l'esprit du spectateur ». En élargissant la notion de « musique non intentionnelle » à un événement qui ne peut pas ne pas toucher, par un certain côté, au théâtre, Cage veut faire de l'auditeur puis du spectateur celui en qui l'œuvre se fait. Cette valeur vise à abolir la frontière entre l'art et la vie, voire à abolir l'art au bénéfice de l'expérience vécue. Ainsi le danseur n'est qu'un danseur, le performer un performer, leurs actions ne renvoient qu'à elles-mêmes, sans *mimésis*.

Ces pratiques réactivent les théories d'Antonin Artaud. Pour ce dernier le geste théâtral devait être un acte de déflagration, acte total dont le but est dérivé de ce qu'on pourrait appeler en terme clinique, du délire. Un délire qui donne l'impression de vivre les émotions ou les passions qui cherchent à affirmer la fulgurance du réel au détriment de sa figuration scénique. Ainsi le spectateur entre à ce point en fusion avec les images montrées qu'il perd pied avec les simulacres et confond réel et virtuel.

EXEMPLE APPLIQUÉ

Jan Lauwers, *Place du marché*, 2013 L'illusion ludique

Le théâtre contemporain joue sur des palettes de procédés mêlant à la fois spectacle de performance et effets de distanciation. L'un des metteurs en scène les plus habiles à brouiller les pistes pour se mettre au service d'une théâtralité originale, est le flamand Jan Lauwers. Mêlant souvent la grande et la petite histoire (*La Chambre d'Isabella*, *Le Bazar du Homard*, *La Maison des cerfs*), récits de vie et anecdotes, le théâtre de Jan Lauwers relate le chaos, les conflits identitaires ou culturels mais à travers le prisme d'individus pris dans la tourmente. Il s'agit de demeurer au plus près du monde, parfois au plus près de la banalité du quotidien tout en permettant un va-et-vient permanent entre esthétique et interrogation face au réel. Le théâtre de Jan Lauwers ne donne pourtant aucune leçon, la puissance des récits se glisse dans la fêlure de nos vies. Voici le propos de *Place du marché* : comment, un an après la mort de vingt-quatre personnes dans une explosion sur la place du marché, le village en deuil, peut-il résister à la séquestration d'une enfant, soixante-seize jours durant, par l'un de ses habitants ?

Que l'on observe les photos suivantes. La scène se construit en plusieurs espaces sectorisés et démultipliables. Un espace central en avant-scène, une mini scène surélevée équipée de rampes de projecteurs. À cour, (non visibles sur les photos), des musiciens et Jan Lauwers en personne qui assiste à la représentation, tantôt participant aux partitions musicales, tantôt intervenant pour interrompre et commenter la narration. On aperçoit un autre espace de jeu. Espaces enchâssés, déduits les uns des autres, la scène s'amuse à démultiplier les zones de jeu à l'infini autant qu'à multiplier les niveaux de représentation.

La spectacle se caractérise également par un foisonnement de personnages et d'objets. La présence de l'acteur y apparaît étonnamment libre, sans contraintes. Tantôt acteur incarnant un personnage, tantôt performer prenant place à l'avant scène pour commenter la narration, sortir de la scène, apporter un accessoire, épousseter un fauteuil, ou bien encore se placer en retrait pour observer les autres acteurs jouer. Ce procédé donne de ce fait au public l'impression d'avoir le même rôle que l'acteur debout observant la scène, partenaire privilégié, au plus près des processus de création et de l'œuvre en train de se faire. L'ensemble de ces procédés désigne en permanence le théâtre et le caractère ludique du jeu. Ainsi, l'acte théâtral se trouve démonté et confirmé tout à la fois.

Mais l'acteur est aussi performer, musicien, danseur, chanteur, marionnettiste ou acrobate. Il est acteur total, c'est-à-dire créateur à part entière. Cet ensemble polyphonique de représentations et de modes d'expression confère au spectacle une grande présence scénique qui capte le regard du public. Cette présence repose d'une part sur l'ancrage des scènes jouées dans l'immédiateté du présent, (actions, récits, dialogues, superposition des espaces de jeux, du chant, de la danse et du texte), d'autre part sur la simplicité du jeu, des gestes, du naturel de la voix, le quotidien du récit et l'aisance avec laquelle les performers occupent la scène. Ainsi, performance et distanciation sont confondues dans un même acte théâtral où viols, incestes, conflits sociaux et identitaires sont mis à distance par une fable visuelle qui métaphorise l'indicible violence et donne l'illusion d'un présent en train de se faire.

> page précédente et page suivante :
Place du marché © Christophe Raynaud de Lage



FICHE # 10

ET LE TEXTE DANS TOUT ÇA ?

On pourra s'étonner que nous ne traitions du texte qu'en fin de parcours, comme si dans les tempêtes de la création contemporaine celui-ci n'apparaissait plus que par vagues retours d'écume. Si l'on porte attention au vocabulaire courant utilisé par le spectateur, il est à présent acquis que nous allons « au théâtre », mais que nous avons ou pas aimé « ce spectacle ». Le terme « pièce de théâtre » avec son déroulement réglé, sa structure dramatique contraignante, ses contraintes dramaturgiques internes, paraît ainsi galvaudé.

Certes, toute mise en scène d'une pièce de théâtre, y compris d'un classique peut paraître un frein à la liberté de celui qui est de moins en moins « metteur en scène », de plus en plus un « créateur scénique », désireux d'être l'auteur de la représentation dans son ensemble. Ce sont les raisons pour lesquelles un nombre croissant de spectacles s'élabore selon des processus qui – sans récuser le texte – court-circuitent la « pièce de théâtre » au point que cette expression se trouve frappée d'une désuétude de plus en plus marquée. Bien sûr, il existe des gardiens du temple dont la Comédie-Française est la tête de proue. Des metteurs en scène comme Stanislas Nordey ou Claude Régy restent de fervents partisans du texte, dans l'héritage de Jean Vilar et du Quartel.

MONTER LES CLASSIQUES

EXEMPLE APPLIQUÉ

Hamlet de Shakespeare, mise en scène Thomas Ostermeier

Thomas Ostermeier se place à contre-courant de ce qu'on appelle le mouvement post-dramatique. Il souhaite ramener au premier plan le personnage et le récit, sans nostalgie passéiste, sans archaïsme non plus. Dans un recueil d'entretiens avec Sylvie Chalaye (*Thomas Ostermeier*, Actes Sud Papier- mettre en scène, 2006) il écrit : « Le théâtre post-dramatique correspond à une époque décadente et rassasiée, qui est aujourd'hui révolue. Le spectateur que j'étais au début des années 1990, à Berlin, n'en pouvait plus du cynisme de ce théâtre que la critique définissait comme « déconstructiviste » et qui considérait que les grands récits n'avaient plus rien à nous dire. Toute une génération de jeunes dramaturges à laquelle j'appartiens a alors commencé à refuser ce

nihilisme théâtral et a cessé d'élaborer la scène comme un espace de performance ou d'installation plastique où s'abolit l'acteur, pour replacer au contraire l'histoire et le personnage au centre du discours scénique, sans pour autant se tourner vers l'académisme. »

Loin d'une fidélité radicale avec le texte, le projet d'Ostermeier est avant tout de montrer en quoi le texte classique est révélateur de notre société moderne. La mise en scène d'*Hamlet* apporte une lecture nouvelle radicale tout en restant profondément respectueuse de l'esthétique shakespearienne (cf. analyse fiche Costume). L'univers de l'illusion baroque est transposé dans notre mode contemporain : ketchup, Marlboro, Yop et perruques queer... À l'imposture du politique répond l'imposture du théâtre toujours affichée dans ses simulacres ludiques. Les questions de la sexualité et de la folie sont déportées vers les questions du genre et du trouble identitaire. Ainsi l'identité du politique coïncide avec l'identité de l'idole décadente ; *Hamlet* apparaît comme le reflet des vicissitudes des populismes berlusconien et sarkozyste. Loin du mythe romantique édifié par la tradition théâtrale, Thomas Ostermeier propose un *Hamlet* à notre image, créature autodestructrice dévorée par ses propres représentations, anéantie par ses rêves, enlisée dans une folie que l'alcool et le sexe ne font qu'exacerber.



LE CRÉATEUR SCÉNIQUE

EXEMPLE APPLIQUÉ

Joël Pommerat, *Cendrillon*

« Le règne qui arrive est celui du créateur scénique, et il n'a que faire d'une œuvre dramatique préexistante », écrit Joseph Danan dans son petit essai *Entre théâtre et performance: la question du texte*. (Actes Sud-papiers – Apprendre, 2013)

Joël Pommerat est sans aucun doute le chef de file de cette catégorie émergente de metteurs en scène. Son processus de création remet en cause la tradition du théâtre de texte en accordant une importante place au corps, au son, à la lumière et à l'espace. Il développe un « théâtre total » dans lequel textes, lumières, sons, musiques et costumes s'élaborent quasiment dans le même temps, pendant les répétitions, en collaboration avec l'équipe artistique. A partir d'un espace le plus souvent vide, Joël Pommerat travaille à donner forme aux images qu'il a en tête : il propose conjointement des indications d'écriture scénique et textuelle. Au centre de cette recherche, l'acteur doit se défaire de ses habitudes pour trouver l'authenticité de sa présence concrète et personnelle en scène. C'est instant par instant, influencé par ces présences en mouvement dans l'espace et la lumière, que Joël Pommerat conçoit ses spectacles. Ainsi, l'acteur n'est pas qu'un simple interprète mais fait partie du poème.

Le commentaire d'image fixe ne peut bien évidemment pas rendre compte d'un processus d'écriture scénique. On pourra simplement observer comment l'image traduit la réécriture originale du conte populaire, *Cendrillon*.

Boîte noire, sans décor. En fond de scène, un cyclorama qui sert à la projection d'une forêt; par des jeux optiques, un voile textile translucide placé devant le cyclorama permet à la fois de créer une perception ouatée des végétaux tout en reflétant les personnages sur la scène. Ce jeu magique avec la lumière génère un trouble des perceptions entre le proche et le lointain, l'intérieur et l'extérieur, le réel et le surréel, l'être et son reflet. Au lointain, Cendrillon nettoie le voile translucide qui paraît alors une baie vitrée. L'ensemble du dispositif enferme les personnages dans une sorte de maison de verre, synecdoque majuscule de la fameuse pantoufle. Les costumes des personnages sont sensiblement contemporains, costume-cravate pour le père, tailleur strict pour la mère. Les deux sœurs, quant à elles, portent le même ensemble, une robe fleurie, ceinturée sous les seins, une perruque. L'effet de décalage de leur tenue tient aussi au fait que les deux actrices sont adultes. Ainsi, le costume qui transpose dans un monde moderne l'univers du conte, préserve néanmoins le caractère archétypal, caractéristique du personnage de conte.



> page précédente : *Hamlet* © DR
> ci-contre : *Cendrillon* © DR

FICHE # 11

L'EFFACEMENT DU THÉÂTRE. JUSQU'OU REPRÉSENTER ?

Nous avons vu que le spectacle vivant ne cesse d'afficher ses procédés, de mettre à distance les fictions qu'il montre pour exhiber la fabrique du théâtre. Ce questionnement sur la représentation n'est pas toujours affirmé avec ce ludisme où excellent Thomas Ostermeier, Jan Lauwers ou Olivier Py. Le théâtre contemporain questionne en permanence les seuils de la représentation. Jusqu'ou peut-on s'affranchir des frontières au point d'annuler le théâtre lui-même ?

EXEMPLE APPLIQUÉ

Jan Karski (mon nom est une fiction), mise en scène Arthur Nauzyciel, 2011

En adaptant le roman de Yannick Haenel, *Jan Karski* (Éditions Gallimard) Arthur Nauzyciel s'attache à la difficile question du génocide et des camps de la mort. Comment prolonger la formation des consciences quand ressurgissent les théories révisionnistes et que les derniers témoins s'éteignent ? L'art, c'est-à-dire l'artifice, détient-il ce pouvoir de relais suffisamment efficace pour pérenniser le devoir de mémoire ? Ce que Yannick Haenel tente de résoudre par la forme romanesque, Arthur Nauzyciel doit le traduire en termes dramaturgiques. Derrière cette question de la transmission de la parole de mémoire, se cache celle de sa représentation et de l'enjeu majeur qui traumatise l'ensemble des disciplines artistiques de l'après-guerre : la représentation de l'innommable. Au *Comment dire ?* de la littérature, le théâtre doit répondre par un *Comment montrer ?* Jusqu'à quel degré le langage théâtral peut-il se questionner au point de s'effacer, de disparaître pour signifier l'indicible sommet de la barbarie ?

Le spectacle se construit comme la transposition au mot près du roman. Trois parties d'une durée similaire : la première restitue l'entretien filmé de Karski par Claude Lanzmann lors de la réalisation du film *Shoah*, la seconde est la parole autobiographique de Karski lui-même, la troisième, naît de l'imaginaire du romancier qui fait parler le héros au présent.

Chacune des photos ci-jointes correspond à l'une des séquences.



> ci-dessus, *Jan Karski (mon nom est une fiction)*

© Frédéric Nauzyciel pour le CDN Orléans/Loiret/Centre

La représentation d'un studio de télévision. Arthur Nauzyciel lui-même, sur le mode du discours rapporté, reprend l'entretien entre Karski et Lanzmann. Le personnage de Karski est absent. Pas d'acteur pour l'incarner. Seule peut témoigner de sa présence la transcription de sa parole par le journaliste que prend en charge le metteur en scène lui-même comme pour mieux signaler l'impossibilité d'incarner le personnage. En effet, si incarner c'est déjà interpréter, le seul moyen de rester au plus près de la parole, c'est de traduire. La personne du metteur en scène est peut-être effectivement la plus à même d'incarner ce parti-pris d'effacement.

Deuxième tableau. Plateau nu, salle plongée dans le noir. Un écran géant projette la vidéo d'un plan du ghetto de Varsovie. Le récit autobiographique est restitué en voix off par l'actrice Marthe Keller.

Le texte est révélé sans le recours de la présence de l'acteur ; la vidéo qui projette invariablement les mêmes formes géométriques produit un effet à ce point hypnotique qu'il contraint le spectateur à se détourner de la scène pour ne se concentrer que sur le texte dit. Ainsi, seule la langue est donnée à entendre. Au demeurant, la voix, féminine, exprime la réticence à *incarner* la voix de Jan Karski. L'ensemble construit un univers de signes d'où toute présence de l'acteur a disparu. Le théâtre s'efface derrière la langue qui elle-même affleure en dehors de tout principe de théâtralité.



> ci-dessus, *Jan Karski (mon nom est une fiction)*
© CDDDB – Théâtre de Lorient

Après le désœuvrement des deux premières séquences, le théâtre ouvre son rideau sur un décor extrêmement élaboré. Un jeu de trompe-l'œil reproduit la perspective d'un couloir d'ambassade ou peut-être celle d'un couloir de théâtre. Espace ouvert sur la salle dans lequel s'engouffre le regard du spectateur. Jan Karski apparaît enfin, incarné par Laurent Poitrenaux. À la partie fictionnelle du roman de Yannick Haenel, correspond la présentation assumée de l'artifice du théâtre. Le jeu de trompe-l'œil est un clin d'œil explicite aux panneaux peints avec lesquels le théâtre moderne a rompu depuis longtemps. Le grand lustre au centre du plateau nous rappelle les immenses suspensions à chandelle qui éclairaient les théâtres au temps de Molière. Les portes situées le long de ce faux couloir sont-elles réelles ou peintes? Ainsi le théâtre et ses artifices affichés deviennent l'écrin privilégié de la parole.

Jan Karski (mon nom est une fiction), mime le douloureux parcours de la difficulté à incarner une parole que personne en son temps n'a entendue. Elle affirme aussi que l'art du mensonge et des simulacres qu'est le théâtre peut prendre en charge une parole de vérité sans la corrompre. Le message d'Arthur Nauzyciel ouvre une voie optimiste à la création: le théâtre parce qu'il est précisément un art du présent et de la re-présentation peut transmettre et prolonger le devoir de mémoire. Surtout, il a le pouvoir de figurer l'*inmontrable*.

FICHE # 12

LE SPECTATEUR ÉMANCIPÉ. ET MOI ? ET MOI ! ET MOI !

Cour d'honneur, mise en scène Jérôme Bel

Lors du dernier Festival d'Avignon, Hortense Archambault et Vincent Baudriller demandent à Jérôme Bel de créer un spectacle qui retrace les dix ans de leur direction du festival mais où l'invité d'honneur serait les spectateurs eux-mêmes.

Jérôme Bel propose un spectacle composé de collages de témoignages de spectateurs, devenus comédiens pour l'occasion. Offrir le plus grand lieu du théâtre à ceux qui sont toujours restés dans l'ombre, c'est dire à quel point l'air du temps place le spectateur au centre du spectacle vivant. Il montre que la mémoire du théâtre, à la différence du cinéma, de la peinture, n'a pas d'autre lieu de mémoire et de préservation que le spectateur. Cet art millénaire demeure avant tout un art de l'éphémère que seule la présence de quelques-uns peut pérenniser. Donner la parole au spectateur, ce n'est rien d'autre que réaliser la performance d'un musée vivant en perpétuel renouvellement.

Ce qui a changé depuis les années 60, c'est qu'il n'y a plus un public mais des spectateurs. Après l'image désirée par le metteur en scène, après l'image affichée sur scène, il est ce que Romeo Castellucci appelle, « la troisième image ». Le spectacle n'est pas vu, il nous traverse et nous participons à la construction de ses significations. Ainsi, il y aurait autant de lectures qu'il y aurait de spectateurs. Tous les exemples que nous avons montrés désignent la nécessité d'un spectateur actif. Actif ne veut pas dire intellectuel, éduqué ou même savant. Actif veut dire que chaque spectateur participe à la construction des signes. Il compose, rassemble les éléments du puzzle. Si le théâtre est communautaire par essence, l'énergie de chacun est individuelle. Tel est le spectateur émancipé que décrit Jacques Rancière : « Le pouvoir commun aux spectateur ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun, chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. » (*in* Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008)



Le spectateur n'est pas un simple consommateur de produits culturels ; par sa participation active, il construit la vie de la cité, comme le théâtre antique concevait qu'il devait éduquer ses citoyens.

> ci-dessus : *Cour d'honneur* © Christophe Raynaud de Lage

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

THÉÂTRE – DICTIONNAIRES ET ANTHOLOGIES

- ABIRACHED Robert (dir.), *Le Théâtre français du XX^e siècle, Histoire, textes choisis, mise en scène, Anthologie de L'Avant-scène théâtre*, Paris, octobre 2011.
- AZAMA Michel, *De Godot à Zucco, Anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000, Vol.1: Continuité et renouvellement; Vol. 2: Récits de vie: le moi et l'intime; Vol. 3: Le bruit du monde*, éditions Théâtrales, Paris, 2003-2004.
- CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, Paris, 1991, rééd. augmentée 2008.
- JOMARON (De) Jacqueline (dir.), *Le théâtre en France, Le Livre de Poche*, Paris, 1993.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996.
- QUÉANT G. (dir.), *Encyclopédie du théâtre contemporain, Vol. 1: 1850-1914, Publications de France, Paris, 1957; Vol. 2: 1914-1950, Olivier Perrin, Paris, 1959.*
- SARRAZAC Jean-Pierre & NAUGRETTE Catherine (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain, Circé, Belval, 2005.*
- SIMON, Alfred. 1970. *Dictionnaire du théâtre français contemporain*. Paris: Larousse,

THÉÂTRE – GÉNÉRALITÉS

- ASLAN Odette, *L'Acteur au XX^e siècle, Éthique et technique. L'Entretemps, Vic-La-Gardirole (Hérault), 2005*
- BIET Christian & TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre? (postface d'Emmanuel Wallon, «Le Théâtre en ses dehors»)*, Gallimard (coll. «Folio Essais»), Paris, 2006.
- COUTY Daniel & REY Alain (dir.), *Le Théâtre*, Larousse, Paris, 2001.
- DEGAINE André, *Histoire du théâtre dessinée*, Nizet, Paris, 1992.

- DUMUR Guy (dir.), *Histoire des spectacles*, Gallimard («La Pléiade»), Paris, 1965.
- DUSIGNE Jean-François, *Du théâtre d'art à l'art du théâtre, Anthologie des textes fondateurs*, Éditions théâtrales, Paris, 1997; *Le Théâtre d'Art: aventure européenne du XX^e siècle*, Éditions théâtrales, Paris, 1997.
- FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*, L'Entretemps, Montpellier, 2011.
- HELBO André, *Le Théâtre: texte ou spectacle vivant?*, Éditions Klincksieck (coll. «50 questions»), Paris 2007.
- HUBERT Marie-Claude, *Les Grandes théories du théâtre*, Armand Colin, Paris, 1998.
- PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Nathan Université, Paris, 1996.
- PRUNIER Michel: *La Fabrique du théâtre*, Nathan Université, Paris, 2000.
- ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004.
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Dunod, Paris, 1999.
- SALLÉ Bernard, *Histoire du théâtre*, Librairie théâtrale, Paris, 1990.
- SURGERS Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan Université, Paris, 2000.

ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978. Assises de la traduction littéraire (Arles, juin 1989)
- BANU Georges, *Les Cités du Théâtre d'Art, De Stanislavski à Strehler*, Éditions Théâtrales, Paris, 2000.
- BRECHT Bertolt, *Petit Organon sur le théâtre*, L'Arche, Paris, 1970.

- CHARBONNIER Anne-Marie, Esthétique du théâtre moderne, Armand Colin, Paris, 1998.
- DORT Bernard, Théâtre public, Seuil, Paris, 1967 ; Théâtre réel, Seuil, Paris, 1971 ; Théâtre en jeu, essais de critique, Seuil, Paris, 1979 ; Le Spectateur en dialogue, Le jeu du théâtre, POL, Paris, 1995.
- LEHMANN Hans-Thies, Le théâtre postdramatique, trad. de l'allemand par P.-H. Ledru, L'Arche, Paris, 2002.
- LISTA Giovanni (dir.), La scène moderne, Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle, Actes Sud, Arles, 1987.
- MEYERHOLD Vsevolod, Écrits sur le théâtre 1917-1930, vol. 2, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, éd. revue et augmentée, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2009.
- PICON-VALLIN Béatrice (dir.), Les écrans sur la scène, L'Âge d'Homme, Lausanne, rééd. 2009 ; La scène et les images, CNRS Éditions, coll. «Arts du spectacle/Les Voies de la création théâtrale», Paris, 2001.
- PROUST Sophie, La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine, L'Entretemps, Vic-la-Gardiole, 2006.
- RUBY Christian, L'Archipel des spectateurs, éditions Nessy (coll. «La philosophie aux éclats»), Besançon, 2012.
- RYNGAERT Jean-Pierre & SERMON Julie, Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition, Éditions Théâtrales, coll. «Sur le théâtre», Montreuil-sous-Bois, 2006.
- SARRAZAC Jean-Pierre, La critique du théâtre, De l'utopie au désenchantement, Circé, Belfort, 2000.
- SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), Les Pouvoirs du théâtre, Essais pour Bernard Dort, Théâtrales, Paris, 1994.
- SARRAZAC Jean-Pierre & CONSOLINI Marco (dir.), Avènement de la mise en scène/Crise du drame, Continuités-discontinuités, Actes du colloque au Théâtre national de la Colline les 12 et 13 décembre 2008, Edizioni di Pagina, Bari (Italie), 2010.

- SZONDI Peter, Théorie du drame moderne, traduit de l'allemand par Patrice Pavis, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983 ; traduit par Sibylle Muller, éd. Circé, Belval (88210), 2006.

TEXTES OFFICIELS

- «Charte des missions de service public pour le spectacle vivant», supplément à la Lettre d'information, ministère de la Culture et de la Communication (DIC), n° 26, 25 mars 1998.
- «Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre», supplément à la Lettre d'information, ministère de la Culture et de la Communication (DIC), n° 80, mars 2001.

BASES DE DONNÉES BIBLIOGRAPHIQUES EN LIGNE

- Bibliothèques et centres de documentation spécialisés dans les arts du spectacle
www.culture.fr/culture/sedocum/thecir.htm
- Ministère de la Culture - Base bibliographique Malraux
www.culture.gouv.fr/documentation/malraux/
- Bibliothèque nationale de France – Répertoire des arts du spectacle <http://ras.culture.fr>
- Bibliothèque nationale de France – Gallica
<http://gallica.bnf.fr>
- Service universitaire de documentation – Catalogue de références bibliographiques www.sudoc.abes.fr
- Centre national des écritures du spectacle – Répertoire des auteurs dramatiques contemporains – Répertoire jeunes publics www.chartreuse.org
- Théâtre Astromela – Théâtrothèque
www.theatrotheque.com

CONTACTS

Dossier réalisé par Amélie Rouher,
professeur de lettres correspondante culturelle
auprès de la Comédie,
missionnée par le rectorat
a.rouher@lacomediEDEclermont.com



contact scolaire
Laure Canezin,
chargée des relations avec les publics
l.canezin@lacomediEDEclermont.com
t. 0473.170.180
