



**HAL**  
open science

## ”Que ferai-je dans ces ruines ?” Sopro de Tiago Rodrigues

Sophie Catherine, Clémence Gaillard

► **To cite this version:**

Sophie Catherine, Clémence Gaillard. ”Que ferai-je dans ces ruines ?” Sopro de Tiago Rodrigues. Antonia Amo Sánchez; Sophie Gaillard; Marie-Jeanne Galéra; Paul Payan. Les Carmes : théâtre et patrimoine à Avignon, Éditions Universitaires d’Avignon, pp.115-126, 2019, 9782357680685. hal-03140719

**HAL Id: hal-03140719**

**<https://hal.science/hal-03140719>**

Submitted on 16 Feb 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## « Que ferai-je dans ces ruines ? »

*Sopro* de Tiago Rodrigues

SOPHIE GAILLARD

Né à Lisbonne en 1977, acteur au sein de la compagnie belge du TGSTAN, Tiago Rodrigues appartient à une génération de metteurs en scène, de formation européenne, sensible aux explorations scéniques menées par ses aînés sans être assujettie à la figure tutélaire d'un maître<sup>1</sup>. L'héritage théâtral de Tiago Rodrigues est réinvention de plusieurs successions. Le plateau de *Sopro* demeure d'inspiration brechtienne : les comédiens profèrent de manière frontale un texte confié par une figure de récitant, une souffleuse de théâtre. En veillant sur la mémoire du texte, le sujet épique préserve cependant l'illusion scénique. Fils « de Stanislavski et de Brecht<sup>2</sup> », l'acteur renoue également avec les grands rôles de composition. Distancé, le plateau de *Sopro* ne relève pas d'un théâtre de la distanciation. La fièvre suscitée par la redécouverte de l'œuvre d'Antonin Artaud s'est également résorbée : la parole y est, à l'opposé des injonctions de

---

1. Cet article n'eût pas été le même sans les commentaires et les relectures précieuses d'Hélène Basso, de Delphine Dardhalon et de Michèle Fabrer. Qu'elles soient ici chaleureusement remerciées.

2. T. Rodrigues, *Le Spectacle, contrat imaginaire*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2018, p. 31.

l'auteur du *Théâtre et son double*, ostensiblement « soufflée<sup>3</sup> », asservie, dictée par un texte écrit. Replacé au centre de la synthèse théâtrale, le chef-d'œuvre n'est pas pour autant sacralisé. Loin de la tradition du Cartel, *Sopro* représente les grandes scènes du répertoire à l'image des collages et montages désinvoltes de Planchon. L'éclectisme de cette esthétique n'est pas fortuit. L'art vivant doit être chez Tiago Rodrigues, comme chez Antoine Vitez, « le conservatoire des formes du passé<sup>4</sup> », – une structure qui préserve et régénère, sans les pétrifier, aussi bien les chefs-d'œuvre dramatiques que les grandes réformes de l'art scénique. La mise en scène est mise à l'épreuve de différents legs.

La production littéraire de Tiago Rodrigues accorde une attention particulière au passé. *By heart* amorce une réflexion sur la mémoire<sup>5</sup>. La réécriture d'*Antoine et Cléopâtre* et l'adaptation commentée de *Madame Bovary* entretiennent un dialogue avec les formes anciennes. *Sopro* retrace le parcours d'une des dernières souffleuses de théâtre, Cristina Vidal. Trois histoires s'enchaînent : 1. une histoire-cadre : les discussions engagées entre la souffleuse et le directeur de théâtre autour de la campagne d'écriture de la nouvelle pièce ; 2. une histoire encadrée : la projection sur le plateau des souvenirs relatés par la souffleuse ; 3. des scènes imbriquées : des extraits de *L'Avare*, des *Trois sœurs*, de *Bérénice*, d'*Antigone* et de *Dinis e Isabel*<sup>6</sup>. La question du temps y est appréhendée dans son rapport indissociable à l'espace.

« Que ferai-je dans ces ruines<sup>7</sup> ? » rétorque la souffleuse au chef de troupe désireux de la figurer dans les décombres d'un théâtre. Telle

3. J. Derrida, « La parole soufflée », *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, [1967], 2014, p. 253-292.

4. A. Vitez, « Ici et maintenant, Ailleurs Autrefois, Ici et Autrefois, Ailleurs et maintenant », *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 2015, p. 129.

5. *By Heart* relate l'histoire de la grand-mère de Tiago Rodrigues. Confrontée à la cécité, la vieille dame demande à son petit-fils de lui lire une œuvre littéraire qu'elle retiendra par cœur.

6. De António Patrício (1919).

7. T. Rodrigues, *Souffle (Sopro)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2018, p. 61.

peut être la question que se pose Tiago Rodrigues aux commandes des Carmes, qu'il préfère aux Célestins pour leur valeur plastique<sup>8</sup>, lors de la création de *Sopro*. Nous la ferons nôtre : à quelle expérience théâtrale le lieu architectural invite-t-il? Comment un spectacle – qui n'a pas été conçu pour le cloître, mais intimé par une construction tout à fait différente, celle du théâtre à l'italienne de Lisbonne – peut-il être mis en forme et mis en sens par l'édifice des Carmes ?

À partir de deux expériences de représentation (l'une dans le patrimoine avignonnais, l'autre « hors » du patrimoine, dans la salle du Tetris au Havre<sup>9</sup>), à l'appui d'une captation audiovisuelle du spectacle de juillet dernier généreusement confiée par Tiago Rodrigues, je montrerai comment l'interaction entre l'événement architectural et l'événement théâtral peut fournir, dans le cas présent, une situation d'énonciation exceptionnelle à la pièce. Avant d'envisager la place et le rôle du cloître des Carmes dans la réception du spectacle, j'analyserai la dramaturgie du temps et de l'espace dans *Sopro*.

## Dramaturgie du temps et de l'espace dans *Sopro* : la scène stratifiée

Le spectacle rêvé par le directeur de théâtre dans l'histoire-cadre s'édifie sur les traces d'une vie passée que la gardienne du texte, Shéhérazade des temps modernes, s'efforce, en contant son histoire, de préserver. La sauvegarde de la mémoire passe par la préservation d'un monument théâtral laissé à l'abandon. Le « bâtiment reprend vie parce que tu es dedans » rapporte, dans l'histoire-encadrée, la directrice à la souffleuse. Siège de l'anamnèse, surface sur laquelle

8. Entretien accordé au Havre le 19 avril 2018.

9. Représentation au cloître des Carmes d'Avignon le 7 juillet 2017 et au Théâtre du Tetris au Havre le 19 avril 2018.

le temps s'imprime et se projette, le plateau de *Sopro* est un espace métaphorique où se jouent les rapports de la souffleuse à l'existence, à la vie de la troupe et aux événements qui l'endeuillent. La question « [q]ue ferai-je dans ces ruines ? » révèle la difficulté de la souffleuse à occuper la scène, à « habiter le temps<sup>10</sup> ». Au terme de la représentation, la réponse est donnée non sans quelque didactisme : pour « rester en vie<sup>11</sup> », pour ne pas succomber au désespoir et à la nostalgie, il importe de faire du passé une force créatrice. Les planches de théâtre, sur lesquelles se rejouent les œuvres anciennes, promettent et permettent cette conversion. Elles sont le lieu où le présent se saisit à vif. Les « trous de mémoire » et actes manqués du personnel théâtral, en temps de représentation, trahissent les troubles et atermoiements dans les coulisses. Acceptant, non sans douleur, la rupture avec son amant (niveau 2), la directrice rejoint le rôle qu'elle incarne à la scène (niveau 3), Bérénice. Atteinte d'une grave maladie pulmonaire mais refusant de manquer aux répétitions et de se faire soigner, la chef de troupe répugne (niveau 2), comme la reine éconduite (niveau 3), à quitter le plateau. L'oubli de la réplique finale révèle la difficulté de la comédienne de disparaître, comme la princesse de Judée, dans le hors-scène. Fascinée par le jeu de l'interprète (niveau 2), la souffleuse demeure mutique et ne vient pas au secours de l'actrice. Elle aussi se défend de laisser partir la comédienne. Prononcée par la souffleuse quarante ans après les faits, la lecture à haute voix de la dernière tirade de *Bérénice* tient lieu de réparation. Il incombe désormais à cette dernière de quitter, à son tour, le plateau. Le présent inaugure ainsi une nouvelle perception du passé (le spectateur est invité à relire *Bérénice* à la lumière de l'actualité de la troupe) ; le passé favorise le surgissement du présent : l'œuvre de Racine agit comme un révélateur. Le temps est désormais appréhendé de façon non plus linéaire et destructive mais

réticulaire et positive : loin de toute nostalgie, *Sopro* témoigne d'un désir, et non d'un deuil, de théâtre.

La scénographie de Thomas Walgrave donne « la notion du temps qui passe » et qui se sédimente<sup>12</sup>. Le vieux parquet est jonché d'herbes folles. Le dispositif scénique est volontiers anachronique. La bande sonore rend pêle-mêle audibles les passages des calèches et des trains. L'unité de lieu établit une solidarité secrète entre les différentes couches temporelles. Par les choix de distribution, l'espace du plateau met en présence les différents âges de la souffleuse. Les changements d'éclairage de Daniel Varela ne marquent pas seulement la succession chronologique des saynètes, ils permettent la surimpression des tableaux. Engagé quelques minutes avant la ponctuation de l'épisode, le mouvement de la lumière permet à certaines scènes de se télescoper<sup>13</sup>. L'éclairage ne traduit plus l'écoulement du temps, mais son vacillement. Le plateau est le lieu de toutes les anamorphoses. Contemporains d'un côté, futuristes de l'autre, les costumes d'Aldina Jesus font s'entrechoquer différentes temporalités et paraissent conserver en mémoire le passage des coulisses (sombres) à la scène (éclairée), le franchissement des voiles blancs. La bigarrure caractérise les habits de scène de Sofia Diaz et de Vitor Roriz, sans qu'aucun argument dramatique n'explique, semble-t-il, la constitution d'un tel duo. Le lien est peut-être à chercher du côté de l'interthéâtralité : le spectateur serait invité à reconnaître chez les deux danseurs le couple formé par Antoine et Cléopâtre et porté à la scène en 2015, lors du Festival d'Avignon, au Théâtre Benoît XII. « Mise en espace » la scénographie de Tiago Rodrigues est ainsi « mise en espacement » du temps.

L'inscription du spectacle dans les vestiges du cloître confère une superposition temporelle supplémentaire au palimpseste scénique. À la différence du fait littéraire, l'expérience scénique confronte

10. L'expression est de V. Novarina, *Vous qui habitez le temps*, Paris, POL, 1994.

11. Rodrigues, *Souffle...*, *op.cit.*, p. 62.

12. *Ibid.*, p. 14.

13. Se reporter à l'enregistrement audiovisuel, *op.cit.*, 1h39.

l'individu à un lieu théâtral réel auquel la sensibilité du spectateur accorde, à degrés variables, une dignité esthétique et symbolique<sup>14</sup>. Le cloître est à la fois un *lieu référentiel*, une topologie repérable dans le monde, un *lieu matériel* à l'architecture singulière et un *lieu poétique*, symbolique, littéraire. Dans le spectacle *Sopro*, la corrélation de l'espace dramatique (le cadre fictif où se déroule l'action) – un théâtre *en* ruines – et du lieu théâtral – un théâtre *dans* des ruines – tend à affirmer, contre l'arbitraire supposé du signe, un lien identitaire très fort entre le référent (l'objet du monde) et ce qu'il est appelé à signifier dans la représentation. Cette affirmation est d'autant plus forte lorsque le spectacle se plaît à brouiller les frontières entre l'univers du réel et celui de la fable. Examiner le rôle possible des Carmes dans la lecture de *Sopro* demande d'interroger préalablement la lisibilité du lieu, sa place et sa fonction dans l'écriture du spectacle.

## Le lieu référentiel à l'épreuve du travail théâtral

L'attention portée au lieu théâtral et à l'entour architectural n'existe que sous forme scalaire, selon l'échelle d'intérêt que le spectateur accorde au patrimoine et selon le degré de visibilité réservé à l'édifice. Simple horizon de lecture, la considération du cadre patrimonial peut tout à fait lui échapper. Par la mise en valeur des propriétés visuelles du bâtiment et des représentations conceptuelles associées au monument, les Carmes tendent néanmoins à s'imposer à l'attention du public.

Les agents municipaux et les acteurs du Festival mettent à l'honneur le monument en éclairant les voûtes d'ogives à l'entrée du couvent. Une histoire des Carmes semble particulièrement valorisée, celle que

14. Nous reprenons à Christian Biet et Christophe Triau la distinction entre le « lieu théâtral » (topologie concrète, objective, réelle où a lieu la représentation) et « l'espace théâtral » (virtualité spatiale construite par le texte). C. Biet et C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006, p. 75.

le Festival tend à construire du lieu : son investissement récent par les arts vivants. Aucune note historique et architecturale n'accompagne en 2017 la bible du spectacle, comme ce fut le cas au Palais des Papes en 1947<sup>15</sup>. La vocation de l'événement spectaculaire n'est plus de faire du spectateur un visiteur. L'édifice paraît se découvrir à travers son nouvel usage. Le bâtiment est paré du rideau rouge de la convention théâtrale. Si l'espace est prescriptif<sup>16</sup>, s'il fait agir, l'action est également projective : « elle désigne l'espace ». Le rituel théâtral (le passage par la billetterie, la distribution du programme, l'installation dans les gradins) détermine, en partie, le regard sur le bâtiment. La fonction du lieu conditionne – sans condamner – son interprétation.

La scénographie de *Sopro* ne dissimule guère le monument. Certes, elle plonge, à la manière de Vilar, une partie de l'édifice dans l'obscurité, recouvre d'un voile blanc les arcades du cloître et laisse apparaître seuls les contreforts. La pierre se conjugue, en outre, parfaitement au décor : sa couleur la rapproche de l'ocre du parquet et, selon l'éclairage, de la clarté du voilage. La manifestation spectaculaire est néanmoins fête architecturale. Les rideaux blancs, qui indiquent la présence d'un théâtre, motivent la pulsion scopique du spectateur : les yeux veulent voir derrière le voile. *Sopro*, joué aux Carmes, met en scène et en désir le monument.

Les discours qui entourent le spectacle mettent en valeur le bâti. Tiago Rodriguez choisit, à son tour, de promouvoir l'usage contemporain de l'édifice. Dans un entretien accordé à l'issue de la représentation de *Sopro* au Havre<sup>17</sup>, l'homme de théâtre déclare n'avoir

15. À l'image des guides touristiques, le premier programme de 1947 propose une visite virtuelle du Palais des Papes et fait du spectateur un visiteur. Voir *supra* : article de Lise Renaud.

16. L'espace fait agir : dans la rue, on marche ; au théâtre, on regarde un spectacle. Le lieu est un « *ordering system* », capable d'engager une action. N. Kaye, *Site-Specific Art*, London, Routledge, 2000, p. 4. La conception d'une performativité du lieu est empruntée à M. De Certeau, *L'Invention du quotidien I Arts de faire*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1990, p. 142-149.

17. Entretien accordé au Havre le 19 avril 2018.

pas tenu compte de l'histoire médiévale du monument et rappelle volontiers sa surprise lors de la visite technique : festivalier, il n'avait jamais vu le cloître nu. Concevant le lieu de théâtre comme un lieu de mémoire, le chef de troupe raconte avoir tenté, dans un premier temps, d'encombrer la scène des décors de spectacles antérieurs à *Sopro*.

Le cachet patrimonial de l'édifice fait du cloître un lieu de théâtre spécifique. Sans pareille mise en discours, le Tétris (singulier comme l'est toute salle de spectacle) tend néanmoins à demeurer un lieu de théâtre parmi d'autres. La mise en valeur de l'édifice carmélite passe, non sans paradoxe, par la mise en silence de six siècles d'existence. Affranchi de son histoire, le monument se prête, dès lors, à toutes les discursivités possibles, il devient une fabrique à récits.

### L'imaginaire des ruines ou le discours des pierres

L'édifice sert particulièrement le foyer imageant et sensible du spectacle. Refuser l'histoire originelle des Carmes ne signifie pas rejeter la représentation qui peut être attachée à une certaine idée – certes, galvaudée – du Moyen Âge. Lorsqu'il porte à la scène un extrait de *Dinis e Isabel*, drame historique du portugais Antonio Patricio écrit en 1919 et fondé sur la légende chrétienne du miracle de la rose au XIII<sup>e</sup> siècle, Tiago Rodrigues semble profiter d'un éclairage latéral pour mettre en valeur la pierre et dramatiser la scène. La bande sonore macabre achève de rendre, selon une perception romantique du Moyen Âge, l'atmosphère gothique.

Le cadre spirituel des Carmes offre, pour qui y est sensible, une tribune à l'argument de la pièce. *Deus* naguère *absconditus*, démiurge caché derrière un soupirail, le personnage de la souffleuse permet l'incarnation du Verbe et la parousie des acteurs morts. L'épreuve théâtrale confirme la vérité du Livre, en dépit des rares tentatives de certains personnages (la souffleuse, la directrice) pour se dégager

de la Parole soufflée. La parabole fait néanmoins l'objet constant d'un jeu. Si le texte soufflé indique la présence transcendante d'un « tout est écrit », la présence de la souffleuse révèle, dans le même temps, la crainte que tout ne le soit pas. *Le deus ex machina* se solde par un *machina ex deo* : « je suis une pièce de la machine » déclare la souffleuse<sup>18</sup>.

La représentation de *Sopro* dans le cloître des Carmes convie le spectateur à une expérience esthétique plus que religieuse. La hauteur des murs, l'enceinte de l'édifice, le plan du bâtiment – qui oblige le public à rejoindre le cloître en entrant dans une première salle voûtée d'ogives – tendent à faire du lieu théâtral, situé aujourd'hui au cœur de la ville, un espace enclavé, préservé de l'effervescence du Festival, niché, par le miracle de son architecture, dans l'absence et le silence. Lieu « à part », les Carmes invitent à faire, comme naguère, l'expérience du clos et de l'ouvert. À l'image de l'espace scénique qui trouble les frontières entre le dedans et le dehors (par la conjugaison paradoxale d'accessoires d'intérieur – néon, méridienne, voilage – et d'éléments extérieurs – plante, engouffrement du vent transmis par la présence d'un ventilateur et de la bande sonore), l'édifice fait vaciller les repères. Le plein air de la Provence offre un cadre inespéré à la fiction : le mistral accompagne prodigieusement, certains soirs, le spectacle et rend sensible, dans l'imaginaire du spectateur, la métaphore du souffle théâtral. Depuis les gradins, la vue sur le cloître se double d'une vue sur la nuit étoilée et peut appeler le spectateur à se faire voyant. Ces deux mouvements, l'un ascendant vers le ciel, l'autre descendant vers la pierre, donnent le sentiment du fini et de l'infini, instaurent le « dispositif du sublime<sup>19</sup> » caractéristique des tableaux romantiques. La largeur et la profondeur du cadre de scène, la structure tubulaire offrant jusqu'à cinq cent places

18. Rodrigues, *Souffle...*, *op.cit.*, p. 32.

19. Pour plus de détails, voir M. Makarius, *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2011, p. 155-157 (1<sup>re</sup> éd. 2004).

assises, la distance qui sépare les acteurs des spectateurs imposent un rapport scène-salle tout à fait singulier. Les figures demeurent résolument étrangères, hiératiques, spectrales ; elles imposent entre elles et le public un espace de retrait et de respect.

Reposant sur un phénomène d'inclusion et d'exclusion, la communion du spectateur ne peut, semble-t-il, se retrouver dans la salle du Tétris. Le plateau de douze mètres sur huit, la salle de 240 places assises à moitié remplie conditionneraient, en partie, l'interprétation des comédiens. À l'issue de la représentation de *Sopro* au Havre, certains spectateurs, ayant assisté à la première aux Carmes, s'accordent à dire que la plus jeune actrice, Beatriz Bráz, cherche davantage de connivence avec le public et rend son personnage plus comique, qu'Isabel Abreu paraît étoffer l'épaisseur psychologique de la directrice. Parce qu'elle appellerait certaines habitudes de jeu chez les acteurs, d'autres chez les spectateurs, accoutumés à la salle de théâtre, la boîte noire rendrait le spectacle plus familier et plus accessible, rognerait la ligne qui le séparerait de la réalité profane et le retiendrait dans l'imaginaire du mystère et du sacré. L'expérience sensible qu'impose le lieu architectural des Carmes peut également offrir à la fiction une formidable caisse de résonance.

Par la présence poétique de la pierre, le cloître ouvre les lectures du spectacle. Vestiges d'une histoire qui n'est plus, fragments d'un ensemble perdu, « trous de mémoire » de l'édifice, les ruines du cloître offrent à l'argument de *Sopro* sa propre métaphore. Elles rendent sensible cette « notion du temps qui passe », qui conserve et détruit. À plusieurs reprises dans ses entretiens<sup>20</sup>, Tiago Rodriguez indique que les Carmes sont « une projection des ruines du Théâtre National » de Lisbonne comme l'était la *Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en ruines* d'Hubert Robert en 1796<sup>21</sup>. L'empreinte du passé participe

d'une projection futuriste. Cette mise en récit rappelle, en réalité, un événement historique du Théâtre National Dona Maria II : son incendie en 1964. Métaphore du délabrement des conditions de travail dans lesquelles s'exerce la création théâtrale, les ruines des Carmes sensibilisent les spectateurs aux luttes des praticiens pour maintenir une vie artistique. Sur le plateau, ce sont les contreforts, les piliers qui soutiennent les murs, que Tiago Rodrigues a laissés symboliquement visibles. Preuve matérielle, le cloître tient lieu de vanité : les ruines des Carmes prolongent le discours de la pièce, envisagent la force d'un passé créateur, conduisent les contemporains à répondre de leur présent, et à se tourner avec espoir vers l'avenir.

La scène tend, enfin, aux spectateurs son propre miroir. Au cours de la représentation, la pierre supporte l'écran des sous-titres. Le cloître reçoit le texte lu, soufflé et désormais matérialisé. Rappelant la diode sur la brochure de la souffleuse, la présence de tubes fluorescents sur la galerie achève d'apparenter l'édifice à un livre à ciel ouvert. L'architecture est devenue archive ; le spectateur, liseur et – peut-être ? – souffleur.

Le travail théâtral de Tiago Rodrigues participe ainsi, de façon singulière, à la valorisation du patrimoine : les feux des projecteurs ne se contentent pas d'éclairer le cadre grandiose des Carmes, la fable réinvente entièrement l'histoire de l'édifice. Intimement travaillé par les dispositions affectives et les projections mentales du spectateur lors de la séance théâtrale, l'édifice mis en scène est aussitôt mis à distance. Le monument cesse d'apparaître en tant que tel. Prononcé sur le plateau, le démonstratif « ce théâtre » ne désigne pas seulement le « lieu-exophore » des Carmes mais participe à la création d'un « lieu-endophore<sup>22</sup> », échafaude une image poétique de l'édifice. La rencontre du théâtre et du patrimoine est transformation radicale d'un lieu de mémoire.

20. Rodrigues, *Le Spectacle...*, *op.cit.*, p. 55-56.

21. *Idem.*

22. La linguistique offre une taxinomie commode pour penser la référenciation. Le référent se trouve, dans le cas de l'exophore, à l'extérieur du discours, dans la situation d'énonciation ; dans le cas de l'endophore, à l'intérieur du discours.

Le référent se dissimule, sans se dissoudre, derrière son symbole. Le cloître et le théâtre en ruines se représentent l'un l'autre. L'imbrication constante de la référence et de son symbole confirme et valide les lectures du spectacle. Ne cessant d'être ce qu'il est et donnant à imaginer ce qu'il pourrait être, articulant une épreuve du réel et une expérience de la mise en fiction, le lieu théâtral est un lieu d'autorité interprétative. Il affirme, par la présence d'un réel, la réalité du rêve qu'il se plait à déployer. Argument scénique colossal, le cloître et ses vestiges offrent une preuve matérielle au discours de *Sopro*.

Transfiguré au sein d'une représentation théâtrale, devenu œuvre lui-même, le monument historique participe à la constitution d'un bien commun, d'un patrimoine matériel *et* spirituel.



*Sopro*, 2017.

## Le cloître des Carmes dans les *ressentis* du Groupe Miroir (2007-2016)

MARIE GALÉRA

Le premier contact du public avec le spectacle auquel il va assister est constitué par le plateau, son décor et un éclairage qui va guider le regard sur des volumes ou les positions des acteurs. [...] Dans *Richard III*, les scènes qui se déroulent sous deux arcades différemment éclairées et habitées rappellent le conflit oedipien du Roi. Suivant la place occupée par certains spectateurs, la scène se prolonge au-delà du cloître par le clocher des Augustins. Ce magnifique clocher est alors complètement détourné de son objet pour devenir un élément du décor. Il rappellera les emprisonnements arbitraires du Moyen Âge<sup>1</sup>.

Ces remarques émanant d'Alain Maldonado, fondateur et coordonnateur du Groupe Miroir, illustrent déjà l'un des aspects de l'expérience spectatorielle : lors de chaque spectacle, les différents espaces (scénique, dramatique, dramaturgique), le lieu dans lequel se déroule le spectacle, l'histoire de ce lieu et le système de références de

1. A. Maldonado, *Le Cahier n°1 du Groupe Miroir. Festival d'Avignon 2007. Les ressentis*, Avignon, Groupe Miroir, 2007, p. 189. Dorénavant, la référence aux Cahiers du Groupe Miroir sera portée sous une forme abrégée (*Cahier 1-2007*).