

Sorbonne Paris Cité
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

École Doctorale 267 Arts & Médias
UMR 7172 - THALIM/CNRS



LE MÉTATHÉÂTRE CONTEMPORAIN

la quête paradoxale d'une société perdue

Version numérique (1 volume)

Thèse présentée pour l'obtention d'un doctorat d'Études Théâtrales par
Rafaella UHIARA

Sous la direction de
Marie-Madeleine MERVANT-ROUX

Soutenance prévue le 31 janvier 2018

Recherche financée par le Ministère de l'Éducation du Brésil (CAPES)

Jury :

Mme Anne-Françoise BENHAMOU, PR, Études théâtrales, ENS (rue d'Ulm, Paris)

Mme Nancy DELHALLE, PR, Études théâtrales, Université de Liège (Belgique)

Mme Sílvia FERNANDES DA SILVA TELES, PR, Arts de la scène, USP (São Paulo, Brésil)

Mme Bérénice HAMIDI-KIM, MCF-HDR, Études théâtrales, Université Lumière Lyon 2

Mme Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, DR émérite, Études théâtrales, UMR THALIM
(Sorbonne Nouvelle/CNRS/ENS)

Mme Catherine TREILHOU-BALAUDÉ, PR, Études théâtrales, Université Sorbonne
Nouvelle

M Christophe TRIAU, PR, Études théâtrales, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Résumé

Cette thèse s'intéresse à un mode de réflexivité spécifique qui se dessine chez certains artistes contemporains comme Jérôme Bel, Philippe Quesne, Grand Magasin, entre autres. L'interrogation sur le théâtre – sa nature, son fonctionnement, sa nécessité et sa pertinence au sein de la société –, s'accompagne d'un souci de rapprochement avec le public, observable dans la forme des spectacles : effort de clarté, explicitation des règles du jeu, réserves par rapport au savoir-faire théâtral, mélange de références cultivées et de références populaires. Pourquoi ces productions subventionnées, jouissant de prestige et de reconnaissance au sein des institutions publiques, prennent-elles comme objet le dispositif théâtral lui-même ? Et pourquoi le font-elles de cette manière ? Le métathéâtre du début du XX^e siècle, qui présentait des thèmes et structures similaires, réagissait au risque d'obsolescence de la scène, de sa faillite économique et plus encore de la perte de sa validité au sein du monde industrialisé. Notre hypothèse est que le métathéâtre contemporain repose sur un rapport ambivalent avec la représentation théâtrale : entre fascination pour son fonctionnement en tant que structure et scepticisme à l'égard de sa puissance référentielle, d'où résulte un jeu pour le jeu qui ne peut pas se permettre de se prendre au sérieux. D'autres ambiguïtés concernent le rapport au patrimoine culturel occidental, le rapport à l'altérité (sociale, esthétique) et l'inscription dans le système institutionnel. Autant de traits que l'on retrouve hors du monde artistique. Parce qu'il nous donne à voir les représentations mentales qu'ont aujourd'hui du théâtre des artistes qui occupent un rôle important dans le paysage théâtral, le métathéâtre nous est apparu comme une forme privilégiée pour cette observation.

Mots-clés : Métathéâtre ; Réflexivité ; Théâtre contemporain ; XXI^e siècle ; théâtre et société

Abstract

This dissertation addresses a specific mode of reflexivity that appears in the work of certain contemporary artists, such as Jérôme Bel, Philippe Quesne and Grand Magasin. The examination of the theatre — its nature, its function, its necessity and its pertinence within society — is accompanied by a particular concern for getting closer to the audience. This is observable in the form of these artists' performances, expressed in how the performances give attention to clarity, explain the rules of the game, relate hesitations concerning theatrical savoir-faire, and mix learned and popular references. Why do these subsidised productions, largely praised and recognized within public institutions, take the theatrical apparatus itself as their subject? And what is behind their choice of approaches? The metatheatre of the beginning of the 20th century, which presented similar themes and structures, responded to the risks of the obsolescence of the stage, of its economic collapse, and of its loss of legitimacy within the industrialised world. My hypothesis is that the contemporary metatheatre of the 21st century is based on an ambivalent relation to theatrical performance: between fascination for its functioning as a structure and scepticism with regard to its referential power. This results in a play made for its own sake which refuses to allow itself to be taken seriously. Other ambiguities concern the relation to Western cultural heritage, the relation to otherness (social, aesthetic) and the forms of integration within institutional systems -- traits found just as easily outside the artistic world. Because it reveals how artists occupying an important role in the theatrical landscape view theatre itself, this study considers metatheatre a privileged form of observation.

Mots-clés : Métathéâtre ; Réflexivité ; Théâtre contemporain ; XXI^e siècle ; théâtre et société

*À la mémoire de l'OCR Carlos Gomes,
le petit palais de la culture de Limeira,
pour avoir insufflé à ma génération
l'amour du théâtre.*

Remerciements

Cette thèse n'aurait pas existé sans la rencontre avec Marie-Madeleine Mervant-Roux. Je lui suis très reconnaissante de son soutien attentionné, de ses relectures minutieuses, de sa rigueur scientifique et de ses remarques et questionnements clairvoyants.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers la CAPES, mais aussi mon regret car, en raison des malheureux événements qui ont lieu dans mon pays depuis 2016, des étudiants comme moi n'auront à l'avenir pas la même chance.

Je remercie Anne-Françoise Benhamou, Nancy Delhalle, Sílvia Fernandes, Bérénice Hamidi-Kim, Catherine Treilhou-Balaudé et Christophe Triau d'avoir accepté de lire ce travail et de participer au jury de soutenance de cette thèse.

Merci aux artistes, théâtres et compagnies qui ont mis à ma disposition des matériels précieux pour cette étude notamment Aurélie Guitton et Delphine Vuattoux (Vivarium Studio) ; Sandro Grando (RB Jérôme Bel) ; François Hiffler ; Mathilde Maillard (Amicale de Production) ; Christine Kammer, Laurent Chétouane ; Élodie Belhorchia et au personnel des Archives de la Mairie d'Aubervilliers ; Carlos Moreno ; Fábio Namatame ; Enrique Diaz et Philippe Quesne.

Un grand merci à ma correctrice Chloé Larmet, à mes relectrices Cécile Bosc, Pascale Callet et Ana Wegner, qui m'ont beaucoup aidé avec leurs commentaires intelligents et généreux, et à mes amis dont l'aide m'a été fondamentale pour achever ce travail : Ana Wegner, Rodrigo Scalari, Marcos Fermino, Thiago Mori, Melissa Van Drie, Daniel Morgan, Fernanda Rabetti, Natalia Takeno, vous me faites regagner la foi en l'humanité !

Ma pensée aussi à tous mes nombreux partenaires de bibliothèques et d'angoisses universitaires : Zahra Jahan-Bahksh, Gustavo Motta, Juliana Coelho, Leonel Martins Carneiro, Carla Tomazini, Myriem Aboutaher, Hanna Araújo, Andrés Bettancourt, Vanessa Ferrer, André Timponi, Manon Dardenne, Corine Arquette et à tous ceux qui ont fait des souterrains gris de la BnF l'endroit le plus gai et chaleureux de Paris.

Une pensée pleine d'affection à mes amis Fanny Garin, Adriane Champi, Gílio Mialichi, Tatiana Alves, Bruno Mazzer, Renato Correia et à toute la famille du « Palacete ».

Ma reconnaissance à ma famille, en particulier à mes parents, pour la volonté inconditionnelle de me voir réussir, même quand mes projets sont très distants de leur réalité.

Toute ma gratitude envers Jean Nicolet, qui m'a épaulée et m'a suivie au-delà de ses limites. Je lui en serai toujours reconnaissante.

Sommaire

Introduction	7
Les contradictions fondatrices.....	8
Le métathéâtre contemporain : approche esthétique et sociale	26
Partie I. Métathéâtre : définition d'un concept	29
Chapitre 1. La réflexivité théâtrale : termes et notion	32
Chapitre 2. Le métathéâtre : émergence d'un concept.....	67
Partie II. Métathéâtre contemporain : un rapport ambivalent au phénomène théâtral	121
Chapitre 3. Scepticisme et fascination à l'égard du théâtre	123
Chapitre 4. Le langage entre opacité et clarté	160
Chapitre 5. Éloge et destruction des conventions théâtrales	194
Chapitre 6. Autres manifestations réflexives de la scène contemporaine	217
Partie III. En quête de pertinence et de survie	243
Chapitre 7. Le regard sur le spectateur.....	245
Chapitre 8. Le regard sur soi : la réflexion sur l'artiste.....	290
Chapitre 9. Le regard sur la société	341
Conclusion : Le sens (perdu ?) du théâtre	373
Bibliographie	386
Réflexivité dans les arts.....	387
Écrits sur le théâtre.....	390
Arts et sciences humaines.....	396
Artistes et œuvres du corpus	401
Annexes	423
Amicale de Production	424
Association display & Pierre Alferi.....	433
Grand Magasin	440
RB Jérôme Bel	447
Vivarium Studio	462
Autres spectacles	473
Table des illustrations	487
Table des matières	492
Index	501
Index des oeuvres	502
Index des noms propres : auteurs, artistes, institutions et festivals.....	504
Index des noms propres : critique, essais, recherche	508
Index des notions.....	511

INTRODUCTION

Les contradictions fondatrices

Cette thèse s'intéresse à la réflexivité théâtrale telle qu'elle se manifeste aujourd'hui dans le théâtre qu'on appelle spontanément « contemporain ». Afin de comprendre le contexte dans lequel s'insère notre objet d'étude, il convient de définir avant tout ce que recouvre ce terme et quelle en a été la genèse. Nous pourrions alors donner une première définition de ce que nous appelons « métathéâtre contemporain » avant d'indiquer les différentes étapes de notre réflexion à son sujet et notre hypothèse quant à la place qu'il occupe dans le paysage théâtral, et plus largement social, tel que nous l'avons décrit, en nous appuyant sur un ensemble de travaux touchant à l'esthétique, à la sociologie et à l'histoire sociale de l'art.

« Théâtre contemporain ». Définition du champ

Malgré l'apparente banalité de l'expression « théâtre contemporain », nous constatons qu'elle cache beaucoup de non-dits, partout où elle est employée, mais surtout dans le monde de la théorie théâtrale. Que cherche-t-on à préciser en Études théâtrales quand on a recours à cet adjectif ? Se réfère-t-on à tout le théâtre produit actuellement ? Les usages de l'expression ne vont pas dans ce sens. Mais regardons en dehors de l'université. Le « théâtre contemporain » est souvent considéré comme une catégorie particulière au sein d'un paysage théâtral diversifié. C'est assez évident sur les sites marchands du net. La page web de la Fnac dédiée à la vente de places de spectacles divise ceux-ci par « genres » (c'est le mot employé). Le « théâtre contemporain » y figure au même titre que d'autres catégories comme « théâtre classique » ; « théâtre musical » ; « comédie » ; « théâtre pour enfants » ; entre autres¹. D'autres sites proposent des catégorisations similaires, où « théâtre

¹ Page web *Fnac spectacles*. [URL : <http://www.fnacspectacles.com/place->

contemporain » côtoie d'autres appellations familières telles que « théâtre de boulevard² ». Le site *L'internaute* définit le « théâtre contemporain » comme un « genre théâtral du XX^e siècle illustré par le théâtre de l'absurde et le théâtre d'idées et principalement centré sur la thématique de la condition humaine³ ». Nous nous doutons bien que ces formulations ne résultent pas d'une réflexion profonde sur la nature exacte du théâtre contemporain ou sur ce que recouvre la notion de genre. Néanmoins, cette vision du contemporain en tant que genre nous interpelle, car elle semble rendre compte d'une réalité parfois négligée par l'université, à savoir qu'il existe aujourd'hui des esthétiques théâtrales qui ne s'inscrivent pas dans ce qu'on appelle couramment le « théâtre contemporain ».

L'usage « vulgaire » de l'expression par le net converge avec une proposition faite par la sociologue de l'art Nathalie Heinich, qui postule que l'art contemporain est l'un des « genres existants dans le paysage artistique actuel. Elle comprend le terme « genre » comme « une catégorie esthétique, analogue à ce qu'on appelait du temps de la peinture figurative un “genre”⁴ ». Une « catégorie esthétique » est assez large et peut comporter une grande variété de pratiques, ou « sous-genres ». Selon Nathalie Heinich, ce qui définit le genre, c'est qu'il « p[eut] être imité sans être plagié, contrairement à un style⁵ », ce qu'elle illustre en prenant le cas de la « peinture monochrome », considérée comme un genre à l'intérieur de l'art contemporain. Arrêtons-nous sur la proposition de Nathalie Heinich. Comment celle-ci définit-elle le genre « contemporain » ? Comment peut-elle trouver un

spectacle/Theatre/Theatre-contemporain-p460630208962351488.htm], consulté le 9 avril 2015.

² Proposée, par exemple, par les pages web *Première* [URL : <http://spectacles.premiere.fr/spectacle/theatre/contemporain>] ; *Théâtre online* [URL : <http://www.theatreonline.com/Contemporain>] ; *Billet réduc* [URL : <http://www.billetreduc.com/s.htm?&gp=1&r=68>] et *Théâtres contemporains associés* [URL : <http://www.theatresparisiensassocies.com/theatre-contemporain-paris>], consultés le 9 avril 2015.

³ Page web *L'internaute*. [URL : <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/theatre-contemporain/>], consulté le 9 avril 2015.

⁴ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, les Éd. de Minuit, 1998, (« Paradoxe »), p. 11.

⁵ Denys Riout, *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1996, (« Rayon art »). Cité par : *Ibid.*, p. 20.

dénominateur commun dans un éventail de formes aussi vaste ?

La proposition générale de Nathalie Heinich sur les genres actuels repose sur l'idée d'une coexistence de trois façons de concevoir et de pratiquer l'art dans le monde des arts visuels aujourd'hui : « l'art classique », « l'art moderne » et « l'art contemporain ». Chacune de ces grandes catégories serait régie par des principes différents : la figuration et le respect des règles académiques, pour l'art classique ; le respect des « matériaux traditionnels⁶ » et l'expression de la subjectivité de l'artiste, pour l'art moderne et, finalement, la « transgression systématique des critères artistiques⁷ », pour l'art contemporain. Ce qui nous intéresse ici est moins la définition de chacune de ces catégories que la prise en considération de l'existence simultanée de logiques différentes, voire antithétiques. Nathalie Heinich explique qu'il existe par exemple une production moderne, qui approfondit et expérimente les principes développés par les avant-gardes historiques. Ces artistes travaillent dans une logique qu'elle appelle « involutive », car ils approfondissent « des voies déjà frayées par d'autres⁸ ». Cette logique pourrait être dominante aujourd'hui, mais ce n'est pas le cas : le canon de l'art occidental est régi, depuis l'après-seconde guerre mondiale, par la logique « évolutive », qui se fonde sur la transgression, sur l'investissement « des voies inédites, propres à périmer ce qui les précède⁹ ».

Appliquer cette proposition au théâtre revient à considérer que la logique transgressive du théâtre contemporain n'est pas partagée par tout le théâtre créé aujourd'hui, qu'elle coexiste avec d'autres pratiques théâtrales qui ne se fondent pas sur la logique de l'innovation, qu'elle ne peut donc pas représenter *le* théâtre contemporain. L'esthétique qu'on appelle habituellement « théâtre contemporain »

⁶ C'est-à-dire : « Peinture sur toile avec châssis, sculpture sur socle ». Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

pourrait donc être qualifiée de « genre », sachant qu'elle contiendrait de multiples « sous-genres » : spectacles documentaires, promenades mp3, et bien d'autres dispositifs similaires qui, à l'exemple du monochrome, sont imités sans être plagiés. Ces pratiques très diverses ont principalement en commun la logique « évolutive ».

Si nous admettons que certaines pratiques théâtrales actuelles se fondent sur une logique « évolutive » et d'autres sur une logique « involutive », il ne serait pas pertinent de juger les unes avec les critères des autres. Pourtant, dans le champ des Études théâtrales, il est commun de voir la contemporanéité réduite à l'esthétique dite « contemporaine », comme si la seule logique existante aujourd'hui était la logique involutive. Une première manifestation de l'oubli du fait qu'il existe plusieurs autres logiques esthétiques aujourd'hui peut être observée dans la définition du terme « Contemporain » proposée par le *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Patrice Pavis propose une conception temporelle du terme, selon laquelle toute pratique actuelle serait « contemporaine ». Conscient de la réduction de la contemporanéité au contemporain, il remarque que le contemporain est souvent considéré comme « ce qui se passe pour moderne, voire hypermoderne¹⁰ ». Ainsi, pour fuir une conception « élitiste » de la contemporanéité, Patrice Pavis prend aussi en compte dans sa définition la « masse des productions souvent peu innovantes¹¹ », mêlant les différentes esthétiques. Sa proposition, qui se veut discriminante, fait cependant qu'elles sont toutes jugées selon un même critère, qui en l'occurrence, relève de la logique « contemporaine » :

Dans la pratique courante, le théâtre contemporain, c'est tout simplement ce qui se passe pour moderne, voire hypermoderne, ce qui présente des formes et des œuvres innovantes ou expérimentales. On pourrait certes en énumérer quelques caractéristiques fréquentes (fragmentation, citation, collage, document, participation), mais ce serait déjà prendre parti sur la seule contemporanéité expérimentale, laissant de côté la masse des productions souvent peu innovantes. Mieux vaudrait donc s'en tenir à une conception temporelle, non

¹⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 51.

¹¹ *Ibid.*

normative ou élitiste, de l'œuvre contemporaine¹².

Le choix du seul critère de l'innovation pour juger la totalité de la production théâtrale d'aujourd'hui ne serait-il pas déjà une « prise de parti » ? L'auteur se situe implicitement dans le cadre d'une seule logique (innovante, évolutive), comme s'il ne pouvait exister qu'une seule façon de concevoir l'art. Ainsi, malgré sa volonté de prendre en considération l'existence d'autres pratiques, l'élitisme qu'il dénonce perdure dans la non prise en compte d'autres modèles esthétiques actuels, régis par d'autres règles et conventions et qui n'aspirent pas à ressembler au « contemporain ».

Ce type de raisonnement, comme le montrent les travaux de Nathalie Heinich, n'est pas exclusif au théâtre. Un exemple intéressant apparaît dans une enquête auprès de conservateurs de musées d'art moderne et/ou contemporain réalisée par la critique d'art et commissaire d'exposition Catherine Millet. En réponse à la question « Considérez-vous que tout l'art produit aujourd'hui est "contemporain" ?¹³ », Millet a reçu une majorité de « Oui et Non », qu'elle interprète de la façon suivante :

Démocrates, les conservateurs de musée s'en voudraient d'exclure a priori de leur champ d'intérêt certaines catégories d'œuvres. Mais...en dépit de l'état d'esprit régnant, postmoderne, qui accepte tous les styles, ils posent des conditions¹⁴.

Les « conditions » citées par Millet sont similaires à celles de Pavis : l'envie de se « focaliser sur le travail nouveau le plus aigu ("*cutting edge*"¹⁵) », un art qui « explore des champs nouveaux de création, en prenant en compte les acquis de nos

¹² *Ibid.*

¹³ Catherine Millet, *L'art contemporain : histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006, (« Champs arts », 893), p. 8.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Il s'agit de la réponse donnée par le Philadelphia Museum of Art. *Ibid.*

civilisations¹⁶ » et, finalement, la notion d'« expérimental¹⁷ ». Ainsi, malgré la volonté d'ouverture et d'hétérogénéité, le contemporain paraît effectivement reposer sur d'autres critères que le simple découpage temporel défendu par Pavis. Si le critère chronologique était le seul à le définir, le contemporain n'exclurait pas certaines pratiques actuelles, comme l'observe Nathalie Heinich pour les arts visuels :

L'observation des usages effectifs du terme montre que le critère n'est pas réductible à la simple périodisation, puisqu'une grande partie des œuvres postérieures à 1945 ou à 1960 sont *de facto* exclues de ce qui circule sous la catégorie « art contemporain » : chromos, images décoratives vendues en série, œuvres de tendance classique ou moderniste, exposées dans les Salons ou dans certaines galeries en province¹⁸.

Le parallèle avec le théâtre nous semble évident. Contrairement à la position défendue par Patrice Pavis, le théâtre dit « contemporain » n'inclut pas toutes les pratiques théâtrales qui nous sont contemporaines : quand il est question de la « contemporanéité », les esthétiques involutives sont souvent oubliées : les introductions et quatrièmes de couverture de livres sur les pratiques involutives actuelles – telles que le théâtre de boulevard¹⁹, le théâtre militant²⁰, le théâtre des

¹⁶ Selon la réponse du Musée d'Art contemporain de Montréal. *Ibid*, p. 9.

¹⁷ Réponse donnée par le Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci (Prato). *Ibid*.

¹⁸ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ « Aujourd'hui deux fois centenaire, le théâtre de Boulevard fait régulièrement preuve de sa vitalité. Pourtant, dans le panorama de l'art dramatique français, il apparaît comme un espace assez peu exploré. La critique le dédaigne souvent, lui faisant grief de ses procédés faciles et de sa démagogie ». Brigitte Brunet, *Le théâtre de Boulevard*, Paris, Editions Nathan/SEJER, 2004, (« Lettres Sup »), p. 1.

²⁰ « Injustement déprécié ou ignoré, [le théâtre militant] constitue pourtant tout un pan de l'histoire théâtrale. Et c'est cette histoire inédite et passionnante que l'on découvrira dans cet ouvrage extrêmement documenté ». Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007, (« Cahiers libres »), quatrième de couverture.

amateurs²¹ et même la mise en scène de textes dramatiques²² – dénoncent systématiquement leur mise à l'écart, voire leur dépréciation, par la critique et par les Études théâtrales. Prendre en considération les divers modes d'existence du théâtre et ses autres lignées historiques nous semble essentiel pour contribuer à relativiser la place du théâtre dit « contemporain » et à mieux comprendre l'ensemble du phénomène théâtral aujourd'hui.

Nous savons cependant que l'approche en terme de « genres » peut paraître problématique dans les Études théâtrales. Tout d'abord, ce terme est rendu confus par ses multiples usages : il peut désigner tout le théâtre selon les définitions de Hegel (qui parle du genre « dramatique ») ou de Platon (qui parle du genre « mimétique »). Il peut aussi servir à distinguer différents genres internes au théâtre tels que la tragédie et la comédie (par exemple chez Aristote). En outre, le terme semble périmé. Selon Anne-Françoise Benhamou, qui signe l'article « Genre » dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* dirigé par Michel Corvin, une classification en genres ne « correspond plus guère à l'écriture théâtrale telle qu'elle s'est développée depuis le XIX^e siècle²³ », car « loin de s'enfermer dans son “genre”, le drame moderne a évolué en constante contamination avec l'autre grand

²¹ « Tel qu'il se présente, l'ouvrage devrait contribuer à la nécessaire réécriture de l'histoire du théâtre. De deux façons : en incitant à y faire entrer la mémoire encore dispersée et lacunaire des théâtres « d'à côté », quels qu'ils soient, mais aussi, selon une dynamique beaucoup plus large, en incitant à prendre en compte d'autres paramètres que les qualités objectives des spectacles pour considérer la teneur artistique de toute « séance dramatique » (selon le terme de Tadeusz Kantor), qu'elle soit professionnelle ou qu'elle soit amateur ». Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune et Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art : accompagnement et autonomie*, Montpellier, l'Entretemps éditions, 2011, (« Champ théâtral »), p. 25.

²² Le metteur en scène Thomas Ostermeier s'exprime souvent à ce sujet : « Le théâtre réaliste que je pratique semblait simpliste aux universitaires allemands entichés de “postdramatique”. Pour représenter une réalité selon eux insaisissable, à une époque où n'existe plus de vérité valable pour tous, où l'homme n'apparaît plus en sujet autonome capable d'agir, ils fustigent le “grand récit”. Prônaient au contraire, sur scène, la discontinuité dramatique, l'esthétique du fragment. De quoi encourager perversement l'irresponsabilité politique des metteurs en scène face à un monde si complexe... ». Entretien avec Thomas Ostermeier, propos recueillis par Fabienne Pascaud, « Changeons l'Europe », *Télérama*, 3454, du 26 mars au 1^{er} avril 2016, p. 3-8, p. 8.

²³ Anne-Françoise Benhamou, « Genre », in Michel Corvin. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 612- 613, p. 613.

genre fictionnel de notre époque, le roman²⁴ ». Ainsi, l'obsolescence de la division du théâtre par genres se fonde sur le souci de ne rien changer aux critères historiques de leur définition – qui ont permis de dégager les modes lyrique, épique et dramatique chez Hegel. L'analyse du théâtre moderne et contemporain selon une grille hégélienne est en effet dominante dans les *Études théâtrales. La théorie du drame moderne*²⁵ de Peter Szondi, se fonde sur ces catégories. Selon Szondi, le drame « pur »²⁶ » subit une crise à partir du XIX^e siècle, due à sa « contamination » par des éléments épiques. Cette proposition est fondatrice de beaucoup de théories concernant le théâtre contemporain, dont celle très répandue, de l'élève de Szondi, Hans-Thies Lehmann, sur le théâtre « postdramatique²⁷ ». En France, la crise du drame constitue la base de la réflexion de Jean-Pierre Sarrazac et de son groupe « Poétique du drame moderne et contemporain » de l'Université Sorbonne Nouvelle²⁸.

Les genres tels qu'ils ont été définis dans l'histoire ne rendent effectivement pas compte du paysage théâtral actuel, mais, comme l'écrit Anne-Françoise Benhamou, « on manque aujourd'hui de critères pour établir une spécificité du genre²⁹ ». Alain Viala, tout en rejetant une division du théâtre d'aujourd'hui en genres, propose involontairement de nouveaux critères pertinents pour les définir. Selon lui, « on ne peut plus guère, sauf dans le cas du théâtre de boulevard, considérer que la division selon des types de publics, de salles et d'illusion structure encore le champ théâtral³⁰ ». Il nous semble en effet que la question des genres a à voir avec la

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, trad. Sibylle Muller, Belval, Circé, 2006 [1956 pour la première édition en allemand].

²⁶ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 69.

²⁷ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, l'Arche, 2002 [1999 pour la première édition en allemand].

²⁸ L'introduction de leur lexique s'intitule par ailleurs « Crise du drame ». Jean-Pierre Sarrazac et Groupe de recherche Poétique du drame moderne et contemporain, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, (« Circé poche », 29), p. 7- 21.

²⁹ Anne-Françoise Benhamou, *art. cit.*, p. 613.

³⁰ Alain Viala, *Histoire du théâtre*, 3e, Paris, PUF, 2012, (« Que sais-je ? », 160), p. 117.

division des « publics », des « salles » et des modes d'« illusion », et contrairement à ce qu'écrit Alain Viala, une telle division nous semble bel et bien exister. La répartition des spectacles en genres par les sites dédiés à la vente de places de théâtre nous semble attester l'existence de cette division. Et malgré son caractère non conventionnel, le « théâtre contemporain » vu de l'extérieur, n'échappe pas à ce classement. Jean-Marie Schaeffer, réfléchissant à la notion de genre littéraire, affirme qu'« aucun texte littéraire ne saurait se situer en dehors de toute norme générique³¹ », même les œuvres les plus transgressives. Selon lui, la singularité d'une œuvre se constitue elle-même dans le rapport à « l'horizon générique dont elle s'écarte, qu'elle rejette, qu'elle subvertit³² ». Patrice Pavis, évoquant dans son *Dictionnaire du théâtre* non le spectacle mais l'œuvre dramatique, souscrit à une approche similaire, puisqu'il affirme que le genre constitue « la clé de compréhension de tout texte par rapport à un ensemble de conventions et de normes³³ » et sert surtout à examiner un texte par rapport aux autres et aux « normes sociales et idéologiques qui, pour une époque et un public, constituent le modèle du vraisemblable³⁴ ». En réalité, le théâtre dit « contemporain » est bel et bien considéré comme un genre, quoique ce soit tacitement ou inconsciemment : si nous sommes capables de qualifier un spectacle ou un artiste actuel de « contemporain », et de refuser de le faire pour un autre spectacle produit à la même période, il est évident que l'adjectif « contemporain » ne se rapporte pas à un découpage temporel.

Pourquoi cette catégorisation n'est-elle pas explicitement formulée ? Pour qu'elle le soit, il faudrait, d'une part, avouer qu'on exclut de nombreuses pratiques du champ artistique contemporain – alors que le monde artistique tient un discours très démocratique et ouvert à l'hétérogénéité – et, d'autre part, il faudrait accepter

³¹ Jean-Marie Schaeffer, « Genres littéraires », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis et A. Michel, 1997, (« Encyclopaedia universalis »), p. 339- 344, p. 339.

³² *Ibid.*

³³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, (« Lettres Sup »), p. 147.

³⁴ *Ibid.*, p. 148.

l'existence d'un « goût » théâtral contemporain, alors qu'on donne souvent à comprendre que le théâtre contemporain n'est soumis à aucune contrainte esthétique du fait qu'il ne respecte pas les règles du paradigme aristotélico-hégélien.

Le « théâtre contemporain ». Une genèse en deux temps

Un aspect décisif du « théâtre contemporain » ainsi défini est sa double légitimité en tant qu'art et en tant que bien public. La construction de la première remonte à la fin du XIX^e siècle, la seconde aux années 1970.

À la fin du XIX^e siècle, un paysage radicalement libéral instaure, selon Isabelle Barbéris et Martial Poirson, « une économie du divertissement de masse [...], soucieuse avant tout de de rentabilité commerciale et suspicieuse à l'égard des formes patrimoniales du répertoire³⁵ », poussant le théâtre à se protéger face à la menace de sa propre disparition, comme l'explique aussi Jean-François Dusigne :

Son principe même [celui du théâtre] ne paraît plus irremplaçable : relégué à un simple divertissement, le théâtre peut être amené à disparaître. L'existence même du théâtre est en jeu, la question de la survie est au cœur du débat³⁶.

Se positionnant de façon idéologique et non marchande, les metteurs en scène qui menaient la défense du théâtre dans les cercles « d'à côté³⁷ » finissent par fonder un « théâtre d'Art ». Nous tenons à rappeler que la notion d'« art » s'était récemment renouvelée : ce renouvellement, qui remontait au lendemain de la Révolution,

³⁵ Isabelle Barbéris et Martial Poirson, *L'économie du spectacle vivant*, PUF, 2013, (« Que sais-je ? », 3972), p. 34. Les auteurs renvoient à Frederick W. J. Hemmings, *The Theatre Industry in 19th Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

³⁶ Jean-François Dusigne, *Le Théâtre d'Art : aventure européenne du XX^e siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1997, p. 19.

³⁷ Cercles d'amateurs dispensés des charges imposées aux salles officielles à condition que les présentations soient gratuites ou souscrites par abonnement.

marquait une réorientation du système de valeurs de l'art vers un régime vocationnel : « don plutôt qu'apprentissage ou enseignement, inspiration plutôt que labeur soigné et régulier, innovation plutôt qu'imitation des canons, génie plutôt que talent et travail³⁸ ». Le « “régime de singularité” [...], à l'opposé du “régime de communauté”, privilégie ce qui est hors du commun, original, unique³⁹ ». Le statut artistique marque une opposition entre travail manuel et travail intellectuel au profit de celui-ci et discrédite, dans le cas des Beaux-Arts, « [l]'obéissance aux règles, renvoyée à la pratique et au “mécanique” », en faveur de « l'invention et du génie, constitués désormais comme critères spécifiques aux Beaux-Arts⁴⁰ ». Dans le champ du théâtre, l'élévation de la mise en scène au rang de l'art entraîne plusieurs conséquences dont un mouvement d'intellectualisation du théâtre, qui consiste en la « production d'analyses et de commentaires⁴¹ », et la réorganisation du théâtre autour de la figure du metteur en scène, qui, dans la seconde moitié du XX^e siècle, sera, comme nous le verrons, en position de « monopolise[r] les financements publics du théâtre⁴² ».

Pour comprendre la légitimité socio-politique du théâtre contemporain en tant que bien public, il faut remonter à l'après-guerre avec l'instauration de l'État-providence moderne et l'inclusion de la culture dans ce système de solidarité publique. L'esprit de la période est incarné par la figure de Jean Vilar, fondateur du Festival d'Avignon en 1947 et directeur du Théâtre National Populaire entre 1951

³⁸ Nathalie Heinich, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, (« Bibliothèque des sciences humaines et sociales »), p. 39.

³⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰ « Un premier critère de différenciation des Beaux-Arts [par rapport à l'artisanat], opposant la spéculation à la pratique, la conception à l'exécution, le spirituel au matériel ne fait que reprendre une tradition millénaire, déjà à l'œuvre [...] dans la distinction entre arts libéraux et arts mécaniques ». Nathalie Heinich, « De l'apparition de l'"artiste" à l'invention des "beaux-arts" », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (1954-), T. 37^e, n° 1 (Jan.-Mar.), 1990, p. 3-35, p. 29-30.

⁴¹ Serge Proust, « Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique », in Nathalie Heinich et Roberta Schapiro, *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012, (« Cas de figure », 20), p. 98-111, p. 101.

⁴² *Ibid.*, p. 105.

et 1963 ; c'est à lui que l'expression « théâtre service public » renvoie toujours, puisque cette formule est la sienne⁴³. L'objectif de Vilar est clair : démocratiser l'accès à la culture cultivée. Son parti pris est assumé : « un public de masse, un répertoire de haute culture, une régie qui n'embourgeoise pas, ne falsifie pas les œuvres⁴⁴ ». Il crée un théâtre de « communion dramatique », réunissant différents milieux et secteurs de la société pour les « couper pour un temps de [leurs] peines intimes et de [leurs] misères⁴⁵ ». Aux antipodes des principes de Bertolt Brecht, qui enchantera une partie alors intellectuellement très active de la gauche lors de son passage à Paris en 1954, le TNP rassemblant, selon les porte-parole de ce courant, « par l'abstention, en écartant ce qui peut diviser le public, en ne s'engageant pas, soit dans la critique sociale, soit dans la critique politique⁴⁶ ». Jean Vilar, dont le souci permanent est de construire un public critique (cultivé et actif)⁴⁷, répond en expliquant que le théâtre est obligé de faire avec les structures sociales existantes, position qui lui coûte une année 1968 très amère, et amorce une crise prolongée du modèle de démocratisation du théâtre qu'il avait réussi à mettre en place. Le théâtre dont les étudiants de Mai 1968 semblent rêver n'est pas un théâtre de « communion dramatique », mais, au contraire, un théâtre de contestation, novateur aussi bien sur le plan de la forme que du contenu. Il convient de rappeler qu'un théâtre militant

⁴³ « Dieu merci, il y a encore certaines gens pour qui le théâtre est une nourriture aussi indispensable à la vie que le pain et le vin. C'est à eux, d'abord, que s'adresse le Théâtre National Populaire. Le TNP est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité ». Jean Vilar, « Le TNP service public (1953) », in *Le théâtre, service public, et autres textes*, 2e éd, Paris, Gallimard, 1986 [1975], (« Pratique du théâtre »), p. 173.

⁴⁴ Jean Vilar, « Mémoire (1960) », in *ibid.*, p. 233-252, p. 241.

⁴⁵ « Il nous faut remettre et réunir dans les travées de la communion dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé... On sent bien qu'il n'est pas question pour nous d'éduquer, par le truchement des chefs-d'œuvre, un public. La mission du théâtre est plus humble, encore qu'aussi généreuse : il doit plaire, séduire, réjouir, et nous couper pour un temps de nos peines intimes et de nos misères ». Jean Vilar, « Petit manifeste de Suresnes (1951) », in *Le théâtre, service public, et autres textes*, in *ibid.*, p. 145-147, p. 147.

⁴⁶ Emile Copferman, « Enjeux politiques et sociaux du théâtre populaire », in Robert Abirached. *La décentralisation théâtrale. 1. Le premier âge, 1945-1958*, 2e éd, Arles, Actes Sud-Papiers ANRAT, 2005 [1992], (« Actes Sud-Papiers »), p. 141-151, p. 150.

⁴⁷ Voir en particulier les travaux de Laurent Fleury, dont « Le public du TNP et la critique », *Sociologie de l'art*, 2004/1, L'Harmattan, p. 49-77. [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-1-page-49.html>]. Consulté le 6 novembre 2017.

qui ne prendrait pas de risques sur le plan formel est lui aussi rejeté par ce mouvement.

C'est dans la fusion de ces deux dynamiques – celle du théâtre d'art et celle du théâtre public – que s'est défini ce que l'on appelle le « théâtre contemporain ». Ce théâtre nouveau, héritier d'un mouvement contestataire, jouira curieusement des acquis politico-économiques du « théâtre populaire » alors même qu'il en aura abandonné les principes : dans la part perçue comme « contemporaine » de la scène contemporaine, en effet, la quête de nouvelles formes supplante rapidement la préoccupation d'élargir socialement le cercle des spectateurs. Le tournant de Mai 1968 aura paradoxalement garanti la valorisation *a priori* de la recherche formelle au sein du service public. Or, comme l'explique la sociologue de l'art Nathalie Heinich, une politique visant une *logique de création*, qui valorise l'originalité et la transgression de canons, « va forcément de pair avec un processus élitiste, car l'appréciation des entorses à la tradition exige une culture approfondie et spécialisée, permettant une certaine distance avec cette tradition⁴⁸ ». Une telle logique s'oppose à une *logique de diffusion* qui, visant un grand public, valorise à l'inverse « des propositions relativement canoniques, appréciées des profanes autant que dépréciées par les initiés⁴⁹ ». Le choix en faveur d'une logique de création sera très affirmé dans les années 1980, avec le ministère de Jack Lang, qui entend donner « le pouvoir aux créateurs », revendiqué par les étudiants de 1968. Il met en place une politique de compensation, qui consiste « à soutenir les créations qui, par leur critère innovant ou atypique, ne peuvent pas trouver des débouchés immédiats auprès des amateurs⁵⁰ ». La liberté des artistes est ainsi garantie par leur

⁴⁸ Nathalie Heinich, « Politique culturelle : les limites de l'État », *Le Débat*, vol. 142, 2006, p. 134- 143, p. 134. Il ne s'agit pas pour l'auteur de nier la valeur des véritables créations artistiques, qui se présentent toujours comme déconcertantes, mais d'interroger les politiques culturelles soutenant *a priori* la nouveauté, à l'instar du système marchand avec lequel elles risquent de se confondre. Sur ce sujet, voir aussi le dossier « Le sens (perdu ?) de l'art », dirigé par Giovanni Lista, dans *Ligéia. Dossiers sur l'art* n° 149-152, juillet-décembre 2016.

⁴⁹ Nathalie Heinich, *ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 136.

protection face aux risques du marché⁵¹. Cette transformation dans la politique culturelle a plusieurs conséquences dans le paysage artistique, à commencer par le déséquilibre entre les différentes écoles ou sensibilités au profit du contemporain⁵², générant des querelles dans tous les arts, dont celle du Festival d'Avignon 2005 pour ce qui concerne le théâtre.

La protection de l'innovation déséquilibre aussi les relations internes au théâtre, en faisant du metteur en scène une figure superpuissante. Depuis le ministère d'André Malraux (1959-1969), qui a organisé la décentralisation culturelle autour des metteurs en scène, ceux-ci ont consolidé progressivement leur emprise sur l'organisation de la vie théâtrale. Bernard Dort, qui fut le premier directeur du Théâtre et des spectacles du ministère Lang, proposa un changement dans cette structure. Selon Claude Liscia, il s'agissait de rééquilibrer les pouvoirs en obligeant quelques théâtres nationaux à s'organiser autour de troupes permanentes et non pas de metteurs en scène. Ceux-ci, apprenant le projet, « s'adressèrent au ministre, qui suspendit toute réforme et Dort donna très rapidement sa démission⁵³ ». Aujourd'hui, les metteurs en scène « dirigent la totalité des grandes institutions du théâtre public⁵⁴ ». Dans ces institutions, « les mêmes noms s'échange[nt] d'un théâtre à l'autre comme un jeu de chaises musicales⁵⁵ ». La subvention nationale se concentre, de cette manière, dans les mains de très peu de gens. Selon Serge Proust, « en 1992, 5% des metteurs en scène bénéficient de 70% des subventions en fonctionnement⁵⁶ ». Bien que les deux articles que nous venons de citer datent de 2001, la situation ne semble pas avoir changé depuis. Parmi les spectacles étudiés,

⁵¹ Dominique Schnapper, « Quelques réflexions de profane sur l'État providence culturel », *Hermès*, vol. 2 / 20, 1996, (« CNRS Éditions »), p. 49- 58, p. 53.

⁵² Nathalie Heinich, « Politique culturelle : les limites de l'État », *art. cit.*, p. 136- 139.

⁵³ Claude Liscia, « Les dérives du service public dans le théâtre contemporain », *L'année sociologique*, vol. 51 / 1, 2001, (« Troisième série »), p. 205- 231, p. 217.

⁵⁴ Serge Proust, « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du travail*, vol. 43, 2001, p. 471- 489, p. 472.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Serge Proust, *op. cit.*, p. 477.

nous verrons plusieurs exemples de metteurs en scène directeurs de théâtre public⁵⁷ et des spectacles élaborés dans le cadre de co-productions parfois démesurées, comme celle de *Gala* (2015), de Jérôme Bel, qui réunit plus d'une douzaine d'institutions :

Coproduction : Dance Umbrella (Londres), TheaterWorks Singapore/72-13, Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), Tanzquartier Wien, Nanterre-Amandiers Centre Dramatique National, Festival d'Automne à Paris, Theater Chur (Chur) et TAK Theater Liechtenstein (Schaan) - TanzPlan Ost, Fondazione La Biennale di Venezia, Théâtre de la Ville (Paris), HAU Hebbel am Ufer (Berlin), BIT Teatergarasjen (Bergen), La Commune Centre dramatique national d'Aubervilliers, Tanzhaus nrw (Düsseldorf), House on Fire avec le soutien du programme culturel de l'Union européenne.

Production : R.B. Jérôme Bel (Paris), avec le soutien du : CND, un centre d'art pour la danse (Pantin) et de la Ménagerie de Verre (Paris) dans le cadre du Studiolab, pour la mise à disposition de leurs espaces de répétitions⁵⁸.

Ces co-productions permettent à un seul spectacle de cumuler une grande quantité de subventions qui auraient pu être divisées entre plusieurs spectacles locaux, bénéficiant à plus de troupes et d'artistes. Pour les institutions, ces co-productions sont intéressantes, car elles y gagnent le prestige symbolique d'avoir coproduit un artiste éminent, tout en partageant le coût et les risques. Les chances d'attirer beaucoup de spectateurs sont elles aussi augmentées : une étude de 2008 indique que les publics se segmentent en « micro-publics », « fidélisés à un artiste, un lieu ou un genre⁵⁹ ». Les programmeurs peuvent s'appuyer « sur les rumeurs

⁵⁷ Par exemple : Philippe Quesne, metteur en scène du Vivarium Studio, est depuis 2014 le directeur du Théâtre des Amandiers, Centre Dramatique National de Nanterre ; Pascal Rambert, dont nous le spectacle *Répétition* (2014), a dirigé entre 2007 et fin 2016 le T2G, Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National ; Emmanuel Demarcy-Mota, dont nous analysons la mise en scène de *Six personnages en quête d'auteur*, dirige le Théâtre de la Ville de Paris depuis 2007 et le Festival d'Automne à Paris depuis 2011.

⁵⁸ Cf. fiche technique du spectacle *Gala* sur le site RB Jérôme Bel. [En ligne : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=17&ctid=1>]. Consulté le 4 novembre 2017.

⁵⁹ Robert Abirached, « Le théâtre dans la cité : dernières remarques avant une rupture annoncée », *Communications*, vol. 83, 2008, p. 25- 36, p. 32, cité par : Daniel Urrutiaguer, *Les professions du spectacle vivant : entre les logiques du marché et du service public*, Paris, A. Colin, 2012,

professionnelles pour anticiper la qualité des spectacles⁶⁰ », ce qui favorise « la formation de bulles spéculatives sur certains noms de metteurs en scène, de chorégraphes⁶¹ ». Notons, en outre, que l'aide aux compagnies a disparu en 1999 et qu'« il ne demeure plus que le conventionnement et l'aide au projet⁶² ».

De telles co-productions internationales travaillent sur une économie par projet, « facilitant l'agencement de rencontres éphémères, mais ne valoris[ant] plus la transmission du savoir-faire⁶³ ». Le spectacle que nous venons de citer confirme l'observation d'Isabelle Barbéris et Martial Poirson : *Gala* n'est pas joué par un groupe d'interprètes fixe, Jérôme Bel recrute de nouveaux danseurs à chaque ville où il se présente. Si sur le plan socio-économique ce système de production donne à voir une « éclipse relative d'une conception communautaire de la création, fondée sur l'existence de groupes, troupes ou collectifs, sur la capitalisation du savoir-faire et sa transmission⁶⁴ », sur le plan thématique la « communauté » viendra au premier plan ainsi que d'autres motifs chers à la société mondialisée tels que la question de l'altérité (ethnique, sociale) et le multiculturalisme. Ce spectacle est emblématique d'un théâtre mondialisé tel que le définit Patrice Pavis, puisqu'il est coproduit internationalement, mobile, travaille sur un temps de préparation réduit et est « localis[é] dans le temps et l'espace, prépar[é] spécialement pour une situation locale⁶⁵ ».

Cette brève rétrospective nous semble montrer la façon dont la subvention accordée au théâtre a été détournée au fil du temps. Nous avons vu que le théâtre

(« 128 »), p. 103.

⁶⁰ Daniel Urrutiaguer, *Guide des Études théâtrales : entre les logiques du marché et du service public*, Paris, Armand Colin, 2012, (« La collection universitaire de poche », 128), p. 92.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Isabelle Barbéris et Martial Poirson, *L'économie du spectacle vivant*, *op. cit.*, p. 58.

⁶³ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 108-109.

⁶⁵ Patrice Pavis, « Globalisation », *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 108-114, p. 111. Sur le « théâtre dans la mondialisation », voir Nancy Delhalle, *Théâtre dans la mondialisation : communauté et utopie sur les scènes contemporaines*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017, (« Théâtre et société »).

d'art surgit dans les cercles d'« à côté » pour contrer un libéralisme néfaste qui privilégiait un système de vedettariat et d'industrialisation des spectacles. C'est par opposition à la logique marchande que le théâtre d'art et le metteur en scène ont acquis une légitimité artistique, se proclamant les défenseurs d'un art « noble », aux antipodes des logiques commerciales qui visaient prioritairement des bénéfices économiques. Le statut de service public étant accordé à ce théâtre « noble » à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, le résultat est qu'en ce début de XXI^e siècle, l'artiste n'a plus besoin de rendre compte directement de son travail à la société qui le finance via les institutions culturelles. Il n'a pas *besoin* de plaire au public. Au contraire. Il peut désormais être financé pour prendre des risques, pour « irriter le regard⁶⁶ », pour « déplaire ».

Mais à qui ? Qui vient (et revient) aujourd'hui au théâtre prêt à affronter des expériences dont il ignore les codes et qui se présentent explicitement comme des « entorses à la tradition » ? Isabelle Barbéris et Marial Poirson indiquent, en 2016, s'appuyant sur les études des pratiques culturelles des français par Olivier Donnat, que « théâtre privé et théâtre subventionné drainent des publics qui répugnent souvent à se mélanger⁶⁷ » – ce qui semble renforcer la validité de notre proposition sur le « contemporain » comme « genre ». Ils expliquent que « les publics les plus modestes se dirigent vers les spectacles les plus populaires mais aussi les plus onéreux⁶⁸ », alors que les plus aisés fréquentent les théâtres publics bénéficiant de « politiques tarifaires favorables⁶⁹ », connaissant « en tant que contribuables, un avantageux retour sur investissement⁷⁰ ». Le dernier rapport du ministère de la

⁶⁶ Des exemples d'artistes avec ce profil sont nombreux. Nous citons ici l'entretien de Claude Liscia avec Suzanne Joubert et Alain Fourneau. Suzanne Joubert, qui écrit pour le théâtre des Bernardines dit : « Nous refusons de faire du théâtre pour plaire ». Fourneau ajoute : « On a dit de Bob Wilson que ses spectacles irritaient le regard...Si on est "service public", ce ne doit être qu'à cette fin : "irriter le regard" ». Claude Liscia, *art. cit.*, p. 212- 213.

⁶⁷ Isabelle Barbéris et Martial Poirson, *L'économie du spectacle vivant*, 2^e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2016 [2013], (« Que sais-je ? »), p. 45.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

Culture et de l'Éducation (2017) montre une baisse de 11% de la fréquentation des centres dramatiques nationaux alors que les théâtres privés parisiens connaissent une hausse de 2% dans la même saison, sachant que tous les deux ont connu la même variation dans le nombre de représentations (-2%)⁷¹. La fréquentation du théâtre public ne semble pas aller de soi : *Le Guide des Études théâtrales* de Daniel Urrutiaguer, publié en 2012, souligne la nécessité d'un travail de médiation pour tenter d'« élargir le nombre de personnes assistant à des représentations artistiquement exigeantes⁷² ». « Les comités d'entreprise répondent plutôt à une demande de prise en charge de l'accès à des spectacles grand public⁷³ » ; les publics scolaires, qui font des sorties groupées à des spectacles cultivés, ne se transforment pas forcément en spectateurs⁷⁴ ; « [i]l en est de même pour les participants aux ateliers de pratique⁷⁵ ». Nancy Delhalle montre, dans son ouvrage de 2017, que la question du public du théâtre est ancrée dans ce qu'elle appelle le « tournant performatif » du début du XXI^e siècle : bien que la question de l'élargissement du public ait été centrale pour les théories et pratiques liées à la démocratie culturelle, « les questions de réception ne furent plus guère une préoccupation majeure pour les metteurs en scène de la fin du XX^e siècle⁷⁶ ». Ceux-ci, explique-t-elle, restaient focalisés sur « une perspective expérimentale⁷⁷ » de la scène, la médiation étant déléguée « à la politique culturelle institutionnelle⁷⁸ ». Un élément d'ordre socio-économique lui semble contribuer à cet intérêt récent pour le spectateur : « la subvention publique commence à être remise en question, sous diverses formes

⁷¹ Ministère de la Culture – DEPS, « Création et diffusion », *Chiffes clés, statistiques de la culture et de la communication 2017*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2017, p. 151-176, p. 172.

⁷² Daniel Urrutiaguer, *Guide des Études théâtrales*, *op. cit.*, p. 111.

⁷³ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Nancy Delhalle, *Théâtre dans la mondialisation : communauté et utopie sur les scènes contemporaines*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

[dans les pays où elle demeure le modèle économique dominant]⁷⁹ ».

Dans un paysage traversé de telles contradictions, où le théâtre qui représente le « service public » commence à être de plus en plus perçu comme « un théâtre clandestin réservé à une élite⁸⁰ » se profile à nouveau la question de « la survie même du théâtre⁸¹ ». La production métathéâtrale contemporaine nous est apparue comme une réaction symptomatique à ce contexte.

Le métathéâtre contemporain : approche esthétique et sociale

Dans l'ensemble varié et complexe du « théâtre contemporain », les spectacles métathéâtraux ont retenu notre attention car ils nous donnent à voir en quelque sorte directement les représentations mentales qu'ont aujourd'hui du théâtre certains de ses acteurs importants, dans une période marquée par la menace de dévitalisation d'un théâtre devenu insignifiant. Nous nous intéressons aussi bien à la composition formelle qu'à la thématique de ces spectacles car, ensemble, elles nous paraissent éclairer la réaction consistant à se focaliser sur le dispositif théâtral. Une question importante pour notre étude est la façon dont ces artistes et leurs œuvres nous donnent à voir les contradictions propres à l'esprit de notre temps, principalement en ce qui concerne le rapport au savoir-faire, à l'altérité, à l'inscription dans le système institutionnel et à la haute culture occidentale. Ainsi, nos analyses prendront-elles aussi bien en compte les aspects esthétiques des œuvres que la façon

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ « Ce survol rapide n'avait d'autre but que de souligner le paradoxe qui constitue la survie même du théâtre, malgré toutes les batailles dont il a été le lieu et qui ont duré près de deux siècles, entre deux tentations contraires : d'une part l'attrait pour un théâtre populaire, de l'autre, pour un théâtre quasi-clandestin réservé à une élite ». Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2012, (« Champ théâtral »), p. 20.

⁸¹ *Ibid.*

dont elles s'inscrivent dans un paysage théâtral – mais aussi social, économique, culturel – plus large.

La première partie de la thèse est entièrement dédiée à la genèse et la définition du concept de « métathéâtre ». Dans le premier chapitre, une étude du lexique de la réflexivité théâtrale nous permet d'établir les raisons qui nous ont amenée à choisir ce terme pour désigner le mouvement que nous observons aujourd'hui dans le théâtre contemporain. Dans le deuxième chapitre, nous ancrons le concept de métathéâtre dans son contexte d'émergence, à savoir le tournant moderne du théâtre, au début du XX^e siècle, moment qui présente un parallèle intéressant avec celui que nous observons.

Notre corpus de spectacles métathéâtraux est décrit et analysé dans les deuxième et troisième parties de la thèse. Il comprend des productions du XXI^e siècle, principalement des dix dernières années, ordinairement présentées dans des programmations de « théâtre contemporain » et ayant comme préoccupation principale le théâtre lui-même, aussi bien au niveau de leur forme que de leur thématique. Parmi les artistes analysés, quelques-uns occupent une place centrale dans l'institution, comme Jérôme Bel, d'autres ont acquis des positions de responsabilité au cours des dernières années comme Philippe Quesne. Il y a aussi des jeunes troupes émergentes qui commencent à gagner en visibilité comme l'Amicale de Production, des artistes dont l'itinéraire est plus ancien, moins établis institutionnellement, mais connus et visibles, comme Grand Magasin, enfin des créateurs étrangers dont les spectacles ont été programmés dans les mêmes circuits comme Enrique Diaz.

La deuxième partie de la thèse s'intéresse principalement à la forme des spectacles. Il s'agit d'examiner à quoi le concept de métathéâtre correspond scéniquement. Dans le premier chapitre, on observe l'accueil du public, la façon dont les spectacles analysés se préoccupent de lui et comment, dans leur façon de recevoir le spectateur, s'exprime aussi bien une fascination qu'un scepticisme à l'égard de la mimesis et du dispositif théâtral. On s'attache ensuite à l'intérêt que

ce corpus porte au langage et aux mécanismes communicationnels, y compris à l'intérieur de l'événement théâtral. La question des conventions théâtrales – que ces spectacles aiment aussi bien détruire que reconstruire – est analysée dans le troisième chapitre. Enfin, nous nous éloignons de notre corpus pour nous intéresser à des contre-exemples, c'est-à-dire à d'autres formes de réflexivité, qui ne relèvent pas de ce que nous appelons « métathéâtre » mais sont elles aussi présentes dans le contexte du « théâtre contemporain ». Pour ressaisir, par comparaison et contextualisation plus fine, notre objet, nous avons choisi trois exemples : chez Romeo Castellucci, Emmanuel Demarcy-Mota et Pascal Rambert.

La troisième et dernière partie de cette thèse s'intéresse au regard que portent les spectacles métathéâtraux sur le théâtre lui-même, sur la scène et sur la salle. Concernant le spectateur, et, par conséquent, le rapport entretenu par les artistes avec la société extrathéâtrale, nous nous pencherons sur *Cour d'honneur* (2013), de Jérôme Bel, un spectacle qui mettait en scène le témoignage de quatorze spectateurs qui avaient fréquenté lieu éponyme. Le deuxième chapitre porte sur l'image de l'artiste de théâtre aujourd'hui, alors que le renfermement du monde artistique sur lui-même se manifeste aussi bien dans sa difficulté à se voir inscrit dans la réalité du travail salarié ordinaire que dans son rêve nostalgique de communauté. Le dernier chapitre est enfin dédié au regard ambivalent que le métathéâtre porte sur la société : entre peur et désir de proximité. Nous nous intéresserons aussi bien aux représentations du rapport à la ville qu'à l'usage ou à l'évitement des références « savantes » et leur éventuel mélange avec des éléments de la culture industrialisée. Cette observation nous donnera à voir non seulement comment le théâtre contemporain perçoit son inscription dans la vie sociale, mais quel est son imaginaire de la ville et de la culture citadine d'aujourd'hui, nous conduisant ainsi à des problèmes situés bien en-deçà du théâtre.



PARTIE I

MÉTATHÉÂTRE :
DÉFINITION D'UN CONCEPT

« *L'effet de Serge*, une envoûtante pièce de métathéâtre...¹⁶³ » ; « En jouant sur le jeu d'acteurs (un jeu sur un jeu en quelque sorte), Grand Magasin s'amuse avec le spectateur...¹⁶⁴ » ; « Il s'agit donc réellement de méta-théâtre dans le sens où ces artistes font du théâtre à partir de la matière première qui est sur scène¹⁶⁵ » ; « Déconstructeur et méta-chorégraphe, Jérôme Bel prend un malin plaisir à déjouer nos anticipations...¹⁶⁶ ». La presse, les artistes et les spectateurs emploient spontanément le terme « métathéâtre » – ainsi que d'autres termes désignant un mouvement réflexif – pour tenter de décrire ce que l'on observe dans spectacles de notre corpus. Il convient avant tout de définir ce que l'on cherche à décrire précisément, le métathéâtre ne désignant pas une réalité sociologique, une thématique mais une forme ou structure esthétique. *Comment* ces spectacles donnent-ils à voir le théâtre lui-même ?

Afin de préciser le concept qui nous intéresse, nous allons définir dans le premier chapitre le vocabulaire de la réflexivité théâtrale : quelles sont les notions qui composent ce champ et comment s'articulent-elles entre elles ? La clarification de ce lexique nous permettra de discerner les limites du métathéâtre ainsi que son ancrage historique. Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons au contexte culturel, esthétique et social d'émergence de ce type de réflexivité. Le simple choix d'utiliser ce mot (au lieu d'en forger un nouveau) dote notre analyse d'un parallélisme avec le contexte du métathéâtre moderne. Comment le métathéâtre

¹⁶³ « ...a haunting piece of metatheater... ». Helen Shaw, « *L'Effet de Serge* – a French import evokes low-tech wonder », *Time Out*, New York, le 30 décembre 2009. [En ligne : <https://www.timeout.com/newyork/theater/leffet-de-serge>]. Consulté le 7 novembre 2017. Nous traduisons.

¹⁶⁴ Pascal Bély, « À Toulouse, Grand Magasin refait la devanture du Printemps », *Tadorne – le blog des nouvelles articulations créatives*, le 29 septembre 2010. [En ligne : <http://festivals.over-blog.com/article-printemps-de-septembre-57887343.html>]. Consulté le 7 novembre 2017.

¹⁶⁵ Camille Dénarié, « Découvrir ou redécouvrir *Germinal* et le laboratoire des Substances : toujours le même plaisir ! », *L'envolée culturelle*, le 3 décembre 2016. [En ligne : <http://www.lenvoleeculturelle.fr/decouvrir-redecouvrir-germinal-dhalory-goerger-dantoine-defoort-laboratoire-quest-subsistances-toujours-meme-plaisir/>]. Consulté le 7 novembre 2017.

¹⁶⁶ Florian Gaité, février 2016, Fiche de présentation de *Tombe* (2016), site *RB Jérôme Bel*. [En ligne : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&lg=1&s=18&ctid=1>]. Consulté le 7 novembre 2017.

Partie I : Métathéâtre : définition d'un concept

moderne peut-il nous aider à mieux comprendre les formes contemporaines que nous observons ?



CHAPITRE 1

LA RÉFLEXIVITÉ THÉÂTRALE :
TERMES ET NOTIONS

*J'ai oublié le mot que je voulais dire,
et l'idée immatérielle va retourner
dans le palais des ombres.
Ossip Mandelstam*

« Que signifie “métathéâtre” ? ». Dès le début de la préparation de cette thèse, j'ai été confrontée aux interrogations concernant le lexique de mon champ d'étude. Brésilienne, j'ai employé spontanément le terme « métathéâtre ». Mes interlocuteurs français se sont souvent montrés perplexes devant un tel choix lexical : « théâtre dans le théâtre » ?, « mise en abyme » ?, « métalangage au théâtre » ? La nécessité de distinguer ces différentes notions avant toute entrée en matière s'est donc immédiatement imposée. Lors de l'étude de ce lexique, le problème s'est d'ailleurs avéré plus profond que je ne l'imaginai : au-delà de leurs usages dans des conversations informelles, le vocabulaire utilisé pour désigner ce théâtre qui renvoie à lui-même ne se montrait guère plus précis dans les discours spécialisés. Nous verrons dans le premier chapitre que l'expression « théâtre dans le théâtre » est beaucoup plus présente dans les discours critiques en France (qu'ils soient spécialisés ou non) que celle de « métathéâtre », très fréquente parmi les anglophones. Des deux côtés de l'Atlantique, les différentes langues se retrouvent cependant dans une même difficulté : l'indéfinition, voire la confusion régnant dans ce champ lexical. Afin d'établir un lexique de base pour notre étude, nous chercherons à délimiter les contours de quelques notions clés en faisant apparaître les polysémies et indéfinitions qui troublent le vocabulaire de notre champ d'étude.

Le lexique français

La rareté de la notion de « métathéâtre »

En consultant les principaux lexiques français spécialisés en théâtre¹⁷¹, il est apparu qu'aucun de ces ouvrages ne propose une entrée « Métathéâtre », hormis le *Dictionnaire du théâtre*, de Patrice Pavis¹⁷², et le *Lexique du drame moderne et contemporain* qui opte pour le terme « métadrame », choix sur lequel nous reviendrons. En revanche, tous sont dotés d'une entrée « Théâtre dans le théâtre ». Dans le dictionnaire de Patrice Pavis, « Métathéâtre » coexiste avec « Théâtre dans le théâtre », terme souvent privilégié en France dans les Études théâtrales. Dans des encyclopédies collaboratives en ligne, où les usagers créent et rédigent eux-mêmes les entrées, dont la célèbre *Wikipédia*, nous retrouvons, dans la version en langue française, un article « Théâtre dans le théâtre¹⁷³ », mais ni « Métathéâtre » ni « Métadrame ».

Ce déséquilibre entre la forte présence de « théâtre dans le théâtre » et la quasi-inexistence de « métathéâtre » est d'autant plus curieux que le théâtre dans le théâtre est généralement défini comme l'une des manifestations possibles de la métathéâtralité, ainsi que l'indique cet ouvrage français sur le thème :

Tout ouvrage dramatique ou spectacle qui contient une intra-pièce est

¹⁷¹ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, 4^e éd. revue, Mise à jour et augmentée, Paris, Bordas, 2008 [1991] ; Jean-Pierre Sarrazac et Groupe de recherche Poétique du drame moderne et contemporain, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010 [2005], (« Circé poche », 29) ; Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002 [1980] ; Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996 ; (« Mémo », 21). Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, 2003, (« Les usuels »).

¹⁷² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*

¹⁷³ « Théâtre dans le théâtre », *Wikipédia.fr*,

[En ligne :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_dans_le_th%C3%A9%C3%A2tre].

Consulté le 25 mars 2016.

métathéâtral, tandis que l'ouvrage de caractère métathéâtral ne contient pas systématiquement de pièce intérieure. La notion de métathéâtralité est donc plus large que celle de théâtre dans le théâtre¹⁷⁴.

Or, à la différence du métathéâtre, le « théâtre dans le théâtre » est un procédé très précis. Il s'agit de l'emboîtement d'un spectacle dans un autre, donc, d'un dédoublement structurel du théâtre. Georges Forestier, spécialiste de la question du théâtre dans le théâtre, en propose une définition précise :

Structure dramatique fondée sur le dédoublement, c'est-à-dire consistant en l'introduction d'une pièce de théâtre (ou d'un fragment) dans une autre pièce de théâtre. À tel moment de l'action de la pièce principale se produit un changement de niveau dramatique, les protagonistes se divisent en acteurs et en spectateurs d'une nouvelle action dramatique, sans solution de continuité entre histoire enchâssée et histoire enchâssante¹⁷⁵.

La notion privilégiée de « théâtre dans le théâtre » ne recouvre clairement pas le champ lié au métathéâtre et laisse ainsi un vide sémantique qui est problématique pour les études théâtrales en France. Forestier conclut son article « Théâtre dans le théâtre », écrit pour le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sur ce problème. Il indique que le théâtre dans le théâtre n'est pas à confondre avec « une dimension métacritique » liée à une « prise de conscience de soi-même » et à « une interrogation [du théâtre] sur ses modalités¹⁷⁶ ». Cette dimension est généralement englobée par la notion « métathéâtre », ce qui nous permet d'inférer que la cause – et peut-être aussi la conséquence – de cette confusion est justement l'amalgame récurrent entre des notions comme « métathéâtre » et « théâtre dans le théâtre ».

¹⁷⁴ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^{ème} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 12.

¹⁷⁵ Georges Forestier, in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 1341.

¹⁷⁶ *Ibid.*

Des alternatives

En réalité, il existe dans la francophonie plusieurs termes pour rendre compte de cette « dimension métacritique » décrite par Forestier. Toutefois, aucun d'entre eux ne semble être parvenu à s'imposer. Observons-les.

« Métadrame »

Le *Lexique du drame moderne et contemporain*, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, propose un terme apparenté à « métathéâtre », y compris dans sa formulation : « métadrame ». Sarrazac, qui signe l'article, le définit comme le « drame sur un autre drame¹⁷⁷ », ou bien : le traitement du drame par la « prétérition », puisque le métadrame porte sur un drame refusé. Il reconnaît dans des pièces comme *Intérieur* (1894) de Maurice Maeterlinck et *Six personnages en quête d'auteur* (1921) de Luigi Pirandello une structure « métadramatique » qui consiste en une « scission du microcosme dramatique¹⁷⁸ » en deux groupes : l'un qui « sécrète un drame¹⁷⁹ » et l'autre qui témoigne ou commente ce drame. Pour lui, cette structure dramaturgique est une manifestation de la « crise du drame » décrite par Peter Szondi¹⁸⁰ et paraît ainsi « omniprésente dans les dramaturgies modernes et contemporaines », ce qui peut parfois représenter un « écran de fumée d'un prétendu second degré qui dissimulerait l'absence de toute base dramatique et dramaturgique solide¹⁸¹ ».

Rappelons que la « crise du drame » szondienne consiste en la constatation selon laquelle « l'évolution de la littérature dramatique moderne éloigne le drame de lui-

¹⁷⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, (« Poétique »), p. 112.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, trad. Sibylle Muller, Belval, Circé, 2006 [1965], (« Penser le théâtre »).

¹⁸¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, op. cit.*, p. 115.

même¹⁸² ». Le terme de « drame » correspond ici à un concept très précis inspiré de la définition proposée par Hegel¹⁸³. Ses caractéristiques majeures sont les suivantes : d'une part « le drame est absolu », donc, « l'auteur dramatique est absent du drame » car « on n'écrit pas un drame. On le pose¹⁸⁴ » et, d'autre part, « le drame est primaire », donc, « le temps qui lui est propre est toujours le présent¹⁸⁵ », c'est-à-dire le temps des dialogues entre personnages de la fable. Le temps de l'événement n'existe pas, car « le drame présente le même caractère absolu par rapport au spectateur¹⁸⁶ ». On voit bien qu'une telle définition nous éloigne de la notion de métadrame. Dans l'analyse que Szondi fait d'ailleurs de *Six personnages en quête d'auteur* (1921), il n'emploie pas le terme « métadrame » et désigne la pièce de Pirandello comme « le jeu du drame impossible¹⁸⁷ ».

Compte tenu de ces rappels de définition, il faut d'emblée préciser que le terme de « métadrame » ne peut désigner avec justesse l'objet de notre thèse. Premièrement, le rapport entre les structures observées et une définition précise du drame s'éloigne de notre réflexion car notre intention est d'analyser la réflexivité sur le plan de l'événement théâtral, de la mise en scène et du rapport scène et salle. Notre corpus rassemble par ailleurs des objets aussi disparates que des mises en scène de pièces écrites en amont, des « écritures de plateau » et des spectacles dits « documentaires ». Toutefois, considérant que le terme de « drame » renvoie communément au texte¹⁸⁸, la différenciation entre « métathéâtre » et « métadrame » nous permettra d'enrichir et de préciser notre vocabulaire, et nous assignerons le terme forgé par Sarrazac à la réflexivité proposée au niveau du texte dramatique, ce

¹⁸² Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 12.

¹⁸³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, 4, Paris, Flammarion, 1979 [1818-1829], (« Champs », 75).

¹⁸⁴ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op.cit., p. 14.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 118.

¹⁸⁸ Voir, par exemple, le chapitre « Drame et théâtre » dans Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, l'Arche, 2002, p. 38-54.

qui ne garantit pas forcément un résultat scénique métathéâtral.

« Autoréflexivité »

Dans le nouveau dictionnaire de Patrice Pavis entièrement consacré au théâtre contemporain et à la performance, ce dernier propose une alternative possible à la « dimension métacritique » du théâtre : « autoréflexivité ». Son terme, axé davantage sur le contemporain que sur le théâtre moderne, ne propose pas une distinction quant au type de dédoublement – structurel ou thématique – mais établit un découpage chronologique. Bien que, selon Pavis, « l'autoréflexivité, en particulier la variante de la métafiction, n'a[it] rien de nouveau » et qu'elle ait été présente depuis l'Antiquité, il définit cette notion comme « la résurgence de la métathéâtralité et de la métafiction dans l'esthétique postmoderne et postdramatique¹⁸⁹ », c'est-à-dire, dans une période où, selon lui, la réflexivité gagne « un *caractère structurel* et non anecdotique ou comique comme chez les Grecs ou plus tard Shakespeare¹⁹⁰ ». L'« autoréflexivité » englobe ainsi tout élément rendant le théâtre « opaque¹⁹¹ », c'est-à-dire qui donne à voir le théâtre lui-même plutôt qu'il ne fait voir à travers lui. De cette manière, il inclut aussi bien le dédoublement structurel du théâtre dans le théâtre que la « dimension métacritique » que nous cherchons à nommer :

Lorsqu'un texte, dramatique ou autre, lorsqu'une mise en scène ou une performance font référence à eux-mêmes, ils sont autoréflexifs (autoréférentiels, dit-on aussi). Cette référence concerne tantôt la fiction de l'œuvre (on parle alors de métafiction), sa construction (et déconstruction), sa thématique (allusion, théâtre dans le théâtre).

¹⁸⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, A. Colin, 2014, p. 35.

¹⁹⁰ *Ibid.* Nous soulignons.

¹⁹¹ Nous empruntons le terme à Philippe Junod in *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, 2^e édition, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2004 [1975], (« Rayon art »).

Il faut noter cependant que la proposition de Pavis, par son effet globalisant, ne convient pas non plus à la réflexion que nous déroulons ici. En effet, son terme embrasse à la fois le dispositif du théâtre dans le théâtre, la réflexion sur soi et le fait que « le corps vivant de l'acteur [soit] capable de retourner le regard du spectateur¹⁹² ». De plus, bien que Pavis propose d'ancrer le terme « autoréflexivité » dans la postmodernité, une telle formulation nous semble neutre. Il nous paraît ainsi difficile de manipuler un tel terme sans maintenir potentiellement ses deux sens : le sens d'origine (une quelconque réflexion sur soi) et celui d'un théâtre postmoderne (qui renvoie à lui-même). Nous ferons, de façon ponctuelle, appel à ce mot dans son sens premier, générique. Pour éviter toutefois la confusion avec le terme de Pavis, nous l'éviterons au profit de « réflexivité ». Cette formulation nous permettra de désigner toutes les manifestations d'un théâtre qui se dédouble et se réfléchit, sans s'attacher à la postmodernité. À la différence du terme proposé par Pavis, « réflexivité » pourra ainsi être utilisé aussi bien pour le dispositif du théâtre dans le théâtre que pour la métathéâtralité que nous étudions.

« Théâtre *sur* le théâtre »

Une troisième alternative à « métathéâtre » dans la littérature française sur le sujet est « théâtre *sur* le théâtre ». Ce terme apparaît dans l'ouvrage de Tadeusz Kowzan, qui le considère comme un synonyme de « métathéâtre » :

[Métathéâtre] s'applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une référence à d'autres faits théâtraux : citations dramatiques, réflexion sur l'art de théâtre, pièce(s) dans la pièce. C'est ce qu'on peut appeler « théâtre sur le théâtre »¹⁹³.

À partir de sa deuxième édition, le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*¹⁹⁴ consacre une entrée à cette notion. Michel Corvin, qui signe lui-même

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^{ème} siècle*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁴ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*

l'article, introduit cette nouvelle notion, en indiquant la difficulté de la distinguer de « théâtre dans le théâtre », puisque celui-ci « a déjà souvent pour but de réfléchir, voire de mettre en cause le fonctionnement du théâtre et sa finalité¹⁹⁵ ». Or, comme nous l'avons vu, Georges Forestier précisait justement le contraire dans le même dictionnaire. Corvin trouve la distinction entre les deux notions ailleurs que dans la différence entre un dédoublement structurel et un dédoublement thématique et se focalise sur l'ambition d'une remise en cause du théâtre :

...chez Pirandello, le théâtre dans le théâtre n'est qu'un support pour aborder des problèmes esthétiques et existentiels d'une ambition bien plus large que celle d'introduire le public dans la cuisine et les coulisses de la théâtralité¹⁹⁶.

La proximité entre ces deux formulations – « théâtre sur le théâtre » et « théâtre dans le théâtre » est ainsi problématique et motive notre choix de ne pas adopter pour cette réflexion le terme proposé par Corvin. Nous nous plaçons ainsi dans la lignée de Georges Forestier, qui exprime des réserves quant l'usage d'une telle formulation en raison de son ambiguïté :

Par ailleurs, on aura garde d'éviter la formule « *sur* le théâtre » qui est loin de rendre compte du phénomène [théâtre dans le théâtre]. *Théâtre sur le théâtre* peut, en effet, revêtir deux acceptions. D'une part, l'expression peut désigner le fait de dresser effectivement un petit théâtre sur le grand théâtre. [...] D'autre part, le théâtre sur le théâtre peut laisser entendre simplement que l'on présente au public le monde du théâtre (coulisses, vie des comédiens, etc.) sans qu'il soit nécessaire d'enchâsser une seconde action dramatique. En d'autres termes, *théâtre sur le théâtre* recouvre un *thème* et non pas la structure¹⁹⁷.

Puisque la distinction entre le dédoublement du *thème* et de la *structure* est essentielle pour comprendre la différence entre le dispositif du théâtre dans le théâtre et la « dimension métacritique » que nous cherchons à désigner, un simple

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 1342.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, 2^e éd. augmentée, Genève, Droz, 1996 [1981], p. 13. L'auteur souligne.

changement de préposition nous semble effectivement trop subtil pour les différencier. Les ouvrages spécialisés en théâtre manquent parfois de rigueur dans leur distinction et contiennent certaines maladroites brouillant encore ces deux termes. Un bon exemple est l'article « Théâtre dans le théâtre » du *Dictionnaire de la langue du théâtre*, d'Agnès Pierron. Son texte commence par une définition rapide rédigée ainsi : « Procédé qui, adoptant le principe des éléments gigognes, consiste à proposer une scène *sur* la scène¹⁹⁸ ». La formulation de Pierron reproduit l'ambiguïté démontrée par Forestier. Elle nous paraît aggraver la confusion terminologique, son article reproduisant et, en quelque sorte, légitimant ce flou lexical.

« Théâtre dans le théâtre » : un fourre-tout ?

L'usage flou des termes de la réflexivité nous semble se manifester également chez les artistes. Le programme de salle de *Six personnages en quête d'auteur*, de Luigi Pirandello, mis en scène par Emmanuel Demarcy-Mota¹⁹⁹, nous en fournit un exemple intéressant. Analysons cet extrait de l'entretien avec le metteur en scène :

– Le théâtre dans le théâtre, le rapport entre réalité et illusion sont-ils les thèmes qui vous intéressent en premier lieu dans *Six personnages en quête d'auteur* ?

E. DEMARCY-MOTA : Je m'intéresse autant aux défis posés par la pièce quant à la mise en œuvre du « théâtre dans le théâtre » qu'à la nécessité artistique de représenter le drame terrible des personnages [...]. Je crois qu'aucune œuvre du répertoire théâtral, depuis celle-ci qui date de 1921, n'a interrogé avec autant de profondeur et de poésie le processus de création théâtrale, la notion de personnage, l'art de l'acteur, les enjeux de l'interprétation. [...] La force inaltérable de la pièce, pour moi aujourd'hui, tient donc autant à la mise en abyme du théâtre, qui est en quelque sorte son fondement, qu'à l'autre centre névralgique qu'elle recèle [...] L'intérêt de la pièce réside donc pour moi dans l'addition de la puissance de ce drame aux fascinantes questions du théâtre sur le

¹⁹⁸ Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, *op. cit.*, p. 545. Nous soulignons.

¹⁹⁹ J'ai assisté à la reprise présentée en janvier 2015 au Théâtre de la Ville à Paris.

théâtre²⁰⁰.

Nous pouvons tout d'abord observer le problème que nous venons de soulever de l'utilisation indifférenciée des expressions « théâtre *dans* le théâtre » et « théâtre *sur* le théâtre », évidente dans la question, où le théâtre dans le théâtre est considéré comme un dédoublement thématique, alors que, comme nous l'avons vu, il est un dédoublement structurel. Ensuite, il est intéressant de souligner la façon dont le terme « théâtre dans le théâtre » est employé dans le discours du metteur en scène. Il y a d'une certaine manière du théâtre dans le théâtre dans *Six personnages en quête d'auteur* mais, comme le montre la création de termes comme « métadrame » et « théâtre sur le théâtre », l'œuvre de Pirandello semble nécessiter un nouveau terme pour différencier le type d'opération que la pièce met en œuvre du simple dédoublement structurel, bien que Pirandello lui-même n'invente pas de nouveau terme, nommant sa trilogie « *teatro nel teatro* » (« théâtre dans le théâtre²⁰¹ »).

En observant le discours de Demarcy-Mota, il nous semble que « théâtre dans le théâtre » est utilisé dans cet entretien comme une expression figée renvoyant à autre chose qu'au procédé précis que désigne le terme. Nous remarquons en effet que le metteur en scène cherche à se référer surtout à la façon dont la pièce « interroge le processus de création théâtrale, la notion de personnage, l'art de l'acteur, les enjeux de l'interprétation » – en d'autres termes à des interrogations thématiques. De cette manière, « théâtre dans le théâtre » paraît être employé pour désigner justement ce

²⁰⁰ Demarcy-Mota, Emmanuel, « La vérité par le théâtre », entretien réalisé par François Leclère, octobre 2014, publié dans le programme de salle du spectacle « Six personnages en quête d'auteur », de Luigi Pirandello, mis en scène par Emmanuel Demarcy-Mota en 2001, repris au Théâtre de la Ville à Paris en janvier 2015, p. 6-7. Nous soulignons.

²⁰¹ « *Six personnages en quête d'auteur*, ainsi que *Chacun à sa façon* et *Ce soir on improvise* font partie de la Trilogie du théâtre dans le théâtre, consacrée au conflit entre les éléments qui concourent à donner vie au spectacle théâtral, à savoir : l'auteur, le directeur de la troupe ou metteur en scène, les acteurs, les spectateurs et les critiques », (« *Sei personaggi in cerca d'autore*, insieme con *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*, fa parte della Trilogia del teatro nel teatro, dedicata ai conflitti fra gli elementi che concorrono a dar vita allo spettacolo teatrale, e cioè: autore, capocomico o regista, attori, spettatori, critici »), in « *Premessa* », « *Sei personaggi in cerca d'autore* », Luigi Pirandello, *Maschere nude*, Volume secondo, Alessandro D'Amico, Milano, Mondadori, 1993, (« *Opere di Luigi Pirandello* »), p. 35. Nous traduisons.

que Forestier avait défini comme la « dimension métacritique²⁰² », liée une à « prise de conscience de soi-même²⁰³ » et à « une interrogation [du théâtre] sur ses modalités²⁰⁴ » – dimension à ne pas confondre avec la structure précise du théâtre dans le théâtre. Enfin, bien que l’expression « théâtre dans le théâtre » désigne une structure dramatique bien définie et que sa formulation paraisse claire et intuitive, elle est souvent employée pour désigner toute forme de réflexivité théâtrale.

« Mise en abyme »

Toujours dans cet entretien, une imprécision similaire apparaît dans l’usage d’un autre terme appartenant au champ lexical de la réflexivité : « mise en abyme ». En réalité, ce discours nous laisse l’impression que ces trois termes – « théâtre dans le théâtre », « mise en abyme » et « théâtre sur le théâtre » – sont des synonymes, alors que, comme nous l’avons vu, ce n’est pas le cas. Ces imprécisions nous intéressent, car elles ne nous semblent pas exceptionnelles, au contraire. Nous nous penchons sur cet entretien précisément pour son caractère révélateur d’un certain emploi des mots de notre champ d’étude.

Demarcy-Mota semble employer le terme « mise en abyme » pour se référer de façon assez générale aux différentes modalités par lesquelles le théâtre se met en avant. « Mise en abyme, construction en abyme ou en abîme (*rare*) » désigne, selon le *Dictionnaire de l’Académie française*, un « procédé par lequel on intègre dans un récit, dans un tableau, un élément signifiant de ce récit ou de ce tableau, qui entretient avec l’ensemble de l’œuvre une relation de similitude²⁰⁵ ». Il s’agit d’un dédoublement structurel et non pas thématique. Le « théâtre dans le théâtre », de

²⁰² Georges Forestier, « Théâtre dans le théâtre », in Michel Corvin. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, 1998 [1991], (« Larousse in extenso »), p. 1619-1620, p. 1620.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ « Abîme », [En ligne : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/renvoi.exe?27;s=1270142505;a=28438;r=maca0;f=/REN V;>]. Consulté le 22 août 2016.

même que toute « œuvre dans l'œuvre », relève souvent de la « mise en abyme simple », selon les modalités proposées par Lucien Dällenbach dans *Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*²⁰⁶. La seconde modalité de ce procédé serait la mise en abyme à l'infini : une œuvre, qui contient une œuvre, qui contient une œuvre, qui contient une œuvre, à l'infini. Cette modalité nous renvoie aux deux premières acceptions du terme « abîme » du *Dictionnaire de l'Académie française* : « gouffre profond et qui paraît sans fond » et « ce qui semble insondable, sans limites²⁰⁷ ». La troisième et dernière modalité de mise en abyme serait la « réflexion aporistique », où l'œuvre emboîtée peut être celle qui emboîte, créant une oscillation dans la hiérarchie entre les deux œuvres. Pour illustrer cette notion, on peut penser à la sitcom étatsunienne *Seinfeld* (1989-1998), où les personnages créent une sitcom qui est en réalité la sitcom que nous regardons. En d'autres termes, l'œuvre enchâssée devient l'œuvre enchâssante. Cette modalité de mise en abyme nous paraît suivre le troisième sens du mot « abîme » : « ce qui dépasse la compréhension, ce qui constitue une énigme, un mystère²⁰⁸ ».

Lucien Dällenbach précise que le terme « mise en abyme » participe du même processus d'imprécision d'usage que « théâtre dans le théâtre ». Il désigne en principe une structure très précise, mais « est volontiers utilisé aujourd'hui pour désigner indifféremment toute modalité autoréflexive d'un texte ou d'une représentation figurée²⁰⁹ ». C'est d'ailleurs l'inquiétude quant au flou sémantique autour de ce terme qui l'a conduit à écrire son ouvrage :

Nous sommes partis de la plurivocité décourageante devant laquelle nous laissait le terme de mise en abyme et nous sommes donné pour tâche de l'arracher à son indétermination : la fortune du vocable tenait-elle à l'aura de mystère qu'il devait, entre autres, à son sémantisme flottant ? Était-ce, au contraire, son accession au dictionnaire des idées

²⁰⁶ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

²⁰⁷ « Abîme », *art. cit.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Lucien Dällenbach, Lucien, « Mise en abyme », *Encyclopædia Universalis*. [En ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mise-en-abyme/>>]. Consulté le 5 janvier 2015.

reçues qui lui avait fait perdre en compréhension ce qu'il avait gagné en extension²¹⁰ ?

Nous constatons ainsi que « mise en abyme » est touché par des problèmes similaires à ce que l'on observe dans le lexique de la réflexivité spécifique au théâtre. Serait-ce un mal intrinsèque de la réflexivité ? En ce qui concerne le théâtre, nous verrons que, si en France, on préfère le terme « théâtre dans le théâtre », qui, malgré sa formulation précise, finit par s'étendre à toutes les notions de la réflexivité théâtrale, outre-Atlantique ce sera le terme « métathéâtre » qui embrassera des réalités parfois disparates.

Hypothèses sur le lexique français

Réfléchissons au déséquilibre entre la présence abondante de l'expression « théâtre dans le théâtre » et la quasi-inexistence du terme « métathéâtre » dans les lexiques français.

La forte présence de « théâtre dans le théâtre » dans les lexiques français du théâtre nous semble due au travail renommé de Georges Forestier sur ce procédé. Bien que *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* (1981) soit consacré à un champ très restreint – à savoir l'analyse de ce procédé en France entre les années 1628 et 1694 – l'ouvrage est devenu une référence, notamment hors de son cadre, servant à des spécialistes de la littérature baroque européenne tout aussi bien qu'à des études sur la réflexivité théâtrale moderne²¹¹. « Vertus des œillères, ou, si l'on préfère, du microscope²¹² », l'interprète-t-il, en pointant le fait que son ouvrage « qui ne devrait être qu'une contribution à l'histoire du théâtre

²¹⁰ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, op. cit.*, p. 209.

²¹¹ Pour en donner un exemple, il est cité dans cet article sur Beckett à propos de deux pièces dépourvues de théâtre dans le théâtre : Hoon-Sung Hwang, « One Mirror is “not enough” in Beckett's “Footfalls” and “Ohio Impromptu” », *Modern Drama*, vol. 36 / 3, Automne 1993, p. 368-382.

²¹² Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle, op. cit.*, p. VIII.

français du XVII^e siècle est devenu, partiellement, un ouvrage d'esthétique théâtrale²¹³ ».

La quasi-inexistence du terme « métathéâtre » dans les dictionnaires français reposerait, quant à elle, sur l'absence d'édition française de l'ouvrage à l'origine du terme : *Metatheatre: A New View on Dramatic Form* (1963), de Lionel Abel²¹⁴. C'est une lacune curieuse, si nous considérons que *Metatheatre* connaît un grand succès à l'époque de sa parution, sa traduction propageant en peu de temps le terme dans d'autres langues comme l'italien (1965)²¹⁵, le portugais (1968)²¹⁶ et le japonais (1980)²¹⁷. La genèse du terme est en effet fortement rattachée à l'œuvre de Lionel Abel : toutes les entrées « Métathéâtre » consultées en diverses langues lui attribuent systématiquement la parenté du terme²¹⁸. L'absence de traduction française de *Metatheatre* est d'autant plus curieuse que Lionel Abel était très lié à la France : il a traduit en anglais Rimbaud²¹⁹, Sartre²²⁰, Pissarro²²¹, Apollinaire²²² et

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Lionel Abel, *Metatheatre: A New View on Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

²¹⁵ Lionel Abel, *Metateatro: una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, Milan, Rizzoli, 1965.

²¹⁶ Lionel Abel, *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1968.

²¹⁷ Lionel Abel, *メタシアター [Metashiatô]*, trad. Yoichi Ohashi et Yasunari Takahashi, Tokyo, Asahi syuppansya, 1980.

²¹⁸ Pour en donner quelques exemples : « Le terme “métathéâtre” fut créé par le critique américain Lionel Abel, dans son étude *Metatheatre, A New View of Dramatic Form* » (« El término “metateatro” fue creado por el crítico estadounidense Lionel Abel, en su estudio *Metatheatre. A new view of dramatic form* [...] », nous traduisons), in Manuel Gómez García, *Diccionario del teatro*, Madrid, Ediciones Akal, 1997 ; « Cette thèse développée par L. Abel (1963), qui semble avoir forgé le terme [...] », in Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002 ; « Comme l'a observé Lionel Abel (*Metatheatre, 1963*) » (« As Lionel Abel observed (*Metatheatre, 1963*), nous traduisons), in Kennedy, Dennis, dir., *Oxford companion to theatre and performance*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

²¹⁹ Arthur Rimbaud, *Some Poems of Rimbaud*, trad. Lionel Abel, New York, Exiles' Press, 1939.

²²⁰ Jean-Paul Sartre, *Three Plays by Jean-Paul Sartre: Dirty Hands, The Respectful Prostitute, The Victors*, trad. Lionel Abel, Alfred A. Knopf, 1949.

²²¹ Camille Pissarro, *Camille Pissarro: letters to his son Lucien*, trad. Lionel Abel, éd. John Rewald, New York, Pantheon Books Inc., 1943.

²²² Guillaume Apollinaire, *The Cubist painters, aesthetic meditations*, trad. Lionel Abel, New York, Wittenborn Schultz, 1949 (Documents of modern art, 1).

a collaboré avec André Breton lors de l'exil de celui-ci à New York, notamment pour la publication de la revue surréaliste *VVV*²²³. Abel était tellement attaché à la France que son autobiographie s'intitule *The Intellectual Follies: a memoir of the Literary Venture in New York and Paris*²²⁴.

En observant les principaux ouvrages français qui s'approprient le terme « métathéâtre », une coïncidence intéressante se dégage : ils ont été écrits par des étrangers ou par des Français bilingues. Manfred Schmeling, auteur de *Métathéâtre et intertexte*, est un professeur allemand. Tadeusz Kowzan, auteur de *Théâtre Miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e*, est un universitaire français d'origine polonaise. Il est d'ailleurs possible que sa langue maternelle lui ait permis d'accéder aux travaux non traduits de son compatriote et contemporain Sławomir Świontek, théoricien polonais spécialiste en drame et sémiologie et auteur d'un livre et de plusieurs articles sur le métathéâtre²²⁵. Le terme apparaît dans un ouvrage récent de l'hispaniste française Carole Egger : *Théâtre et métathéâtre dans l'œuvre de Luiz Rianza*²²⁶. Jean-Claude Vuillemin, professeur français enseignant à la Pennsylvania State University, emploie le terme dans l'article « Réflexions sur la réflexivité théâtrale²²⁷ », publié au Canada. Patrice Pavis, auteur du seul dictionnaire français à proposer le terme « métathéâtre », enseigne actuellement à l'Université de Kent, au Royaume-Uni. Cette coïncidence paraît renforcer l'idée selon laquelle le terme « métathéâtre » ne suscite pas beaucoup d'adhésion dans la francophonie. Il nous semble ainsi probable que ces auteurs ont pu s'approprier ce terme par le contact avec d'autres langues où il serait plus répandu.

²²³ Lionel Abel, « The surrealists in New York », in : *The Intellectual follies: a memoir of the literary venture in New York and Paris*, New York, W.W. Norton, 1984, p. 88-115.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Sławomir Świontek (1942-2001) est notamment l'auteur de *Dialog - dramat - metateatr : z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa, Errata, 1999.

²²⁶ Carole Egger, *Théâtre et métathéâtre dans l'œuvre de Luiz Rianza*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2015, (« Hamartia études »).

²²⁷ Jean-Claude Vuillemin, « Réflexions sur la réflexivité théâtrale », *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, 2009, p. 119.

Pourquoi donc insister sur ce mot, sachant qu'il est peu utilisé en français ? Comme nous l'avons vu, la francophonie n'a pas fixé de terme pour cette notion et toutes les alternatives françaises étudiées posent problème : soit la formulation suscite de la confusion (« théâtre *sur* le théâtre »), soit elle est trop vague (« autoréflexivité »), soit elle renvoie à autre chose que ce que nous cherchons à exprimer (« métadrame »). Analysons donc le terme « métathéâtre ».

« Métathéâtre »

Définitions

« Métathéâtre » est un terme plurivoque. Il peut être utilisé, par exemple, pour désigner tout élément du théâtre capable de renvoyer au théâtre lui-même. Le livre de Tadeusz Kowzan, cité dans l'introduction de cette partie, *Théâtre miroir : Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*²²⁸, en est un bon exemple. Puisque Tadeusz Kowzan considère le « métathéâtre » comme une rupture de l'illusion théâtrale, la notion comprend tout dédoublement du théâtre, qu'il soit structurel ou thématique²²⁹. Cette conception de la notion est loin d'être unanime. L'universitaire allemand Manfred Schmeling considère, par exemple, que la relation entre les deux notions n'est pas hiérarchique – l'un engloberait l'autre – mais chronologique. Selon lui, le métathéâtre serait la version moderne du théâtre dans le théâtre car, avec la fin de la tradition dramatique, il y aurait eu le *remplacement* d'une forme par une autre :

La notion de « pièce » implique une autonomie relative et une certaine intégrité artistique. Or cette autonomie du jeu intercalé ne se trouve guère dans le théâtre moderne. [...] Et avec la disparition de l'intrigue dans une partie du théâtre moderne, disparaît aussi cette forme

²²⁸ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, *op. cit.*

²²⁹ Cf. note n° 174.

complète du *théâtre dans le théâtre*²³⁰.

Ces deux formes seraient ainsi des manifestations d'une même essence – le « jeu dramatique à forme réfléchi²³¹ » – qui se serait transformée au fil du temps avec le théâtre lui-même. Avant de poursuivre notre réflexion, nous tenons à marquer notre position quant à la proposition de Schmeling. Bien que le métathéâtre soit, pour nous, le fruit du théâtre moderne, nous ne considérons pas que le théâtre dans le théâtre ait disparu ; nous y reviendrons au deuxième chapitre. Ce dispositif est encore utilisé dans le théâtre contemporain. Beaucoup de spectacles que nous étudions contiennent la structure précise du théâtre dans le théâtre, comme le prouve par exemple *L'Effet de Serge* (2007) de Philippe Quesne, dans lequel nous voyons des petits spectacles joués devant des publics :



Fig. 1. *L'Effet de Serge* (2007), Vivarium Studio²³²

Les différentes acceptions proposées par Pavis

Revenons aux différentes définitions de « métathéâtre ». Patrice Pavis propose, dans son *Dictionnaire du théâtre*²³³, deux entrées indépendantes – « théâtre dans le théâtre » et « métathéâtre ». Dans la première édition (1980), il propose cinq acceptions pour l'entrée qui s'intitule alors « Métathéâtre (métapièce) » : « théâtre dans le théâtre », « image de la réception de la pièce », « conscience de l'énonciation », « opération "méta" » et « mise en scène du travail théâtral de la

²³⁰ Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres modernes, 1982, (« Archives des Lettres modernes », 204), p. 5-6.

²³¹ *Ibid.*, p. 5.

²³² Crédit de la photo : Pierre Grosbois.

²³³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (2002), *op. cit.*

mise en scène²³⁴ ». Dans la seconde édition (2002), la parenthèse « (métapièce) » disparaît, de même que l’acception « opération “méta” » dont le texte est fusionné avec celui de « conscience de l’énonciation ».

La première acception de « métathéâtre », « théâtre dans le théâtre », nous semble problématique d’emblée. Comme nous l’avons vu, il est très difficile de démêler ces deux notions dans la sphère française, largement familiarisée avec la formule « théâtre dans le théâtre » et ignorante du « métathéâtre ». Or, la présence d’une acception « théâtre dans le théâtre » dans l’entrée « Métathéâtre » nous semble contribuer à les confondre davantage. De plus, dire que « théâtre dans le théâtre » est une acception de « métathéâtre » ne correspond pas à la définition de « théâtre dans le théâtre ». Dans l’entrée « Théâtre dans le théâtre », Pavis propose la définition suivante : un dispositif où « le public externe assiste à une représentation à l’intérieur de laquelle un public de comédiens assiste lui aussi à une représentation²³⁵ ». Le même terme, dans l’entrée « Métathéâtre », ne requiert pas « que ces éléments théâtraux forment une pièce interne contenue dans la première²³⁶ ». Il désigne simplement des pièces « où la métaphore de la vie comme le théâtre forme le thème principal²³⁷ », ce qui, pour nous, ne relève pas du théâtre dans le théâtre, mais du *theatrum mundi*, célèbre *topos* très répandu à l’âge baroque sur lequel nous reviendrons dans le prochain chapitre.

Quant aux acceptions qui suivent, nous les interprétons comme des déclinaisons de la « conscience de soi ». « L’image de la réception de la pièce » serait la conscience qu’a l’auteur de son geste créatif. La « conscience de l’énonciation » serait la prise de conscience du comédien/personnage qui se découvre comme producteur de parole lui aussi. Et, finalement, la « mise en scène du travail théâtral

²³⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l’analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 246-247.

²³⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (2002), *op. cit.*, p. 203.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*

de la mise en scène » serait la conscience de soi au niveau de la mise en scène, qui mettrait en avant son processus de construction du spectacle. Il s'agirait du mélange entre « l'énoncé (le texte à dire, le spectacle à faire) » et « l'énonciation (la réflexion sur le dire)²³⁸ ». Tel que Pavis le définit, il n'est pas indispensable que l'énoncé porte sur le théâtre car la réflexivité concerne « l'attitude et la modalité des créateurs face au texte et au jeu²³⁹ » – ce qui nous semble rendre la définition de « métathéâtre » très englobante.

La cinquième acception, celle qui disparaît de la seconde édition du *Dictionnaire du théâtre*, s'intitule « opération “méta” ». Elle consiste en la « dénégarion » des éléments théâtraux, c'est-à-dire, la conscience de la fiction. En d'autres termes encore, ce qui constitue la scène « n'est pas un objet, mais la signification de l'objet²⁴⁰ ». Une telle acception nous semble avoir été fusionnée plus tard avec celle de la « conscience de l'énonciation ».

La transformation au fil du temps

Outre la disparition d'une des acceptions de « métathéâtre », une autre transformation importante marque l'évolution du *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis. En comparant le texte des deux éditions de l'ouvrage, nous constatons un changement dans la définition générale introduisant l'article ainsi intitulé. Voici celle de la première édition (1980) :

Genre de théâtre dont le contenu contient déjà des éléments théâtraux.
(Terme nouveau, forgé par L. Abel, 1963)²⁴¹.

Et celle de la seconde (2002) :

²³⁸ *Ibid.*, p. 204.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale* (1980), *op. cit.*, p. 246.

Théâtre dont la problématique est centrée sur le théâtre, qui « parle » donc de lui-même, s'« autoreprésente²⁴² ».

Si la première définition ouvrait une marge de confusion avec théâtre dans le théâtre – le fait de « contenir des éléments théâtraux » pouvant décrire l'emboîtement d'une pièce par une autre –, la seconde ne nous laisse aucun doute sur le fait qu'il s'agit d'un *dédoublé thématique et non pas structurel*. Pavis abandonne, dans la deuxième édition, l'idée du métathéâtre comme un nouveau « genre » dramatique et, par conséquent, la référence à l'auteur ayant forgé le terme, Lionel Abel. L'image renvoyée par ces définitions nous semble se transformer elle aussi. La première transmet l'idée d'un théâtre qui *contient* des éléments théâtraux. Il y aurait ainsi deux entités autonomes : le théâtre et les éléments théâtraux, l'un inscrit dans l'autre. La seconde définition, quant à elle, ne dissocie pas ces deux entités, l'image renvoyée dessinant plutôt un mouvement vers soi : « centrée sur », « parle de lui-même », « s'autoreprésente ». Cette évolution nous semble témoigner du changement d'époque théorique – et théâtrale – entre les deux éditions, rappelant que les années 1980 inaugurent une approche particulière du théâtre car, comme vu à l'introduction, le ministère de Jack Lang privilégie une politique culturelle de création, ce qui, contribue à une approche plus endogène de l'art et, dans le théâtre, à l'ère de la surpuissance du metteur en scène.

La réflexion de Patrice Pavis sur la notion de métathéâtre nous semble concrétiser la difficulté à la saisir : elle est polysémique et susceptible de se transformer au fil du temps. C'est d'autant plus clair que les différents auteurs ayant travaillé sur le terme « métathéâtre » ne sont pas d'accord quant à ce qu'il recouvre. Analysons ce terme controversé.

Analyse du terme

De nos jours, le préfixe « méta- » entre dans la composition d'une multitude de

²⁴² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (2002), *op. cit.*, p. 203.

néologismes. Pour illustrer la popularité du phénomène, notamment (et peut-être surtout) outre-Atlantique, j'emprunte l'exemple amusant donné par Mary Ann Frese Witt dans l'introduction de *Metatheater and Modernity: Baroque and Neobaroque*. Elle cite un article publié dans le quotidien *The New York Times* sur la célébrité médiatique Charlie Sheen. En chapeau : « Ce n'est pas seulement une analyse de l'acteur troublé. C'est une analyse de l'analyse. Extraits de la *métaconversation* de la semaine dernière », l'article étant ensuite structuré par des sous-divisions comme : « *Meta-Joke* » (métablague), « *Meta-Hand-Wringing* » (« méta-mains moites »), « *Meta-Media* », « *Meta-Interpretation* », et « *Meta-Sheen*²⁴³ ». Bien que ces néologismes soient facilement compréhensibles dans ce contexte, le maniement de ces « méta » n'était pas aussi aisé lors de la création du terme « métathéâtre » en 1963 :

[...] avant que *Metatheatre* ne soit publié, de bons amis m'ont conseillé d'en changer le titre, qu'ils s'imaginaient incompréhensible. Le terme a été au contraire constamment utilisé depuis, non seulement ici, mais aux quatre coins du monde. *Metatheatre* a au moins ajouté un mot au langage qu'on utilise pour parler de théâtre.²⁴⁴

« Méta- » est effectivement un préfixe à plusieurs définitions. Selon le *Trésor de la langue française*, il est tiré de « μετα' » – « au milieu (de) », « avec », « après » – et peut prendre de nombreux sens différents. Dans le seul champ de la biologie, « méta- » peut avoir au moins quatre acceptions : « postériorité²⁴⁵ » ;

²⁴³ « Sheen-ology », *The New York Times*, New York, 6 mars 2011, p. 5. Cité par Mary Ann Frese Witt, *Metatheater and Modernity: Baroque and Neobaroque*, Madison [N.J.], Fairleigh Dickinson University Press, 2013, p. 15, note n° 1.

²⁴⁴ « Before Metatheatre went to press, good friends advised me to change the title, which they felt no one would comprehend. Instead of which, from that time on, the word has been constantly used, not only here but around the world. Metatheatre, at the very least, has added a word to the language with which we talk of theatre. » Lionel Abel « Preface », in : *Tragedy and Metatheatre*, New York et Londres, Holmes & Meier, 2003, p. v. Nous traduisons.

²⁴⁵ Par exemple : « métagnique » : « agmique » signifie fracture et « métagnique », ce « qui est consécutif à la fracture ». « Mét(a)- », *Trésor de la langue française informatisé*. [En ligne : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?30;s=919156680;r=2;nat=;sol=2;>]. Consulté le 2 juillet 2015.

« succession ou alternance²⁴⁶ » ; « achèvement²⁴⁷ » et « un élément ou stade quelconque dans une suite²⁴⁸ ». Dans un vocabulaire scientifique non restreint à la biologie, on trouve aussi le sens de « transformation » : le « processus²⁴⁹ » ou bien son « résultat²⁵⁰ » sont ainsi désignés par le préfixe « méta- ». Et, finalement, pour le sens qui nous intéresse, à savoir celui employé en sciences humaines, ce dictionnaire indique que le préfixe « méta- » « exprime une idée de “transcendance” » : « ce qui est au-delà de, ce qui dépasse et englobe la réalité désignée par le 2^e élément²⁵¹ ». Si ce sens paraît si éloigné de sa racine grecque et, par conséquent, des acceptions admises dans les autres sciences, c’est qu’il ne semble pas dériver du même préfixe, hypothèse dont nous aurons l’occasion de discuter la véracité par la suite.

Un modèle supposé « métaphysique »

La plupart des termes formés avec le préfixe « méta », notamment dans les sciences humaines, ont été forgés à partir du modèle de la « métaphysique » d’Aristote, selon Thomas G. Rosenmeyer, helléniste de l’Université de Californie²⁵². Selon cette hypothèse, le terme « métathéâtre », au-delà de l’indétermination épistémologique que nous avons souligné plus haut, ne signifie pas « après » le théâtre ni « au milieu du » théâtre, ni « avec » le théâtre et ne comporte pas non plus

²⁴⁶ Comme dans le mot « métagénétique », qui désigne une alternance générationnelle entre sexué et asexué. *Ibid.*

²⁴⁷ En opposition à « pro- », « proto- » et « méso- ». Par exemple : « métacyclique », la forme finale dans un cycle évolutif. *Ibid.*

²⁴⁸ Comme dans « métaphase », qui est la phase de la mitose suivant la « prophase » et précédant la « télophase ». *Ibid.*

²⁴⁹ Par exemple dans « métadyne », qui est un transformateur électrique. *Ibid.*

²⁵⁰ Comme dans « métamictite » qui est l’« état de désordre structural produit dans le réseau cristallin d’un minéral renfermant des éléments radioactifs par la désintégration de ces éléments durant les périodes géologiques (ou artificiellement provoquée) ». *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Thomas Rosenmeyer, « “Metatheater”: An Essay on Overload », in *Arion*, vol. 10, n° 2, Automne 2002, p. 90.

une idée de « transformation » du théâtre. C'est qu'en réalité, le préfixe « méta- » n'a pas tout à fait le même sens dans « métaphysique » que dans les mots observables dans les autres sciences. Une piste intéressante expliquant le changement sémantique de ce préfixe se trouve dans une anecdote historique. L'œuvre d'Aristote, éditée seulement au I^{er} siècle avant l'ère chrétienne par Andronicos de Rhodes, fut organisée par ce dernier selon une vision stoïcienne qui divise la philosophie en logique, éthique et physique. Par conséquent, les textes auraient été réunis en quatre catégories : une première consacrée à la logique, qui devint plus tard l'*Organon* ; une deuxième comportant les écrits éthiques, politiques, rhétoriques et aussi *La poétique* ; une troisième sur la physique, constituée de textes qui aujourd'hui seraient considérés comme traitant de psychologie et biologie. Le quatrième et dernier volume s'intitulerait *Métaphysique* uniquement parce qu'il venait « après » le volume consacré à la physique²⁵³. Il serait ainsi constitué d'un recueil de quatorze textes d'Aristote qu'Andronicos « ne pouvait caser ailleurs, parce qu'ils n'étaient ni logiques, ni éthiques, ni physiques au sens restreint du terme²⁵⁴ ».

Si l'on suit cette idée, le préfixe « méta- » de « métaphysique » aurait initialement signifié « après », comme dans les sciences exactes et biologiques. À sa création, il n'aurait donc pas eu le sens d'« au-delà de » mais tout simplement celui de « qui vient après ». Même si l'on peut douter de la véracité de l'anecdote, Aristote lui-même n'emploie nulle part le terme de « métaphysique ». Ce qu'il appelle « philosophie première » – une science « plus fondamentale et plus

²⁵³ Cette anecdote est vue avec scepticisme par certains mais acceptée par d'importants historiens de la pensée. Jean Grondin renvoie en note aux travaux de P. Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote*, PUF, 1964, p. 23-24 et aussi à I. Düring, *Aristoteles: Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Carl Winter Verlag, 1966, p. 40 ; H. Flashar (dir.), *Grundriss der Geschichte der Philosophie, Ueberweg: Antike 3: Ältere Akademie - Aristoteles - Peripatos*, Schwabe Verlag, 1983, p. 191 et suiv. et Y. Lafrance, « Une nouvelle histoire de la philosophie grecque », *Dialogue*, n° 38, 1999, pp. 859-860. Jean Grondin, *Introduction à la métaphysique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, (« Paramètres »), p. 21.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 22.

universelle que les autres²⁵⁵ » – sera plus tard appelé « métaphysique ». De plus, il n'est pas possible d'affirmer que l'objet du livre d'Aristote est l'« au-delà » car « les textes de la *Métaphysique* ne parlent pas seulement, ni prioritairement, de ce qui se trouve “au-delà”²⁵⁶ ». Ainsi, le sens que le préfixe « méta- » porte dans la plupart des mots des sciences humaines ne serait pas issu de sa racine grecque mais d'un malentendu autour de ce recueil d'Aristote.

Pour le sens sous lequel on reconnaît aujourd'hui le terme de « métaphysique », ce sont les néo-platoniciens d'Athènes (IV^e-VI^e siècles) qui interpréteront plus tard le titre d'Andronicos comme la discipline qui porte sur les réalités au-delà de la physique²⁵⁷. Puis, la scolastique médiévale, sanctionnant le terme par l'usage, l'emploiera au sens de « connaissance des choses divines en même temps que celle des principes des sciences et de l'action²⁵⁸ ». Tout au long de l'histoire, la métaphysique est pensée selon des manières très distinctes – quitte à parfois être antithétiques – par divers philosophes tels que Saint Thomas d'Aquin, Descartes, Spinoza, Kant, Heidegger, Foucault, pour n'en citer que quelques-uns. Chacun accentue des aspects différents de cette notion. En dépit de ces aspects dissociés, la métaphysique participe à des études qui se sont développées séparément, notamment : « connaissances des choses en soi » ; « connaissance de l'esprit » ; « connaissance *a priori* » ; « connaissance abstraite » ; « connaissance théorique » ; « connaissance sans présuppositions » ; « synthèse générale », entre autres²⁵⁹.

Le terme « métathéâtre » nous semble pouvoir découler de la métaphysique sous au moins deux aspects. Le premier impliquerait de prendre le préfixe « méta- »

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁵⁷ « La discipline qui considère les réalités entièrement séparées de la matière et la pure activité de l'intellect en acte et de l'intellect en puissance, celle qui est élevée à lui du fait de l'activité, tout cela ils l'appellent théologie, philosophie première et métaphysique, puisque cela se situe au-delà des réalités physiques. » Simplicius, *Commentaires sur la Physique d'Aristote*, I, 21.

²⁵⁸ André Lalande renvoie à Bonitz, V^o πρότος, 653a23. « Métaphysique », *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, 1991, p. 611-622, p. 612.

²⁵⁹ *Ibid.*.

comme une prise de conscience d'un autre ordre de réalité, qui serait la réalité d'un au-delà de la fiction. Le second désignerait par le préfixe « méta- » « l'interrogation sur soi-même²⁶⁰ », s'affiliant à l'étude d'un domaine par lui-même – cette dernière acception nous semble la plus probable.

Le rapport avec « métalangage »

Le terme « méta- » auquel « métathéâtre » se voit souvent associé n'est toutefois pas « métaphysique » mais « métalangage », mot qui mérite dès lors qu'on s'y attarde. Tout d'abord, il faut préciser que lorsque Lionel Abel crée le terme de « métathéâtre », il ne fait référence à aucun autre terme « méta- ». Il n'y a en particulier aucune mention au métalangage dans son livre. Le fait qu'il forge « métathéâtre » sans connaître le terme de « métalangage » n'est pas étrange si l'on souscrit à l'idée énoncée par Puchner selon laquelle les termes « méta » de cette époque auraient été créés dans les sciences humaines de façon parallèle, autonome, sans connexion entre leurs inventions²⁶¹. C'est le cas d'ailleurs du mot « métalangage » lui-même, forgé de façon synchrone, par Roland Barthes, d'une part, qui lui donne des sens différents et popularise l'emploi de ce terme en France et, d'autre part, par Roman Jakobson qui le diffuse aux États-Unis²⁶².

Barthes rédige ainsi l'essai « Littérature et méta-langage » en 1959²⁶³, entre la conférence de Roman Jakobson, « *Linguistics and Poetics* », et sa publication dans *Style in Language*²⁶⁴. Barthes ne fait référence ni à Jakobson ni à d'autres linguistes

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 617.

²⁶¹ Martin Puchner, « Introduction », in Abel, *Tragedy and Metatheatre*, *op.cit.*, p. 3.

²⁶² En France et ce jusqu'aux années 1960, les linguistes même spécialistes en terminologie grammaticale étaient « indifférents à la notion de métalangage ». Cf Josette Rey-Debove, *Le métalangage - étude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997 [1978], p. v.

²⁶³ Roland Barthes, « Littérature et méta-langage » [1959], in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 106-107.

²⁶⁴ Roman Jakobson, « Closing statements: Linguistics and Poetics », in *Style in Language*, Cambridge, T. A. Sebeok, 1960, pp. 353-358 [« Linguistique et poétique », in *Essais de*

ou philosophes qui avaient déjà utilisé le terme auparavant, comme Charles Morris (1938)²⁶⁵, Rudolph Carnap (1943)²⁶⁶ et Louis Hjelmslev (1943)²⁶⁷. À l'instar de Jakobson, Barthes se rapporte à la logique moderne, pour laquelle le terme fut apparemment forgé par Alfred Tarski en 1931²⁶⁸. Voici la façon dont Barthes commence son essai « Littérature et méta-langage » :

La logique nous apprend à distinguer heureusement le *langage-objet* du *méta-langage*. Le langage-objet, c'est la matière même qui est soumise à l'investigation logique ; le méta-langage, c'est le langage, forcément artificiel, dans lequel on mène cette investigation²⁶⁹.

Barthes emploie à nouveau le terme dans un autre essai, en 1963, c'est-à-dire après la publication du livre de Jakobson. Dans ce nouveau texte, « Qu'est-ce que la critique ? » paru dans le *Times Literary Supplement*, Barthes fait référence à Jakobson et à Saussure en ce qui concerne l'influence d'un modèle linguistique dans la critique littéraire. Quand il est question plus tard de « méta-langage », Barthes renvoie toujours aux logiciens : « La critique est discours sur un discours ; c'est un langage *second*, ou *méta-langage* (comme diraient les logiciens), qui s'exerce sur un langage premier (ou *langage-objet*)²⁷⁰ ». Il nous semble ainsi que Barthes utilisait le terme à la même époque que Jakobson sans nécessairement être au courant de la façon dont ce dernier l'employait, avec un sens d'ailleurs très différent.

linguistique générale, Paris, Minuit, 1963, pp. 209-248, pour l'édition française].

²⁶⁵ Charles Morris, « Foundations of the Theory of Signs », *Intern. Encyclopedia of Unified Science*, 1938.

²⁶⁶ Rudolph Carnap, *Meaning and Necessity*, Chicago, Phoenix Books, 1967 [Première édition en 1947, écrit en 1943].

²⁶⁷ Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1968 [1943 pour la première édition en anglais].

²⁶⁸ En polonais : « Metajęzyk ». Alfred Tarski, « Le concept de vérité dans les langages formalisés », in *Logique, Sémantique, Métamathématique*, Paris, Armand Colin, 1972 [1931 pour la première édition en polonais], pp. 159-269.

²⁶⁹ Roman Barthes, « Littérature et métalangage », *art. cit.*, pp. 106-107.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 255.

L'usage du terme « métalangage » dans la littérature doit également être distingué de la « fonction métalinguistique » de Jakobson. Si l'on ne peut nier l'importance du dialogue entre linguistique et littérature, l'usage du terme « métalinguistique » par Jakobson est très restreint et porte plutôt sur l'usage du langage que sur l'écriture littéraire. Dans « *Linguistics and Poetics* », Jakobson propose ainsi un nouveau modèle d'étude linguistique selon lequel le langage aurait six fonctions – émotive, référentielle, poétique, phatique, métalinguistique et conative –, l'une ou l'autre prédominant selon les différentes situations de communication. La fonction métalinguistique prédominerait, selon Jakobson, surtout dans « tout procès d'apprentissage du langage²⁷¹ » : « chaque fois que le destinataire et/ou le destinataire jugent nécessaire de vérifier s'ils utilisent bien le même code, le discours est centré sur le code²⁷² ». La fonction métalinguistique de Jakobson ne serait ainsi pas prédominante, en toute rigueur, dans une écriture littéraire, même réflexive. Les ouvrages où prédomine cette fonction sont plutôt la grammaire et le dictionnaire²⁷³. La fonction permettant d'analyser une écriture littéraire réflexive serait la « fonction poétique ». Tel que l'énonce Jakobson, ce qui caractérise cette fonction est « la visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte²⁷⁴ ». C'est donc elle – et non pas la fonction métalinguistique – « qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondi[ssant] par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets²⁷⁵ ». Sa grande question serait, selon Jakobson : « qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ?²⁷⁶ ».

²⁷¹ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *art. cit.*, p. 218.

²⁷² *Ibid.*, pp. 217-218.

²⁷³ Dans les premières pages de l'ouvrage *Le métalangage* de la linguiste Josette Rey-Debove, on lit que « les deux types fondamentaux d'ouvrages métalinguistiques socialisés [sont] la grammaire et le dictionnaire ». Cf. *Le métalangage - étude linguistique du discours sur le langage, op.cit.*, p. 2.

²⁷⁴ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *art. cit.*, p. 218.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 210.

Bien que leurs usages du terme soient très différents, Barthes et Jakobson partent tous deux d'une base commune : l'usage du terme « méta-langage » dans la logique polonaise moderne²⁷⁷. Tous deux y font clairement référence. Comme l'explique Jakobson, « une distinction a été faite dans la logique moderne entre deux niveaux de langage, le “langage-objet”, parlant des objets, et le “métalangage” parlant du langage lui-même²⁷⁸ ». Le lien avec l'expression de « métathéâtre » nous semble évident : il y aurait un « théâtre-objet », parlant des objets, du monde et un « métathéâtre », qui réfléchirait sur le théâtre lui-même. Telle est d'ailleurs la définition proposée par *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre* de Manfred Schmeling. L'auteur, qui semble alors méconnaître l'existence du terme « métathéâtre », le forge de cette manière dans son ouvrage de 1982 :

Par analogie avec l'opposition qu'établit le structuralisme entre littérature-objet et méta-littérature, on pourrait aussi désigner par les termes « théâtre-objet » et « métathéâtre » les deux grandes tendances du théâtre non réfléchi et du jeu dans le jeu²⁷⁹.

L'exemple de Schmeling nous paraît représentatif de la façon dont on s'est souvent approprié le préfixe « méta- » à partir du terme de « métalangage », alors que notre analyse a montré combien celui-ci n'a cessé d'être inventé et réinventé, souvent en lien avec Alfred Tarki et la logique moderne.

Le terme créé par Lionel Abel

Comme nous l'avons mentionné plus haut, Lionel Abel ne s'est pas référé au terme « métalangage » lors de sa création du vocable « métathéâtre ». Comment a-t-il défini ce mot ? En réalité, Abel n'explique nulle part dans son livre son néologisme et va jusqu'à dire ne pas tenir à ce qu'on l'adopte :

²⁷⁷ En polonais : « Metajęzyk ». Alfred Tarski, *Logique, Sémantique, Métamathématique*, op.cit., p. 159-269.

²⁷⁸ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », art. cit., p. 217.

²⁷⁹ Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*, op. cit.

Peut-être suggérera-t-on un meilleur mot que celui que j'ai choisi. Je n'insiste pas pour que le nom que je propose soit adopté. Mais je tiens à ce que le type de pièces que je désigne comme étant du métathéâtre reçoive une appellation²⁸⁰.

Il nous semble qu'il s'est passé précisément le contraire : le mot s'est vite répandu tout en se déconnectant graduellement de sa théorie d'origine. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce phénomène qui semble expliquer l'apparition et le succès d'un tel terme.

L'imprécision du terme dès sa création

Metatheatre : A New View On Dramatic Form (1963) est un recueil de textes courts « écrits indépendamment²⁸¹ ». À aucun moment l'ouvrage ne propose une synthèse de la notion : nous trouvons seulement des pistes dans des essais hétérogènes consacrés à des auteurs comme Shakespeare, Racine, Brecht, Beckett – le vaste corpus d'Abel s'étendant de la Grèce antique à la modernité. Pour cette raison, la notion reste diffuse et difficile à délimiter. Lionel Abel avoue d'ailleurs dans la préface espérer que son livre « sera fondamentalement cohérent, même s'[il] ne peut prétendre être systématique²⁸² ».

Si l'on essaie de synthétiser les principales pistes fournies par Abel, le « métathéâtre » (*metatheatre*) nous semble être défini principalement comme un dédoublement thématique du théâtre fondé sur la conscience de soi (*self-consciousness*). L'approche de Pavis (en 1980) nous paraît ainsi rester assez fidèle à la définition originale. Les différentes acceptions que son *Dictionnaire du théâtre* propose semblent graviter autour de deux idées principales : le dédoublement

²⁸⁰ « Perhaps a better name than the one I elected for can be suggested. I do not insist that the name I have proposed ought to be adopted. But I do insist that the kind of plays I have designated as metatheatre needs designation ». Lionel Abel, *Metatheatre: A New View on Dramatic Form*, *op. cit.*, p. vii. Nous traduisons.

²⁸¹ *Ibid.*, p. vii.

²⁸² « The book is composed of pieces written independently. I hope it will be found fundamentally coherent, though I cannot claim that it is systematic ». *Ibid.*, p. vii-viii. Nous traduisons.

thématique du théâtre et la conscience de soi, c'est-à-dire les deux pôles principaux de la définition de la notion par Lionel Abel²⁸³. L'inclusion du *theatrum mundi* – c'est-à-dire du monde comme un théâtre – dans la notion de « métathéâtre » est elle aussi issue d'Abel : « les pièces que j'indique [comme du métathéâtre] ont une caractéristique en commun : elles sont toutes des pièces sur la vie vue comme étant déjà théâtralisée²⁸⁴ ». Le manque de précision de la définition de « métathéâtre » par Lionel Abel est, selon nous, la raison pour laquelle l'entrée « Métathéâtre » du *Dictionnaire du théâtre* se décline en quatre ou cinq acceptions. Nous estimons que la définition floue chez son inventeur est à l'origine de la plurivocité du terme, favorisant son rôle de fourre-tout de la réflexivité théâtrale, surtout outre-Atlantique. Enfin, le manque de définition précise de ce terme à sa création nous semble expliquer les discordances parmi les différents auteurs.

Frontières avec le « théâtre dans le théâtre »

Puisqu'il est difficile d'arrêter une définition claire et précise de la notion de « métathéâtre » à partir de l'œuvre d'Abel, nous tenterons de délimiter ses contours par rapport à celle de « théâtre dans le théâtre ». Abel tient à marquer la différence entre le terme qu'il cherche à forger par rapport à celui qui existe déjà : *play within a play* (littéralement : pièce dans la pièce). Pour Abel, le métathéâtre peut contenir une pièce interne mais ce qu'il cherche à nommer ne se confond pas avec ce dédoublement structurel :

Quelques-unes d'entre elles [les pièces définies comme métathéâtrales] peuvent, évidemment, être classifiées comme des cas de théâtre dans le théâtre, mais ce terme, également connu, suggère seulement un dispositif et non une forme définie. *De plus, je souhaite désigner toute une variété de pièces, dont quelques-unes n'emploient pas le théâtre*

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*

*dans le théâtre, même en tant que dispositif*²⁸⁵.

La différence que le terme de « métathéâtre » semble marquer est la portée philosophique de la mise en avant de soi :

Mais alors comment se fait-il que ni Lope de Vega, le prédécesseur de Calderón, ni Corneille, qui initia la grande période du théâtre français, ni aucun autre dramaturge anglais avant Shakespeare n'ait pu élever le théâtre dans le théâtre – que beaucoup d'entre eux utilisait comme dispositif – à une hauteur véritablement philosophique²⁸⁶ ?

Il nous semble qu'Abel désigne ici le point essentiel de la complexité du terme de métathéâtre qui est le dépassement d'une logique purement structurelle afin de mener une véritable réflexion sur théâtre lui-même.

La réflexivité « méta- » (1960-)

La deuxième moitié du XX^e siècle a connu une prolifération de termes comportant le préfixe « méta » dans le champ des sciences humaines et sociales – « métalangage²⁸⁷ » (1960), « métafiction²⁸⁸ » (1970), « métahistoire²⁸⁹ » (1973), « métrarécit²⁹⁰ » (1979), « métatextualité²⁹¹ » (1982) – tout comme dans le champ

²⁸⁵ « Some of them can, of course, be classified as instances of the play-within-a-play, but this term, also well known, suggests only a device, and not a definite form. Moreover, I wish to designate a whole range of plays, some of which do not employ the play-within-a-play, even as a device ». *Ibid.* Nous traduisons.

²⁸⁶ « But then how is it that neither Lope de Vega, Calderón's predecessor, nor Corneille, with whom the great period of French theatre began, nor any of English dramatists before Shakespeare had been able to lift the play-within-a-play – which many of them used as a device – to a truly philosophic height ? ». *Ibid.*, p. 64.

²⁸⁷ Comme vu, ce terme est créé avant cette date, mais il se popularise grâce à Roman Jakobson, *art. cit.*. Il est possible que d'autres termes de la liste qui suit aient été employés auparavant. Nous citons les œuvres qui nous semblent avoir aidé à répandre chacun des termes.

²⁸⁸ Robert Scholes, « Metafiction », *The Iowa Review*, I, Automne 1970, p. 100-115.

²⁸⁹ Hayden V. White, *Metahistory. The Historical Imagination in the 19th century Europe*, Baltimore London, Johns Hopkins University Press, 1973.

²⁹⁰ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, (« Collection Critique », 37).

²⁹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, (« Collection Poétique », 33).

des arts : « métathéâtre » (1963), « métadrame²⁹² » (1971), « métacinéma²⁹³ » (1975), « métapoésie²⁹⁴ » (1986). Puchner propose une hypothèse intéressante sur le foisonnement des termes « méta- » : puisque l'art de la première moitié du XX^e se canonise à ce moment, les universitaires doivent expliquer à l'académie et au grand public ces œuvres souvent énigmatiques et complexes. Ainsi, selon lui, ces universitaires avançaient souvent que « ces travaux difficiles ne cherchent pas à représenter le monde, mais qu'ils portent plutôt *sur* l'art lui-même²⁹⁵ ». Sa proposition se confirme par la lecture de préfaces et d'introductions d'ouvrages sur les « méta-arts ». Voici un exemple issu d'un livre sur la « métafiction » :

Le méta-art, qui tourne son attention vers l'œuvre d'art elle-même, prédomine dans toutes les formes de média et d'art. Pour mentionner seulement quelques domaines : dans la peinture, elle est représentée par les travaux de Georges Braque, et dans le drame, par Pirandello. Le méta-art se produit en film (Fellini), en musique (J. W. Morthenson), et même dans la critique littéraire (Thomas R. Whitaker). Dans la fiction, on trouve parmi les praticiens du méta-art des nouvellistes comme Borges, Grass, Lessing et Simon. Un regard attentif sur quelques représentants de la métafiction peut contribuer à une meilleure compréhension d'une tendance générale, non seulement en littérature, mais dans l'art contemporain dans son ensemble²⁹⁶.

²⁹² James L. Calderwood, *Shakespearean Metadrama: The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream, and Richard II*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971.

²⁹³ Judith S Mayne, *The ideologies of metacinema*, Thèse de doctorat, State University of New York at Buffalo, 1975. Et aussi : *Experimental film als Metafilm*, Hildesheim New York, Olms, 1977, (« Studia semiotica », Bd. 7).

²⁹⁴ Pierre Della Faille, *Esquisses pour une métapoésie*, Bruxelles diff. Promotion des lettres belges de langue française, Le Cormier, 1986.

²⁹⁵ « The formulation they commonly use is that these difficult works do not seek to represent the world, but are rather « about » art itself ». M. Puchner, « Introduction », in : Abel, *Tragedy and Metatheatre, op.cit.*, p. 2-3. Nous traduisons.

²⁹⁶ « Meta-art, which turns its attention upon the work of art itself, is prevalent in all media arts and forms. To mention just some areas: In painting it is represented by the works of Georges Braque and in drama by Pirandello. Meta-art occurs in film (Fellini), music (J. W. Morthenson), and even in literary criticism (Thomas R. Whitaker). In fiction one finds among the practitioners of meta-art novelists like Borges, Grass, Lessing and Simon. A closer look at some representatives of metafiction may therefore create greater understanding for a general trend, not only in literature, but in contemporary art as a whole. ». Inger Christensen, *The meaning of metafiction*, Oslo, Universitetsforlaget, 1981, p. 9. Nous traduisons.

Il nous semble que ce paradigme est toujours d'actualité tel que nous pouvons constater dans cet ouvrage de 2006, par exemple :

...le théâtre contemporain, c'est aussi le jeu, la performance, l'exubérance, le spectacle se montrant en train de se faire, dans une sorte de suraffirmation tautologique. Le théâtre, alors, se donne comme théâtre, comme pratique, comme effectivité et convoque les spectateurs dans sa dépense énergétique et dans son « jeu » événementiel²⁹⁷.

À l'instar de ce qu'avait proposé Martin Puchner, on explique souvent les arts n'ayant plus de référent externe – qui prolifèrent au long du XX^e siècle – comme portant sur l'art lui-même. Ce besoin explique la création de tous les termes « méta- » dans le champ des arts et la possibilité pour un même mot d'être forgé plus d'une fois ou sans que son auteur connaisse d'autres termes « méta- ».

Dans ce chapitre, nous avons vu que le terme « métathéâtre » est défini de façons très diverses, parfois antinomiques. Souvent employé pour désigner tout renvoi du théâtre à lui-même, il recouvre dans son usage des réalités disparates comme le dispositif du théâtre dans le théâtre, le *topos* du *theatrum mundi* ou bien des pièces et spectacles opaques qui jouent avec le langage théâtral pour *se* montrer plutôt que de montrer à travers lui. Notre choix du terme de « métathéâtre » et, par extension, de celui de « métathéâtralité », tient ainsi à deux éléments principaux. Tout d'abord, il s'agit de mettre en lumière ce contexte de recherche d'une définition que nous avons exposée et de placer notre travail dans son prolongement. Ensuite, ce terme permet d'inscrire notre réflexion dans la filiation historique de drames modernes proposant un certain type de réflexivité – comme ceux de Pirandello. Notre corpus partage avec ces drames des points importants comme la remise en cause du théâtre, l'affirmation du théâtre par lui-même, la réflexion du théâtre sur lui-même et sur son langage, son histoire, sa place dans la société. À présent que ce chapitre a discriminé les différents termes et notions de la réflexivité théâtrale, nous

²⁹⁷ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, (« Collection Folio/essais », 467), p. 838.

sommes en mesure de définir le métathéâtre à la lumière de son contexte d'émergence.



CHAPITRE 2

LE MÉTATHÉÂTRAL :
ÉMERGENCE D'UN CONCEPT

— Si, au point culminant de l'action, exactement quand la marionnette qui représente Oreste va venger la mort de son père sur Égisthe et sa mère, on faisait une déchirure dans le ciel de papier du petit théâtre, qu'advierait-il ? [...] Oreste se trouverait terriblement déconcerté par ce trou dans le ciel. [...] Oreste, en somme, deviendrait Hamlet. Toute la différence, monsieur Meis, entre la tragédie antique et la moderne, consiste en cela, croyez-moi : un trou dans le ciel de papier.

Feu Mattias Pascal, Pirandello

Il existe différentes modalités de réflexivité théâtrale, comme la confusion lexicale nous a permis de comprendre. Cette thèse traitera d'une forme que nous avons convenu de nommer « métathéâtre contemporain ». De quoi s'agit-il ? « Métathéâtre », nous l'avons vu, est un terme forgé dans les années 1960 pour désigner *a posteriori* un type de réflexivité émergeant au début du XX^e siècle. Dans ce présent chapitre nous montrerons l'émergence de cette modalité réflexive moderne en la comparant à l'autre âge d'or de la réflexivité théâtrale : le baroque. Selon la littérature consacrée à cette question, ces deux époques sont particulièrement propices à une réflexivité grandissante, et ce pour plusieurs raisons que nous mettrons en évidence. Manfred Schmeling explique ainsi que « les formes réfléchies apparaissent à des périodes bien précises, c'est-à-dire au moment où la tradition littéraire coïncide avec l'horizon d'attente jusqu'à l'ennui⁴²⁵ ». Adoptant un raisonnement logique similaire, Mary Ann Frese Witt propose encore une autre piste pour le fleurissement de formes réflexives à ces périodes : les découvertes scientifiques et les développements technologiques qui bouleversent non seulement le théâtre, mais l'homme baroque et moderne⁴²⁶. Georges Forestier avance lui aussi

⁴²⁵ Manfred Schmeling, *op. cit.*, p. 9.

⁴²⁶ Cf Omar Calabrese : « But what is the prevailing taste - if it exists - of our epoch, apparently so confused, fragmented, and indecipherable? ». in *L'età neobarocca*, Rome, Laterza, 1987.
Neobaroque: A Sign of the Times, translated by Charles Lambert with foreword by Umberto Eco,

que « l'homme du XX^e siècle a une perception de sa place dans le monde qui le rapproche, par certains côtés, de son lointain ancêtre⁴²⁷ » : démuni, « simple acteur sur le théâtre du monde⁴²⁸ ». Plutôt que de rapprocher ces deux périodes, nous envisagerons leur différence fondamentale, notamment en ce qui concerne le rapport à la représentation. Nous définirons le métathéâtre à partir de son contexte d'émergence : le tournant moderne du théâtre, un moment où il est poussé à prendre conscience de sa médialité. Nous présenterons finalement des éléments structurels et thématiques permettant de fonder notre réflexion, dans le chapitre suivant, sur la manifestation de ce type de réflexivité – que nous avons convenu d'appeler « métathéâtre » – sur la scène contemporaine.

Princeton, Princeton University Press, 1992, xii. *Ibid.*, p. 11.

⁴²⁷ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 344.

⁴²⁸ *Ibid.*

Le premier âge d'or de la réflexivité : le baroque

La puissance de la représentation



Fig. 2. *Les Ménines* (1656), Diego Velázquez⁴²⁹

La représentation est tellement prolifique dans la période du baroque qu'un trait esthétique courant dans les arts est le dédoublement des œuvres : au XVII^e siècle, « rien ne va sans son double, écrit Forestier, le théâtre tout autant que les autres arts. On peint un tableau dans le tableau, on inclut un récit dans le récit, on enchâsse un spectacle dans un autre spectacle⁴³⁰ ». La représentation jouit alors de beaucoup de crédibilité, notamment dans les cours. En France, la Comédie-Française est fondée et le ballet acquiert ses lettres de noblesse auprès de Louis XIV. L'Espagne vit son « *siglo de oro* », dont la production théâtrale est extraordinairement prolifique⁴³¹.

⁴²⁹ Velázquez est représenté à gauche du tableau, en train de peindre le portrait du Roi et de la Reine, dont le reflet est visible dans le miroir au fond de la pièce.

⁴³⁰ *Ibid*, p. 345.

⁴³¹ Lope de Vega seul écrit 1500 pièces, ce qui lui vaut le surnom donné par Cervantès, de «

L'opéra naît à Florence ; l'Angleterre vit le foisonnement théâtral de l'ère élisabéthaine⁴³². La représentation jouit d'une puissance et d'une légitimité d'autant plus incontestables que la notion de représentation politique date de cette même période historique⁴³³. Hobbes s'appuie d'ailleurs sur le modèle théâtral pour repenser l'organisation de la société : le souverain représenterait – tel un acteur – le peuple, auteur de la pièce ; le peuple s'identifierait à son souverain et c'est à travers ce lien représentatif que le peuple s'unifierait⁴³⁴. Hobbes pouvait proposer un tel modèle car la représentation jouissait de beaucoup de crédibilité et l'idée d'unifier le peuple par l'identification à un représentant, par exemple, n'était pas complètement étrange dans ce contexte : elle prenait appui sur la métaphore du double corps du Roi, qui remonte au Moyen Âge. Selon cette dernière, le corps du roi – non pas le corps charnel et mortel, mais le corps symbolique et éternel – constitue l'unité et la pérennité l'identité du peuple⁴³⁵ – c'est pourquoi

monstruo de la naturaleza » (monstre de la nature), cf Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo: Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, First Edition edition, Woodbridge, Tamesis Books, 2006, p. 80-81. Seulement 426 de ses pièces sont conservées. Cf. Marco Antonio Iglesias Rodríguez, « Félix Lope de Vega y Carpio », *Gran Enciclopedia de España*, Grupo Enciclo, 2016.

⁴³² Nous employons le terme « théâtre élisabéthain » pour englober toute la période entre 1562-1642, bien que le règne d'Élisabeth I termine en 1603. La période délimitée s'initie avec la représentation de *Gorboduc* dans le Inner Temple et se termine avec l'interdiction du théâtre par le parlement.

⁴³³ Au XVII^e siècle, Thomas Hobbes propose la première théorie en réponse à la nécessité de l'absolutisme de se fonder sur autre chose que Dieu ou la tradition. Après la révolution galiléo-copernicienne la cosmologie religieuse s'écroule. La société fut ainsi extirpée des structures qui fondaient l'Ancien ordre comme le *finis ultimus* (but dernier) et le *summum bonum* (bien suprême). Supposant donc que la nature est un désordre, idée radicalement opposée à l'Ancien ordre, Hobbes propose que la politique assume un rôle régulateur et assure une harmonie de l'être ensemble, protégeant notamment les plus faibles. À ce sujet, nous renvoyons à Myriam Revault d'Allonnes, *Le Miroir et la scène : ce que peut la représentation politique*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, (« La couleur des idées »).

⁴³⁴ « Le lien représentatif opère la transmutation de cette multitude disparate en « peuple » uni. Car le peuple n'est pas une réalité naturelle qui précéderait la représentation : il se constitue dans l'engendrement même du Souverain. La représentation est l'opérateur qui, désormais, avec la perte irrémédiable de l'ancrage en nature de la communauté politique, construit son unité ». *Ibid.*, pos. (e-book) 73.

⁴³⁵ « Le pouvoir ne se donne pas seulement en représentation pour faire montre de sa puissance, il donne figure à la nécessité, pour une communauté politique, de se représenter soi-même et de constituer son « identité » ». Myriam Revault d'Allonnes, *Le Miroir et la scène, op.cit.*, pos. (e-book) 2378.

l'absolutisme s'intéresse particulièrement à la représentation : « le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images – écrit Louis Marin. Elles sont sa *présence réelle*⁴³⁶ ». C'est à travers la représentation qu'un gouvernement exprime sa puissance et se fait reconnaître⁴³⁷. Dans ce contexte, extrêmement favorable à la représentation, la réflexivité se manifeste dans le théâtre, renforçant sa crédibilité, voire sa puissance, et on peut comprendre que, selon Georges Forestier, ce théâtre se mette en avant selon « la conception que l'on avait d[e son] rôle à l'époque : la représentation du monde⁴³⁸ ».

Le monde comme théâtre

Le théâtre est un art à ce point estimé que la métaphore du monde comme théâtre est récurrente dans les pièces baroques dont les exemples les plus évidents sont *Le Grand théâtre du monde* (1655) et *La Vie est un songe* (1636), de Pedro Calderón de la Barca, et de nombreuses œuvres de William Shakespeare – à tel point que Georges Banu consacre un livre entier à ce sujet : *Shakespeare, le monde est une scène : métaphores et pratiques du théâtre*⁴³⁹. Le titre de l'ouvrage fait référence à la fameuse réplique de *Comme il vous plaira* (1623) : « Le monde entier est une scène / Et tous les hommes et femmes n'en sont que les acteurs⁴⁴⁰ ». Shakespeare inscrit par ailleurs à l'entrée du Globe, son théâtre, inauguré en 1599 : « *Totus mundus agit histrionem* » (Le monde entier fait/joue l'acteur)⁴⁴¹.

⁴³⁶ Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 2012, p. 12, cité par : Myriam Revault d'Allonnes, *Le Miroir et la scène*, *op.cit.*, pos. (e-book) 2372.

⁴³⁷ « Gouverner c'est faire voir, c'est exprimer la puissance, la force, l'apparat. En se rendant visible, par la figuration ou par la mise en scène, le pouvoir se met en représentation et se fait reconnaître comme tel ». Myriam Revault d'Allonnes, *Le miroir et la scène*, *op.cit.*, pos. (e-book) 2368.

⁴³⁸ Note de Forestier : « Sauf dans *L'Impromptu de Versailles*, qui constitue l'exception ».

⁴³⁹ Georges Banu, *Shakespeare, le monde est une scène : métaphores et pratiques du théâtre*, Paris, Gallimard, 2009, (« Pratique du théâtre »).

⁴⁴⁰ William Shakespeare, *As you like it [Comme il vous plaira]*, 1623, Acte II, Scène 7.

⁴⁴¹ Banu remarque que le verbe « agit » peut signifier à la fois agir/faire et représenter/jouer. Georges Banu, *Shakespeare, le monde est une scène : métaphores et pratiques du théâtre*, *op. cit.*,

Selon la philosophe Myriam Revault d'Allonnes, la raison pour laquelle le *topos* stoïcien du *theatrum mundi* « illustre la condition de l'homme et sa place dans le monde⁴⁴² » tient à la révolution galiléo-copernicienne, qui produit plus qu'une réforme astronomique en générant une compréhension du monde sous l'angle de la cosmologie. La « cosmologie métaphorisée », dont certaines interprétations vont bien au-delà de l'événement scientifique, soulève des questions comme celle de la place de l'homme dans l'Univers⁴⁴³. Cette instabilité nouvelle privilégie une relativisation du monde, une compréhension de la réalité comme illusoire et justifie donc la métaphore du monde comme théâtre :

Le démantèlement du cosmos et de l'ordre naturel laisse place à la perception et au sentiment d'un monde vacillant, instable, habité par des multiples incertitudes. Ce monde en perte de sens, en perte d'être, où rien n'est jamais fixé, est une scène où se donnent à voir les désordres et les errances d'une humanité aux prises avec les illusions, les masques et les trompe-l'œil⁴⁴⁴.

Le théâtre dans le théâtre

Le théâtre dans le théâtre, structure réflexive incontournable du théâtre baroque⁴⁴⁵, est intrinsèquement lié au *theatrum mundi*. Selon Georges Forestier, le théâtre dans le théâtre est en effet une sorte de reproduction du *theatrum mundi* sur scène, si l'on considère que le monde est un théâtre, que nous sommes tous des acteurs et que Dieu en est le spectateur :

p. 24. La phrase de Shakespeare fait référence à la sentence attribuée à Pétrone : « quod fere totus mundus exerceat histrionem » (parce que presque tout le monde fait le comédien). Selon Jean Starobinski, l'attribution de cette phrase à Pétrone ne peut pas être confirmée par les textes toujours existants. Cf Jean Starobinski, *Montaigne in Motion*, University of Chicago Press, 1985, p. 309.

⁴⁴² Myriam Revault d'Allonnes, *Le miroir et la scène*, *op. cit.*, pos. (e-book) 1166.

⁴⁴³ Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, trad. par D. Gammel, Paris, Vrin, 2006, p. 129. Cité par : Myriam Revault d'Allonnes, *La Crise sans fin : essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Éd. du Seuil, 2012, (« La couleur des idées »), pos. (e-book) 2847.

⁴⁴⁴ Myriam Revault d'Allonnes, *Le Miroir et la scène*, *op. cit.*, pos. (e-book) 1166.

⁴⁴⁵ Nous l'avons définie au chapitre 1.

...si l'on énonce le *topos* ainsi : le monde est un théâtre et les hommes en sont à la fois les acteurs et les spectateurs, sous le regard de Dieu, on constate que la technique du théâtre dans le théâtre – on présente un spectacle où les hommes sont d'abord acteurs, puis, sans cesser de l'être, deviennent spectateurs d'autres acteurs, le tout sous le regard du public véritable – en est l'exacte transposition⁴⁴⁶.

Le théâtre dans le théâtre serait ainsi, selon Georges Forestier, une « élévation à la deuxième puissance du rapport théâtre-théâtre du monde⁴⁴⁷ ».

Le théâtre dans le théâtre construit une image favorable de la représentation, à tel point qu'Anne Ubersfeld et Manfred Schmeling considèrent que « la pièce intérieure [y] est la manifestation de la vérité⁴⁴⁸ » : par exemple, dans *Hamlet*, c'est la représentation théâtrale qui permet de révéler la culpabilité de Claudius sur le meurtre du roi Hamlet. La réflexivité baroque – *theatrum mundi* ou théâtre dans le théâtre – ne s'inscrit donc absolument pas dans une démarche de remise en question du théâtre ou d'auto-analyse. Elle traduit davantage une volonté du théâtre « de se montrer et de se valoriser », selon les mots de Georges Forestier, que de « s'interroger sur son propre fonctionnement en tant que mode d'expression artistique⁴⁴⁹ ». Et Forestier montre bien que la possibilité, dans le baroque, d'un « théâtre conscient de soi » (*self-conscious theatre*), pour employer le terme cher aux théoriciens américains de la seconde moitié du XX^e siècle auxquels il s'oppose, doit être écartée⁴⁵⁰. Selon lui, « le XVII^e siècle qui vient de découvrir le théâtre est loin de songer à examiner son système de valeurs⁴⁵¹ ». De plus, c'est à cette époque que les salles de spectacle gagnent une place importante au sein de la société et que

⁴⁴⁶ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ Anne Ubersfeld, « Théâtre dans le théâtre », *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, (« Mémo », 21), p. 96.

⁴⁴⁹ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 344.

⁴⁵⁰ Il cite notamment Robert James Nelson, *Play within a play, the dramatist's conception of his art : Shakespeare to Anouilh*, New Haven Paris, Yale University Press, 1958.

⁴⁵¹ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 39.

le théâtre devient une habitude urbaine⁴⁵². C'est donc « la théâtralité ambiante » qui amène le théâtre du XVII^e siècle à se mettre en scène et non une volonté de « s'interroger sur son propre fonctionnement en tant qu'expression artistique⁴⁵³ ». La « conscience de soi » est, pour Forestier, une « vision pirandellienne⁴⁵⁴ » donc, moderne.

Parmi les raisons soulevées par Forestier pour justifier l'apparition d'un tel procédé à ce moment en Europe, on remarquera la capacité du théâtre à juxtaposer des tableaux à l'intérieur d'une action unique, conciliant l'unité d'action avec l'exubérance d'une multiplicité de scènes, comme on pouvait le trouver dans le théâtre médiéval. Une autre influence de ce théâtre médiéval sur l'apparition du théâtre dans le théâtre peut être, selon Forestier, le fait qu'on « intellectualise » à ce moment la rupture entre public et spectacle. Les mystères médiévaux engageaient en effet le spectateur dans le spectacle : il y participait « psychologiquement », en se voyant, d'une part, « dédoublé sur scène par ses concitoyens⁴⁵⁵ » – qui, bien qu'en jouant des rôles, ne cessaient pas d'être eux-mêmes – et, d'autre part, le spectateur y assumait « son propre rôle de peuple de Dieu⁴⁵⁶ ». Alors que ces mystères cessent d'être sacrés pour devenir des spectacles comme les autres, s'opère la transition d'un théâtre de participation à un théâtre du regard, comme le résume Forestier : « il y avait peut-être une émotion communicative, il n'y avait pas de communion. C'était déjà un théâtre d'identification, donc, d'illusion⁴⁵⁷ ».

⁴⁵² Margot Berthold, *Historia Mundial do Teatro*, trad. Maria Paula Zurawski, Jacó Guinsburg, Sérgio Coelho et Clóvis Garcia, São Paulo, Perspectiva, 2001 [1968 pour la première édition en langue allemande], p. 323-324.

⁴⁵³ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 344.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 23.

La modernité face à la représentation

Modernité et crise



Fig. 3. *La trahison des images* (1929), de René Magritte

Le contraste entre le statut de la représentation au sein des deux âges d'or de la réflexivité mérite notre attention. Nous avons vu jusqu'ici que la représentation était si puissante dans la monarchie absolue que le portrait du roi constituait « sa présence réelle⁴⁵⁸ : la représentation jouissait alors d'autant de pouvoir alors qu'elle pouvait équivaloir symboliquement à la chose représentée. Il faut cependant signaler une différence non négligeable entre le statut de la représentation dans le contexte baroque et dans celui du théâtre moderne, une différence qu'illustre le

⁴⁵⁸ « Le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images. Elles sont sa *présence réelle* ». Cf. note n° 436.

tableau emblématique de Magritte qui ouvre cette section. Si pendant le Grand Siècle la représentation n'est pas remise en cause, elle est cependant perçue avec distance, voire avec incrédulité, par l'art moderne : l'image n'est pas la chose elle-même ; on ne peut pas fumer la représentation d'une pipe. Or, c'est précisément dans ce contexte qu'émerge la forme réflexive que nous évoquons sous l'appellation de métathéâtre.

La différence entre les approches de la réflexivité au XVII^e siècle et au XX^e est régulièrement mentionnée par la littérature sur le sujet. Dans l'introduction du nouveau recueil de textes sur le métathéâtre de Lionel Abel, Martin Puchner compare ainsi les deux âges d'or de la réflexivité en qualifiant de « métathéâtralité prothéâtrale » la réflexivité baroque et de « métathéâtralité antithéâtrale » celle du théâtre moderne. Le choix de ces termes met en évidence un point de divergence essentiel : le rapport qu'entretiennent ces réflexivités au théâtre (favorable ou défavorable). Selon Puchner, « loin de célébrer le théâtre, [l]es pièces modernistes regardent le théâtre avec méfiance et incrédulité⁴⁵⁹ ». De sorte que si la réflexivité baroque met le théâtre en avant par une exaltation de son exubérance – elle dédouble le théâtre ou le prend comme métaphore capable d'expliquer le monde –, la réflexivité moderne le fait par sa défaillance : il est question du théâtre quand « il y a un accident dans la machinerie de la pièce, quand quelque chose échoue, ou la pièce ne progresse simplement plus⁴⁶⁰ ». Michel Corvin, bien qu'utilisant d'autres termes, souligne une même opposition de principe : qualifiant le théâtre moderne de « théâtre *sur* le théâtre », il postule que « si le théâtre dans le théâtre est la conscience du théâtre, le théâtre sur le théâtre en est la mauvaise conscience⁴⁶¹ ».

⁴⁵⁹ « Their important difference from their baroque relatives, however, is that far from celebrating the theatre, these modernist playwrights view the theatre with mistrust and suspicion ». Martin Puchner, « Introduction », in Lionel Abel, *Tragedy and Metatheatre*, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁶⁰ « Modern theatre becomes metatheatre when there is an accident in the machinery of the play, when something goes wrong, or when the play simply no longer progresses ». *Ibid*, p. 18.

⁴⁶¹ Michel Corvin joue avec la phrase de Jean Cocteau : « Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu avant de renvoyer des images » (du film de Jean Cocteau, *Le sang d'un poète*, 1930). Cf *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, 4^e éd. revue, Mise à jour et augmentée, Paris, Bordas, 2008 [1991], p. 1342.

Comment expliquer un tel bouleversement dans le rapport à la représentation ?

Le passage du baroque au classique correspond à ce que l'historien britannique Eric Hobsbawm considère être « la transformation majeure dans l'histoire de l'humanité depuis les temps lointains où l'homme a inventé l'agriculture et la métallurgie, l'écriture, la cité et l'état⁴⁶² » : la révolution industrielle et les révolutions politiques en France et aux États-Unis. Ces révolutions marquent, pour lui, le début du « long XIX^e siècle », moment de la consolidation d'une société fondée sur les valeurs de la bourgeoisie et de l'instauration du capitalisme libéral expansionniste, des démocraties électorales, de l'État-nation et de la foi dans le progrès technologique et scientifique. Avec l'effondrement du système de valeurs qui organisaient et définissaient la société jusque-là, une nouvelle structure politique, économique, scientifique et sociale se consolide peu à peu au fil de ce long siècle qui est par conséquent vécu comme une période de « profonde crise d'identité⁴⁶³ », crise dont les arts sont le reflet :

Les contemporains, depuis Nietzsche, n'avaient pas de doute que la crise des arts reflétait la crise de la société – la société libérale bourgeoise du dix-neuvième siècle – que, d'une manière ou d'une autre, était dans le processus de détruire les bases de son existence, les systèmes de valeur, convention et compréhension intellectuelle qui la structurait et l'ordonnait⁴⁶⁴.

D'un point de vue philosophique, la notion de crise est intrinsèquement liée à la perte de repères propre à la modernité : rompant avec tout ce qui la précède – la transcendance, la tradition, le passé –, la modernité dissout les repères et les certitudes. De sorte que, selon Myriam Revault d'Allonnes, « crise et modernité

⁴⁶² Eric John Hobsbawm, *The Age of Revolution 1789-1848*, World Publishing Company, 1962, p. 1.

⁴⁶³ Eric John Hobsbawm, *The Age of Empire, 1875-1914*, New York, Pantheon books, 1987, (« History of civilization »), p. 10.

⁴⁶⁴ « Contemporaries, ever since Nietzsche, had no doubt that the crisis of the arts reflected the crisis of a society - the liberal bourgeois society of the nineteenth century - which, in one way or another, was in the process of destroying the bases of its existence, the systems of value, convention and intellectual understanding which structured and ordered it ». *Ibid*, p. 235. Nous traduisons.

sont indissociables⁴⁶⁵ » car « c'est de la nature même du *projet* moderne qu'est issue la crise⁴⁶⁶ ». Il n'est donc pas étrange que la notion de crise telle que nous la connaissons aujourd'hui n'apparaisse qu'au XVIII^e siècle : le mot, jusque-là restreint au vocabulaire technique médical, où il désignait un moment paroxystique d'une maladie, prend alors « la forme d'une rupture généralisée, d'une négation radicale de l'ancien par le nouveau, au nom d'une certaine conception du progrès⁴⁶⁷ ». Comme le démontre la philosophe, cette transformation de la notion témoigne d'un bouleversement de notre rapport au temps, puisque ce qui désignait un moment exceptionnel avec une durée déterminée se réfère désormais à un état permanent dont la sortie est inenvisageable. Ce rapport de l'homme moderne au temps est ainsi décrit avec justesse par Octavio Paz comme une rupture avec le passé et une projection dans le futur, c'est-à-dire, comme une temporalité qui ne se fonde pas sur « le temps qui est, mais celui qui n'est pas encore, qui est sur le point d'être, indéfiniment⁴⁶⁸ ». Selon Paz, c'est cette nouvelle perception du temps qui autorise une conscience de la tradition :

C'est parce que changea notre idée du temps que nous avons pris conscience de la tradition. Les peuples traditionnalistes vivent immergés dans leur passé sans lui poser de question ; mieux que d'avoir conscience de leurs traditions, ils vivent avec elles et en elles. Quiconque sait qu'il appartient à une tradition se sait déjà implicitement différent d'elle, et ce savoir porte tôt ou tard à l'interroger et parfois à la nier⁴⁶⁹.

La conscience de la tradition permet ainsi de « l'interroger et parfois [de] la nier » ; c'est pourquoi, selon Myriam Revault d'Allonnes, « la modernité fait émerger un nouvel univers conceptuel, une nouvelle expérience du temps et un régime

⁴⁶⁵ Myriam Revault d'Allonnes, *La Crise sans fin*, *op. cit.*, pos. (e-book) 665.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, pos. (e-book) 668. L'auteur souligne.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, pos. (e-book) 34.

⁴⁶⁸ Octavio Paz, « La tradition de la rupture », *Point de convergence : du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976 [1974], (« Les Essais », 193), p. 13-33, p. 32.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 22.

d'existence où s'impose la réflexivité⁴⁷⁰ ». Celle-ci est probablement la raison pour laquelle notre époque porte autant d'intérêt, remarqué par Georges Forestier, « pour les divers modes de fonctionnement du langage et de l'écriture⁴⁷¹ ». Comparant les deux âges d'or de la réflexivité théâtrale, le dix-septémiste indique que si le théâtre baroque met sur scène la « théâtralité ambiante⁴⁷² », représentant « simplement le monde du théâtre » – « l'absence de métalangage en est, pour lui, la preuve la plus manifeste⁴⁷³ » –, le théâtre du XX^e siècle quant à lui « se complaît dans les jeux formels, dans l'intertextualité », voire dans « l'autotextualité » :

Nulle époque ne s'est passionnée comme la nôtre pour les divers modes de fonctionnement du langage et de l'écriture : la littérature se complaît dans les jeux formels, dans l'intertextualité, et même, lorsque l'œuvre se mire dans l'œuvre, dans l'« autotextualité ». Car, dans la mesure où l'art ne prétend plus être la représentation du monde, il n'a désormais plus d'autre objet que lui-même. Dès lors, si l'œuvre reflète quelque chose, c'est elle-même ou d'autres œuvres⁴⁷⁴.

En effet, l'avènement de la modernité dans les arts se manifeste, selon Philippe Junod, par une « prise de conscience plus radicale et explicite de la “pertinence” du faire artistique comme générateur de valeurs *sui generis*⁴⁷⁵ ». Cette réflexion sur soi est propre à la crise des repères moderne selon Myriam Revault d'Allonnes : puisque la modernité rompt avec tout ce qui la précède, elle doit trouver en elle-même ses fondements et sa normativité, de sorte que la modernité se donne, selon elle, « sur le mode *d'une position réflexive, d'une interrogation incessante sur elle-même, sur sa légitimité et sur son inscription dans le temps*⁴⁷⁶ ». Voilà pourquoi la

⁴⁷⁰ Myriam Revault d'Allonnes, *La Crise sans fin*, op. cit., pos. (e-book) 675.

⁴⁷¹ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, op. cit., p. 345-346.

⁴⁷² Cf. page n° 77.

⁴⁷³ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, op. cit., p. 344.

⁴⁷⁴ *Ibid*, p. 345-346.

⁴⁷⁵ Philippe Junod, *Transparence et opacité*, op. cit., p. 338.

⁴⁷⁶ Dans cet extrait, l'auteur renvoie à H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par C. Maillard, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p. 158. Cf. M. Revault d'Allonnes, *La Crise sans fin*, op. cit., pos. (e-book) 675. Nous soulignons.

philosophe soutient que la crise « est constitutive de l'expérience moderne du temps et de l'histoire⁴⁷⁷ ».

La modernisation du théâtre

Selon Myriam Revault d'Allonnes, la modernité « est plus une disposition subjective ou une attitude qu'une période, [...] parce qu'elle est avant tout conscience de soi⁴⁷⁸ ». Le moment où les arts se positionnent selon cette attitude moderne correspond cependant au tournant du XX^e siècle. L'historien Eric Hobsbawm propose une périodisation précise pendant laquelle les arts manifestent l'état de crise que traversait la société européenne : 1870-1914⁴⁷⁹, période qui marque effectivement un moment intense de révolutions esthétiques. Le dramaturge suédois August Strindberg témoigne ainsi, en 1888, de l'impossibilité d'évoquer les « nouveaux contenus » de la modernité en utilisant les « vieilles formes » du théâtre bourgeois : de nouvelles formes « adaptées aux nouveaux contenus » étaient selon lui devenues nécessaires car « le vin nouveau a fait exploser les vieilles bouteilles⁴⁸⁰ ». Le dramaturge russe Anton Tchekhov qualifie quant à lui cette période de bousculement des valeurs esthétiques dans le théâtre comme une dispute entre deux générations. Dans la pièce *La Mouette* (1896), la mère, Arkadina, une comédienne à succès, représente ainsi le vieux théâtre bourgeois tandis que la nouvelle génération réformiste s'illustre par le personnage du fils, Treplev, un metteur en scène tourmenté en quête de nouvelles formes : « Il faut des nouvelles formes, voilà ce qu'il en faut, et, s'il n'y en a pas, alors, tant qu'à faire, plutôt

⁴⁷⁷ *Ibid.*, pos. (e-book) 1711.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, pos. (e-book) 1172.

⁴⁷⁹ « Perhaps nothing illustrates the identity crisis through which bourgeois society passed in this period better than the history of the arts from the 1870s to 1914 ». (« Peut-être rien n'illustre mieux la crise d'identité qui traversait la société bourgeoise dans cette période que l'histoire des arts des années 1870 à 1914 »). E.J. Hobsbawm, *The Age of Empire, 1875-1914*, *op. cit.*, p. 219. Nous traduisons.

⁴⁸⁰ August Strindberg, « Préface », *Mademoiselle Julie : une tragédie naturaliste*, traduit par Terje Sinding, Belval, Circé, 2006, p. 8. La préface et la pièce - *Fröken Julie*, *Ett naturalistiskt sorgespel* - sont rédigées en même temps en 1888. La pièce est mise en scène pour la première fois en 1889.

rien⁴⁸¹ ». Vexée par le spectacle expérimental de son fils, Arkadina interrompt sa représentation :

ARKADINA - Alors, il a fait tout ce spectacle, il nous a parfumés au soufre, et ce n'était pas une plaisanterie, c'était un manifeste... L'envie l'a pris de nous montrer comment il faut écrire et ce qu'il faut jouer. [...] Si c'est une plaisanterie, je veux bien écouter même du délire, mais, là, il y a des prétentions à des formes nouvelles, à une ère nouvelle de l'art⁴⁸².

Treplev synthétise bien l'esprit du tournant moderne du théâtre : metteur en scène en quête de nouvelles formes, il a un rapport plus idéologique que professionnel à l'art et est consterné par le vieux théâtre de vedettes qu'incarne sa mère.

Strindberg et Tchekhov reflètent ainsi l'esprit du tournant moderne et témoignent de ce moment où l'on commence à se munir « d'une distance réflexive, d'un questionnement sans cesse renouvelé sur son être, sa valeur et son inscription dans le temps⁴⁸³ ». Ces interrogations ontologiques des arts les poussent à des transformations majeures interprétées *a posteriori* comme des « crises » : celle du drame⁴⁸⁴, celle de l'art comme science européenne⁴⁸⁵, celle de l'histoire de l'art⁴⁸⁶ et enfin celle de la mimesis⁴⁸⁷. Un point fondamental de ce tournant nous semble être la mise en avant du sens des formes dans les arts, ou, pour le formuler autrement, la possibilité de dissocier forme et contenu. Selon Philippe Junod, « le vrai coupable, c'est Hegel, qui avait écrit : "Une œuvre d'art est d'autant plus parfaite

⁴⁸¹ Anton Tchekhov, *Théâtre complet I [La Mouette ; Ce fou de Platonov ; Ivanov ; Les trois soeurs]*, traduit par Génia Cannac et ali., Paris, Gallimard, 1973, p. 26.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 39-40.

⁴⁸³ Myriam Revault d'Allonnes, *La Crise sans fin, op. cit.*, pos. (e-book) 57.

⁴⁸⁴ Péter Szondi, *Théorie du drame moderne, op. cit.*

⁴⁸⁵ Nous faisons référence au titre du dernier chapitre de l'ouvrage de Giulio Carlo Argan, *L'art moderne : du siècle des Lumières au monde contemporain*, traduit par Françoise Felce, traduit par Jean-Michel Gardair et Chloé Gourdou, Paris, Bordas, 1992 [1970].

⁴⁸⁶ Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, traduit par Jean-François Poirier et Yves Michaud, Nîmes, J. Chambon, 1989 [1983 pour la première édition en langue allemande].

⁴⁸⁷ Philippe Junod, *Transparence et opacité, op. cit.*

que son contenu et son idée correspondent à une vérité plus profonde⁴⁸⁸489 ». La possibilité de concevoir forme et contenu séparément s'est tellement enracinée et répandue depuis « qu'on l[à] retrouve, selon Junod, pratiquement chez tous les auteurs de l'époque⁴⁹⁰ ». Dans le théâtre, la célèbre *Théorie du drame moderne* (1956), de Peter Szondi, interprétera plus tard le processus de modernisation de la dramaturgie de cette époque selon cette perspective.

Dans les arts visuels, cette mise en avant de la forme est interprétée par Junod comme un abandon de la mimesis, définie dans son ouvrage comme « l'antériorité d'un modèle ou la préexistence d'un *contenu* à l'œuvre⁴⁹¹ ». Le réalisme naturaliste ou la peinture d'Idées symboliste ne sont pas encore modernes pour lui car elles restent mimétiques – ou « transparentes », selon sa dénomination –, dans la mesure où elles s'appuient sur une *réalité préexistante* : la nature, pour le naturalisme ; l'Idée, pour le symbolisme⁴⁹². L'art moderne advient comme une troisième voie : celle de l'« opacité [...] où l'œuvre [d'art] opère dans son autonomie, sans transparence ni référence, en faisant prévaloir les droits de la vision et du visible sur ceux de la reconnaissance et du déchiffrement⁴⁹³ ». Ainsi, en se posant la question de la « démarcation qui signale [...] l'avènement de l'art moderne⁴⁹⁴ », Junod conclut ainsi : « Peut-être ne s'agit-il que d'une prise de conscience plus radicale et explicite de la "pertinence" du faire artistique comme générateur de valeurs *sui generis*⁴⁹⁵ ».

Dans le théâtre, la conscience de la forme nous semble se manifester principalement dans l'affirmation de la mise en scène comme un art à part entière.

⁴⁸⁸ Hegel, *Esthétique*, I, p. 100.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 67. Junod cite ici un passage de *L'Esthétique* d'Hegel.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 12. Nous soulignons.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 338.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

Quoique la notion d'art soit relativement récente⁴⁹⁶, l'écriture d'un texte dramatique n'a certes jamais suscité de doutes quant à sa valeur créative. La fonction d'organisation du spectacle, quant à elle, bien qu'elle ait probablement toujours existé⁴⁹⁷, ne jouit de reconnaissance en tant que création artistique que très tardivement. Les metteurs en scène – dont la fonction était déjà reconnue comme métier depuis plusieurs décennies⁴⁹⁸ – se voient contraints de défendre leur légitimité dans la création du spectacle après une loi, qui, en 1864, les exclut soudainement des droits d'auteur du spectacle. Ce paysage hostile, qui en plus assujettissait le théâtre à des contraintes économiques fortes, favorisant le mercantilisme et le vedettariat⁴⁹⁹, pousse les metteurs en scène à fonder le « théâtre d'Art » comme nous l'avons indiqué plus haut.

La transformation de la mise en scène en art n'est cependant pas sans conséquences quant au statut du théâtre. L'« artification », néologisme forgé par les sociologues de l'art Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, définit ce processus de « déplacement durable et collectivement assumé de la frontière entre art et non-art⁵⁰⁰ ». Ce processus va de pair, selon elles, avec l'esthétisation, l'individualisation et la professionnalisation. L'esthétisation se manifeste par une conscience aiguë d'un théâtre quant à la nature de son média⁵⁰¹, fondé sur des conventions établies

⁴⁹⁶ À ce sujet nous renvoyons à Nathalie Heinich, « De l'apparition de l'« artiste » à l'invention des « beaux-arts » », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, mars 1990, vol. 37, n° 1, p. 3-35.

⁴⁹⁷ Des personnages comme Pierre Lecoin/Ducoin (Peter Quince) du *Songe d'une nuit d'été* (1590-1597) de Shakespeare nous montrent l'exemple d'un comédien qui prend en charge l'organisation du spectacle : Lecoin propose le texte aux comédiens, organise les répétitions et décide la distribution des rôles.

⁴⁹⁸ Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français, 1789-1914*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 65-80.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁰⁰ Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, 4^e de couverture.

⁵⁰¹ Nous employons le terme selon la définition de Lisa Gitelman : « Structures de communication réalisées socialement. Par structures, on entend à la fois la technologie et les protocoles qui lui sont associés ; et par communication, on entend une pratique culturelle fondée sur la co-localisation ritualisée, dans le même espace mental, d'individus partageant des ontologies populaires de représentation et y participant ». cf *Always already new: media, history and the data of culture*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2006, vol. 1/, p. 7 ; Cité par : Marie-Madeleine Mervant-Roux, « La

collectivement, une prise de conscience qui déclenche diverses réformes esthétiques, dont quelques-unes antithétiques, comme nous aurons l'occasion de le constater dans la suite de notre réflexion. En ce qui concerne le processus d'individualisation, Bernard Dort explique que la mise en scène moderne transforme l'événement théâtral, auparavant collectif, en « un lieu abstrait et autonome, sur lequel veille et règne seul le “maître du théâtre”⁵⁰² » : le metteur en scène. Cette nouvelle scène, « création pure, née d'un seul homme et complète en soi », exprimerait surtout « la subjectivité » du metteur en scène et s'adresserait « non à un public mais à chaque individu de ce public isolément »⁵⁰³. Le phénomène de professionnalisation de l'art, quant à lui, nous semble avoir comme principale conséquence la réorganisation du spectacle autour du metteur en scène. C'est à partir des nouveaux besoins de la scène que le jeu, l'éclairage, le son se forgeront désormais.

Une autre conséquence importante de l'artification de la scène est son intellectualisation, c'est-à-dire, un mouvement général « de production d'analyses et de commentaires⁵⁰⁴ » commun aux champs artistiques, comme l'a analysé Serge Proust. Dans les arts visuels, le processus d'intellectualisation est très ancien et tient au « prestige qui entoure toute activité “mentale” [et] encourag[é] par [l']accession au statut d'artist[e] “libéra[l]”⁵⁰⁵ ». Ce phénomène y est tellement prononcé que les artistes peuvent parfois « se persuader, selon Philippe Junod, qu'une œuvre naît d'une opération purement intellectuelle, et que son exécution matérielle n'est que contingence secondaire⁵⁰⁶ ». Dans le théâtre, plus précisément en ce qui concerne

scène / le son. Éloge des limbes » dans *Arts, transversalités et questions politiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011, p. 76.

⁵⁰² Bernard Dort, « La vocation politique », in *Théâtres : essais*, Paris, Éd. du Seuil, 1986, (« Points », 185), p. 233-248, p. 239.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 239-240.

⁵⁰⁴ Serge Proust, « Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique » in Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁰⁵ Philippe Junod, *Transparence et opacité*, *op. cit.*, p. 14-15.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

sa dimension spectaculaire, le processus d'intellectualisation s'initie avec la transformation de la scène en art, selon Serge Proust, « et participe [...] à la constitution définitive du sens de l'«œuvre»⁵⁰⁷ ». C'est la nature désormais immatérielle de la mise en scène qui crée, selon lui, ce besoin car elle « se fonde sur la capacité des commentateurs à définir, à désigner, et à faire reconnaître intellectuellement des principes propres, marqués par une forte abstraction⁵⁰⁸ ».

Il nous semble enfin que l'artification de la scène fonde la modernité théâtrale dans la mesure où elle transforme le regard que porte le théâtre sur ses formes propres, en les affirmant comme des choix esthétiques. Les réformes du tournant du XX^e siècle nous semblent ainsi suivre deux tendances : d'un côté, celles qui visent à effacer le dispositif théâtral et, de l'autre, celles qui cherchent à exalter les caractéristiques perçues comme propres au théâtre comme l'aspect artisanal et artificiel ainsi que sa nature en tant qu'art vivant et collectif.

Deux tendances

Deux notions issues des arts visuels seront fondamentales pour éclairer notre réflexion sur les réformes de modernisation du théâtre : « théâtralité » et « absorption »/ « absorbement », selon l'opposition forgée par le critique et historien de l'art moderne Michael Fried⁵⁰⁹. S'interrogeant sur la relation entre le spectateur et le tableau, Fried dénonce dans les arts visuels les caractéristiques qu'il qualifie de « théâtrales », c'est-à-dire celles qui reposent sur « une prise en compte exacerbée du regardant⁵¹⁰ », conformément à la lecture de Laure Fernandez. Fried

⁵⁰⁷ Serge Proust, « Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique », *art cit*, p. 102.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁰⁹ Michael Fried, *Absorption and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

⁵¹⁰ Laure Fernandez, *Cadre et écarts : Un théâtre hors du théâtre (de la théâtralité dans les arts visuels)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, soutenue à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, consultable à la Bibliothèque Gaston Baty, p. 227.

postule ainsi que « l'art [moderne] dégénère à mesure qu'il approche une condition qui est celle du théâtre »⁵¹¹, car l'existence de celui-ci est liée de façon essentielle au public :

Le théâtre, en effet, a un public – existe pour un public – d'une manière qui n'a pas d'équivalent dans les autres arts ; plus que toute autre chose, c'est cela en fin de compte que la sensibilité moderniste trouve intolérable dans le théâtre⁵¹².

Ainsi, le problème posé par le public est principalement celui de la coprésence – des comédiens et du public « dont la présence perturbe ce qui fonctionne selon un idéal moderniste de difficulté⁵¹³ », selon la lecture de Martin Puchner – car elle « tient le spectateur à distance », comme l'explique Michael Fried :

La théâtralité qui caractérise ce mode d'appréhension « impersonnel, public » semble évidente : le format de l'œuvre, associé à son caractère non relationnel, unitaire, tient le spectateur à distance, non seulement physiquement mais aussi psychiquement. C'est même, pourrait-on dire, cette mise à distance qui fait du spectateur un sujet et de l'œuvre... un objet⁵¹⁴.

Fried oppose ce qu'il dénomme « théâtralité » à la notion d'« *absorption* » (« absorption » ou « absorbement » en français), qui désigne la capacité d'un tableau d'absorber entièrement son spectateur. Pour ce faire, il faut, selon Fried, que le tableau prétende ignorer la présence du spectateur en faisant oublier sa condition d'œuvre conçue en vue d'un regard extérieur⁵¹⁵. Fried fonde sa réflexion

⁵¹¹ Michael Fried, « Art et objectité » [« Art and Objecthood », 1967] » dans *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007, p. 135, cité par : Laure Fernandez, *Cadre et écarts, op. cit.*, p. 129.

⁵¹² Michael Fried, « Art et objectité », *art cit.*, p. 133-134 ; Cité par : Laure Fernandez, *Cadre et écarts, op. cit.*, p. 129.

⁵¹³ « Fried is troubled by living actors on stage, but he is at least as disturbed by people in the audience, whose présence disrupts what works that conform to the modernist ideal of difficulty ». Martin Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-theatricality, and Drama*, Johns Hopkins University Press, 2011, p. 10. Nous traduisons.

⁵¹⁴ Michael Fried, « Art et objectité », *art cit.*, p. 120-121 ; Cité par : Laure Fernandez, *Cadre et écarts, op. cit.*, p. 129.

⁵¹⁵ Selon Laure Fernandez : « Il faut, écrit le philosophe-critique [Fried], que les figures

sur la notion de « quatrième mur » de Denis Diderot, selon laquelle il est nécessaire d'imaginer un mur invisible qui sépare la scène de la salle et empêche les comédiens de s'adresser au public :

Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existoit pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du Parterre. Jouez comme si la toile ne se levoit pas⁵¹⁶.

Diderot poursuit en expliquant qu'il faudrait que la scène considère les spectateurs comme des « témoins ignorés⁵¹⁷ ». L'exclusion du spectateur est ainsi paradoxalement ce qui permet, selon Fried, de capter son attention et de l'absorber happer dans l'œuvre⁵¹⁸.

Avant d'analyser les caractéristiques de ces deux orientations dans les réformes de modernisation du théâtre, il est nécessaire de préciser quelque peu la traduction en français de « *absorption* ». D'origine latine (*absorptiōn-*, *absorptiō*), la première

représentées, tout comme les acteurs sur la scène, soient à ce point livrées à leurs activités qu'elles en nient totalement la présence d'un spectateur extérieur à l'action ». *Cadre et écarts, op. cit.*, p. 231-232.

⁵¹⁶ Cf. « Discours sur la poésie dramatique » (1758) : Denis Diderot, *Oeuvres de théâtre de M. Diderot, avec un discours sur la poésie dramatique*, Paris, La Veuve Duchesne et Delalain, 1771, p. 301.

⁵¹⁷ « – Les spectateurs ne sont que les témoins ignorés de la chose. / « Ce sont donc les personnages qu'il faut avoir en vue ? » / – Je le crois. Qu'ils forment le nœud sans s'en apercevoir ; que tout soit impénétrable pour eux ; qu'ils avancent au dénouement sans s'en douter. S'ils sont dans l'agitation, il faudra bien que je suive et que j'éprouve les mêmes mouvements », in Denis Diderot, « Discours sur la poésie dramatique », *op. cit.*, p. 291-293.

⁵¹⁸ « De fait, le problème de la théâtralité a d'emblée fait l'objet d'une définition des plus tranchées : ou bien le ou les personnages d'un tableau semblaient entièrement oublieux du regard qu'on portait sur eux, ou bien ils tombaient sous le coup d'une condamnation pour théâtralité. Ce "tout ou rien", de même, était ce qui réglait l'opposition entre drame et théâtre : là où les deux termes avaient longtemps été, sinon interchangeables, du moins inséparables l'un de l'autre, ils étaient devenus, avec Diderot et la tradition antithéâtrale française, en tout point, et par définition, opposables. "Drame", le terme positif, interdisait absolument toute idée d'une prise en compte du spectateur (ni communication avec le public, ni gestes faussement rhétoriques, ni symétrie dans la disposition des personnages, ni recherche dans le costume) ; inversement, ce qui restait du théâtre transforma le drame en mélodrame (pour introduire un troisième terme, qui ne s'imposerait vraiment qu'au début du XIXe siècle) ». Michael Fried, *La Place du spectateur : esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990, p. 143 ; Cité par : Laure Fernandez, *Cadre et écarts, op. cit.*, p. 230.

acception du terme – « action ou procès d'avalier or d'engloutir⁵¹⁹ » – remonte au IV^e ou V^e siècle et est suivie plus tard par d'autres acceptions techniques. Le sens figuratif, qui nous intéresse ici, « l'état d'être captivé par quelque chose⁵²⁰ », apparaît en 1586 (« engloutissement (de l'âme en Dieu)⁵²¹ »). Les dictionnaires bilingues anglais-français proposent souvent le mot français « absorption⁵²² » comme traduction, y compris pour l'acception figurative (« état d'être absorbé⁵²³ »). En français, le mot « absorption » semble effectivement recouvrir toutes les acceptions de son correspondant anglais, notamment celle du sens figuré : « action par laquelle l'activité ou les idées d'une personne sont entièrement occupées ; état qui en résulte⁵²⁴ ». Laure Fernandez, dont la thèse de doctorat accorde une place importante aux travaux de Fried sur la théâtralité, traduit cependant le terme anglais comme « absorbement »⁵²⁵, vocable qui, en français, n'existe qu'en un sens figuratif : « état d'une âme ou d'une personne occupée entièrement⁵²⁶ » – et est considéré comme vieilli. Nous faisons le choix de n'écarter aucun des deux mots français car ils proposent une différence qui nous sera utile : « absorbement » désigne *un état* et « absorption » *une action* (aussi). Ainsi, plutôt que de suivre de façon stricte l'emploi du terme par Fried, nous dédoublerons la notion en utilisant le terme « absorbement » pour nous référer à l'état du spectateur absorbé par une

⁵¹⁹ « Act or process of swallowing or engulfing ». « Absorption », *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2017. Version en ligne [accès restreint] consultée le 29 septembre 2017. Nous traduisons.

⁵²⁰ « The state of being engrossed in something ». *Ibid.* Nous traduisons.

⁵²¹ « Engulfment (of the soul into God) ». *Ibid.* Nous traduisons.

⁵²² Ce dictionnaire ne mentionne pas l'acception figurative qui nous intéresse.

⁵²³ « State of being absorbed ». « Absorption », *art. cit.*

⁵²⁴ « Absorption », *Trésor de la langue française informatisé*

[En ligne :

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=2874468630;r=1;nat=;sol=0;>]. Consulté le 29 septembre 2017.

⁵²⁵ Laure Fernandez, *Cadre et écarts*, *op. cit.*

⁵²⁶ « Absorbement », *Trésor de la langue française informatisé*.

[En ligne :

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=2874468630;r=1;nat=;sol=0;>]. Consulté le 29 septembre 2017.

œuvre et celui d'« absorption » pour désigner l'intentionnalité qu'a un spectacle d'absorber le spectateur.

Le perfectionnement de l'« absorption »

La fin du XIX^e siècle est une période particulièrement favorable au perfectionnement de la capacité du théâtre à absorber le spectateur en raison des nombreuses innovations technologiques et culturelles. La salle noire, devenue un modèle depuis Bayreuth (1876)⁵²⁷, révolutionne le rapport entre la scène et la salle : plongé dans l'obscurité, le spectateur est amené à se concentrer uniquement sur la scène, perdant de vue les autres spectateurs⁵²⁸. Cette nouvelle donnée permet également de concrétiser de façon visuelle le projet de « quatrième mur » de Diderot. Les nouvelles méthodes de jeu⁵²⁹ sauront en tirer profit pour que le comédien n'agisse plus qu'en fonction du petit monde clos de la scène, reléguant les spectateurs – désormais peu visibles – à la position de « témoins ignorés » de la scène. L'avènement de l'éclairage électrique renforce encore plus la scission visuelle entre scène et salle : non seulement le contraste entre les deux espaces est

⁵²⁷ Bien que Richard Wagner ne soit pas le premier à éteindre la salle, c'est lui qui propage ce modèle, comme le constate Noam M. Elcott, dans son ouvrage consacré à l'obscurité artificielle dans les arts et les médias modernes : « By the turn of the century, opera houses across Europe adopted – or were forced to resist – the “Bayreuth dictum that all but the stage should remain in darkness” ». (« Au tournant du siècle, les opéras à travers l'Europe ont adopté – ou ont dû s'opposer au – “le précepte de Bayreuth selon lequel tout sauf la scène doit rester dans l'obscurité” »). Cf Noam M. Elcott, *Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago, University of Chicago Press, 2016, p. 58. Nous traduisons.

⁵²⁸ Noam M. Elcott postule que « The reign of the projected image in artificial darkness was inaugurated with the sacrifice of the empirical spectator (« the public disappears »), phenomenological space (« the art principle of spatial negation »), and the institution of architecture (« the architecture of nonarchitecture »). (Le règne de l'image projetée dans l'obscurité artificielle fut inauguré avec le sacrifice du spectateur empirique [« le public disparaît »], de l'espace phénoménologique [« le principe artistique de négation spatiale »] et l'institution de l'architecture [« l'architecture de la non-architecture »]). Il nous paraît que le théâtre moderne ait donné un pas dans cette direction, quoique nous ne puissions affirmer que ce phénomène soit aussi prononcé au théâtre qu'au cinéma. *Ibid.*, p. 63. Nous traduisons.

⁵²⁹ Nous pensons notamment à la célèbre « méthode » de Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, traduit par Élisabeth Janvier, Paris, O. Perrin, 1958 [1936] ; *La Construction du personnage*, traduit par Charles Antonetti, Paris, O. Perrin, 1966 [vers 1930].

plus intense, mais il révolutionne l'aménagement et l'occupation du plateau. Plus puissante, la lumière électrique rend les toiles peintes obsolètes en révélant leur incapacité à construire une illusion tridimensionnelle, tandis que se développe l'utilisation croissante de décors à trois dimensions⁵³⁰. De plus, les comédiens ne sont plus limités à la rampe et sont invités à interagir avec le décor, pouvant même tourner le dos à la salle car, dans la scène meublée, les déplacements sont désormais motivés par la fiction et « non pas simplement par la visibilité pour le public⁵³¹ ». La mise en scène naturaliste est ainsi exemplaire dans l'utilisation de ces innovations pour mener à bien la quête illusionniste du théâtre⁵³².

Bien qu'appartenant à une mouvance esthétique radicalement différente, les réformateurs symbolistes contribuent également à renforcer la capacité d'absorption du théâtre. Celle-ci n'est pas provoquée dans leur cas par l'illusion réaliste de la scène, mais passe au contraire par la construction d'une ambiance de rêverie capable d'envelopper les sens et l'esprit du spectateur. Pour que cette magie onirique ne se dissipe pas, on cherche ainsi à dissimuler tout ce qui peut ramener à la concrétude du théâtre⁵³³, jusqu'à, parfois, refuser la représentation théâtrale elle-même selon le modèle de Stéphane Mallarmé, qui préfère l'absorbement de la lecture au spectacle⁵³⁴. Le comédien est ainsi souvent redouté par les théoriciens et

⁵³⁰ Selon Adolphe Appia, le nouvel éclairage annule toute tentative d'illusion qui s'appuierait sur la représentation bidimensionnelle de la peinture. En revanche, la « plantation » (« disposition du matériel décoratif »), qui, selon Appia, ne composait pas très bien avec la toile peinte, formait un ensemble cohérent avec l'éclairage électrique. Cf. Adolphe Appia, *La Mise en scène du drame wagnérien*, Paris, L. Chailley, 1895, p. 20.

⁵³¹ « Whatever happens on the stage must be for a purpose. Even keeping your seat must be for a purpose, a specific purpose, not merely the general purpose of being in sight of the audience. One must earn one's right to be sitting there. And it is not easy ». Constantin Stanislavski, *An actor prepares*, New York, Routledge, 1989, p. 37. Nous traduisons.

⁵³² À ce sujet, voir par exemple : Bénédicte Boisson, Alice Folco et Ariane Martinez (eds.), *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010, p. 65-68.

⁵³³ Selon le metteur en scène symboliste Lugné-Poe : « Nous voulons faire connaître des œuvres où l'idée seule dominera [...] Nous n'attachons qu'une importance médiocre au côté matériel dénommé théâtre ». Cf. Henri Béhar, « Symboliste (le théâtre) » in Michel Corvin *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, [4e éd. revue, Mise à jour et augmentée, Paris, Bordas, 2008 [1991], p. 1312.

⁵³⁴ Henri Béhar écrit à propos du théâtre symboliste : « La matérialité de la mise en scène est une entrave à la rêverie du lecteur, de telle sorte que son idéal semble formulé par Mallarmé : "Tout au

metteurs en scène symbolistes puisque la force de sa présence réelle et de sa personnalité reste susceptible de nous sortir de l'univers fictionnel⁵³⁵. La nature vivante du théâtre, incarnée par l'art du comédien, est elle aussi souvent mise à distance car elle soumet la scène – depuis peu considérée comme un art en soi – à la contingence⁵³⁶. Si les symbolistes s'appuient également sur l'obscurité de la salle et l'éclairage électrique, c'est pour développer dans leurs propositions scéniques une esthétique de la synesthésie. Selon Marcella Lista, le projet wagnérien de communion de tous les arts dans une seule œuvre (*Gesamtkunstwerk*) est ainsi repris et poursuivi par le symbolisme selon cette approche scientifique depuis la « découverte » des synesthésies⁵³⁷, qui cherche à envelopper tous les sens du spectateur par l'association des arts. Les symbolistes laissent ainsi en héritage d'importantes innovations dans le champ de l'éclairage et de la scénographie⁵³⁸, toujours conçues en vue d'absorber le spectateur.

Les réformes visant l'absorption théâtrale initiées par Diderot mais concrètement

monde existe pour aboutir à un livre” ». « Symboliste (le théâtre) », *art cit.*

⁵³⁵ « Hamlet est mort pour nous, le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène ; le spectre d'un acteur l'a détrôné et nous ne pouvons plus écarter du palais l'usurpateur de nos rêves ; ouvrez les portes, ouvrez le livre, le prince antérieur ne revient plus [...] Je voyais sa santé [celle du comédien], ses habitudes, ses passions et ses chagrins. Il apportait devant moi et autour de lui sa naissance et sa mort, ses récompenses et ses châtements, son enfer et son ciel, toute son éternité et il essayait vainement de m'intéresser aux vibrations d'une éternité qui n'était pas la sienne et maintenant, la porte d'ivoire est à jamais fermée sur Hamlet, et il est ainsi de tous les chefs-d'œuvre que j'ai vus sur la scène ». Maurice Maeterlinck, « Un théâtre d'androïdes : un inédit de Maeterlinck », *Fondation Maeterlinck. Annales*, 1977, XXIII, p. 18-20 Une première version de ce texte fut publié en 1890 dans la revue *La jeune Belgique* (« Menu propos : le théâtre »).

⁵³⁶ « ...la pensée du comédien est dominée par son émotion, laquelle réussit à détruire ce que la pensée voulait créer ; et l'émotion triomphant, l'accident succède à l'accident. Et nous venons à ceci : que l'émotion, créatrice de toutes choses à l'origine, est ensuite destructrice. Or, l'Art n'admet pas l'accident. Si bien que ce que l'acteur nous présente n'est point une œuvre d'art, mais une série d'aveux involontaires ». Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-marionnette », in *De l'art du théâtre*, Saulxures, Circé, 1999 [1911 pour la première édition en langue anglaise], p. 81-82.

⁵³⁷ Selon Marcella Lista : « Si les sens “se répondent” dans la caisse de résonance qu'est l'expérience sensorielle de l'homme, chaque art, en lui-même, peut faire appel à ce dialogue interne de la sensibilité, afin d'éveiller l'homme intégral des origines. Cette conception se trouve secondée et alimentée, à l'époque du symbolisme, par la “découverte” scientifique des synesthésies ». In *L'oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes : 1908-1914*, [Paris] INHA, Institut national d'histoire de l'art, CTHS, 2006, p. 11.

⁵³⁸ Nous pensons notamment aux projets d'Adolphe Appia et d'Edward Gordon Craig.

accomplies à la fin du XIX^e siècle nous semblent affaiblir le pacte fictionnel entre scène et salle. La construction d'un univers symbolique par convention est en effet essentiel à ce média, comme le rappelle l'article « Illusion » de l'*Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* qui décrit l'illusion théâtrale justement comme cet espace ambigu, « cette demi-illusion, cette erreur continue et sans cesse mêlée d'une réflexion qui la dément ; cette façon d'être trompé et de ne l'être pas » :

Dans la tragédie, on a très bien observé que l'illusion n'est pas complète : 1) elle ne peut pas l'être ; 2) elle ne doit pas l'être. Elle ne peut pas l'être, parce qu'*il est impossible de faire abstraction du lieu réel de la représentation théâtrale et de ses irrégularités*. On a beau avoir l'imagination préoccupée ; les yeux avertissent qu'on est à Paris, tandis que la scène est à Rome ; & la preuve qu'on n'oublie jamais l'acteur dans le personnage qu'il représente, c'est que dans l'instant même où l'on est le plus ému, on s'écrie : « ah, que c'est bien joué ! » [...] Quelle est cependant cette demi-illusion, cette erreur continue et sans cesse mêlée d'une réflexion qui la dément ; cette façon d'être trompé et de ne l'être pas⁵³⁹ ?

La volonté de construire une illusion parfaite ou d'envelopper complètement les sens du spectateur pour lui faire perdre de vue l'événement théâtral nie ainsi le pacte symbolique et collectif qui fonde pourtant le théâtre.

L'affirmation de la « théâtralité »

De l'autre côté de l'opposition forgée par Fried se situe la « théâtralité », terme si vague qu'Anne Ubersfeld le définit dans son dictionnaire de la façon suivante : « mot de sens si confus qu'il finit par être un cache-misère, et ne plus désigner que... le théâtre⁵⁴⁰ ». Sans entrer dans l'épineuse discussion d'une définition stricte de la théâtralité, nous voudrions analyser l'émergence, au tournant du XX^e siècle, d'une volonté de définir *l'essence* du théâtre, indépendamment, donc, du terme choisi

⁵³⁹ Jean-François Marmontel, « Illusion », in Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, [Paris, 1751-1772, pour la première édition]. Nous soulignons.

⁵⁴⁰ Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 96.

pour la désigner. La dissémination du terme « théâtralité » ou de ses dérivés comme « théâtralisation », « réthéâtralisation » et même « déthéâtralisation » attestent de l'importance d'une telle question durant cette période. L'un des premiers, voire le premier, à proposer une réflexion sur la « théâtralité » est Nicolas Evreinov dans son ouvrage *Le Théâtre dans la vie* (1908)⁵⁴¹. L'expression « rethéâtralisation du théâtre » se popularise avec Georg Fuchs (*Die Revolution des Theaters*, 1909⁵⁴²). La flexibilité du terme nous semble par ailleurs évidente chez Jacques Copeau qui cherche à réformer le théâtre en le « déthéâtralisant⁵⁴³ » : le théâtre – et donc la « théâtralité » – étant associée pour lui au cabotinage et à l'industrialisation du spectacle. Après sa rencontre avec la pensée de Meyerhold, il est amené à constater « qu'il y a théâtralité et théâtralité⁵⁴⁴ » : le terme prend désormais pour lui un sens positif, qu'il associe au jeu de l'acteur et au « spectacle non travesti⁵⁴⁵ » et la devise de sa réforme devient « ressusciter la théâtralité⁵⁴⁶ ». Cet exemple montre bien le caractère essentiellement plurivoque du terme de « théâtralité ». L'article « Rethéâtraliser/Théâtralisation/Théâtralité » du *Vocabulaire d'esthétique* dirigé par Étienne Souriau

⁵⁴¹ Nicolas Evreinov, *Le Théâtre dans la vie*, 2e éd., Paris, Stock, 1930.

⁵⁴² Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, Munique, Georg Müller, 1909.

⁵⁴³ « Je sens tout autour de moi le besoin d'autre chose. Mais dans ce milieu gâté qu'est le théâtre d'aujourd'hui, rien de neuf, rien de vivant ne peut naître. Nous disions jadis : il faut désindustrialiser le théâtre, et le décarbonitiser. Nous disons aujourd'hui, d'un seul mot : ce qu'il faut, c'est déthéâtraliser le théâtre ». Jacques Copeau, *Registres V : Les registres du Vieux Colombier, tome 3 : 1919 à 1924*, Paris, Gallimard, 1993, p. 114. Je tiens à remercier Rodrigo Scalari de m'avoir indiqué cette référence.

⁵⁴⁴ « Exposé des idées de Meyerhold sur le jeu et la “dextérité” de l'acteur, sur les possibilités de réunion de l'aire du public à celle de la scène par le moyen du proscenium. Proscription absolue de tout “illusionnisme”, rendre à la scène son ancienne souveraineté en y faisant régner sans honte et librement une “théâtralité” non déguisée. On peut se demander si cette “théâtralité” si longtemps discréditée par des gestes et des poses conventionnelles et absurdes, par la fausseté et l'affectation de la diction, sera capable d'infuser un sang neuf au théâtre, la réponse est qu'il y a théâtralité et théâtralité. » (le 10 décembre 1916). *Ibid.*, p. 359.

⁵⁴⁵ « Cette “théâtralité” retrouvée réside pour Meyerhold, d'abord en un spectacle non travesti représenté à même les planches. Deuxièmement dans le jeu de l'acteur qui est de deux sortes : le masque et le grotesque ». *Ibid.*, p. 360.

⁵⁴⁶ « Ressusciter la théâtralité : la couleur, le mouvement, le spectacle. Le théâtre est avant tout cela, il peut n'être rien que cela ». « Le problème du Théâtre moderne », 6e Conférence au Little Theatre, le 29 mars 1917. Jacques Copeau, *Registres VI : L'École du Vieux-Colombier*, Paris, Gallimard, 1999.

témoigne ainsi de cette ouverture sémantique :

Dans le mouvement contemporain de l'art dramatique, l'effort pour rethéâtraliser le théâtre va de l'ascétisme scénique le plus sévère aux débordements les plus outrés : on peut vouloir rethéâtraliser le théâtre en le libérant des servitudes décoratives, ou, au contraire, en lui restituant les prestiges du décor abandonné au profit du verbe et du jeu. Ce qui est commun à tous les efforts de rethéâtralisation, c'est avec l'affranchissement de la domination littéraire, l'affirmation d'une indispensable spécificité de l'expression théâtrale, consubstantielle à l'œuvre et se manifestant par le traitement scénique. Ainsi la théâtralité désigne ce qui constitue l'essence même de l'œuvre théâtrale, sa qualité intrinsèque sans quoi l'œuvre, quels que puissent être ses mérites littéraires, poétiques, lyriques ou autres, ne serait pas théâtre⁵⁴⁷.

Il est nécessaire de préciser que cet « affranchissement de la domination littéraire » doit se comprendre comme une affirmation de la scène en tant que lecture – ou en tant que texte – plutôt que comme l'un abandon de la littérature dramatique, affirmation qui est liée à la lutte de pouvoir entre la figure du metteur en scène et celle de l'auteur dramatique. L'ouvrage de Roxane Martin sur *L'Émergence de la notion de mise en scène* revient ainsi sur le processus socio-économique et politique qui pousse les metteurs en scène de textes littéraires à devoir défendre leur création comme une œuvre de l'esprit afin de toucher les droits d'auteur à l'instar des régisseurs de féeries, de *music hall* et plus tard des régisseurs de cinéma. Martin explique que, depuis le tournant du XIX^e siècle⁵⁴⁸, les metteurs en scène littéraires partageaient les droits d'auteur avec les auteurs représentés mais que la loi sur la liberté industrielle des spectacles (1864) – sur laquelle la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) a pu exercer une certaine influence lors de son élaboration – exclut la participation du metteur en scène aux droits d'auteur,

⁵⁴⁷ André Villiers, « Rethéâtraliser/Théâtralisation/Théâtralité » dans *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/PUF, 1990, p. 1344 ; Laure Fernandez, *Cadre et écarts*, op. cit., p. 34 Note de Fernandez : « Projet entamé en 1931, la rédaction de ce dictionnaire, publié en 1990 puis réédité, dans une version identique, en 1999, a été achevée en partie, notons-le, dans les années 1960 ».

⁵⁴⁸ « [...] le directeur de théâtre, le régisseur, le maître de ballet, l'acteur qui avaient participé à modeler le drame au moment des répétitions pouvaient, de fait, prétendre toucher une part sur les droits d'auteur. La propriété littéraire et artistique, mise en place par les lois de 1791 et de 1793 et renforcée par le décret impérial du 22 mars 1805 [...] ». Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français, 1789-1914*, op. cit., p. 65.

considérant l'écrivain dramatique comme seul auteur du spectacle⁵⁴⁹. C'est ce paysage théâtral défavorable à l'égard des metteurs en scène qui les pousse à défendre l'auctorialité de ce type de création.

L'avènement du cinéma exerce lui aussi un rôle fondamental dans l'affirmation d'une essence du théâtre. Bien qu'il ne s'établisse pas immédiatement comme un art à part entière, sa capacité à reproduire le réel force le théâtre à s'interroger sur sa spécificité ontologique, dans la mesure où le cinéma fait partie de ces innovations technologiques qui ont, selon Jean-Marc Larrue, « la capacité de bouleverser les protocoles en usage et les valeurs établies⁵⁵⁰ ». S'appuyant sur la réflexion de Peter Boenisch, Jean-Marc Larrue montre ainsi que l'orientation illusionniste adoptée immédiatement par le cinéma pousse le théâtre à se redéfinir par rapport à lui, notamment dans sa relation au réel⁵⁵¹. La question de la théâtralité serait ainsi, pour Larrue et Boenisch, « d'abord et avant tout [...] une volonté de se distinguer et se distancer du cinéma : à faire ce que le cinéma ne pouvait pas faire⁵⁵² ». Le théâtre serait ainsi poussé, selon Hans-Thies Lehmann, à se « concentr[er] sur la réalité théâtrale en défaveur de la représentation du monde littéraire, photographique ou cinématographique⁵⁵³ », attirant par conséquent l'attention « sur son propre statut de théâtre et d'artifice⁵⁵⁴ ». C'est ainsi une spécificité nouvellement définie de ce média qui est mise en avant, comme le rappellent Larrue et Boenisch :

Au cinéma qui cherchait la transparence pour rapprocher le spectateur
du réel représenté à l'écran puis à travers les haut-parleurs, le théâtre

⁵⁴⁹ « Les procès-verbaux de cette commission sont conservés aux Archives Nationales [sous la cote F21 963] ; ils révèlent l'influence de la Société des Auteurs et des Compositeurs Dramatiques (SACD) dans l'élaboration d'une loi qui exclut le metteur en scène ». *Ibid.*, p. 170.

⁵⁵⁰ Jean-Marc Larrue, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermédiality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2008, vol. 12, p. 17.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 23. Jean-Marc Larrue s'appuie notamment sur : Peter Boenisch, « Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance » dans *Intermediaty in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, p. 103-115.

⁵⁵² Jean-Marc Larrue, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *art cit.*, p. 23.

⁵⁵³ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁵⁴ Jean-Marc Larrue, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *art cit.*, p. 23.

réagissait en affichant sa matérialité, son « hypermédiacité »⁵⁵⁵.

Ce processus est, comme le remarque Lehmann, similaire à celui de la peinture lors de l'invention de la photographie :

...l'apparition d'un nouveau média pour la formation et l'illustration du monde a presque automatiquement pour conséquence que les médias traditionnels soudainement taxés « d'anciens » se demandent qu'elle est leur spécificité *en tant qu'art* et quels sont les traits qu'il leur faut arborer après l'émergence des techniques plus modernes. Sous la pression exercée par les nouveaux médias, les plus anciens deviennent « autoréflexifs ». (C'est ce qui se passa avec la peinture lors de la naissance de la photographie, avec le théâtre au moment de la naissance du cinéma, avec celui-ci quand l'émergence des techniques de la télévision et de la vidéo changea les règles du jeu)⁵⁵⁶.

Il n'est donc pas étonnant que « théâtralité » puisse être définie, entre autres, comme une *opposition* « à toute tentative d'*absorber* totalement le public dans le monde fictionnel de la pièce et de cacher ou réprimer le monde de la performance⁵⁵⁷ ». Ce retournement est d'autant plus remarquable qu'il en quelque sorte contre « la propre et longue quête réaliste [du théâtre] [...] qui visait justement à occulter sa médialité⁵⁵⁸ ».

Les deux tendances réformistes du théâtre, bien qu'opposées en termes esthétiques, partagent ainsi une qualité fondamentale : la conscience de soi. Vouloir

⁵⁵⁵ Peter Boenisch, « Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance », in Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, p. 103-115, cité par : J.-M. Larrue, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *art cit*, p. 23.

⁵⁵⁶ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 74. L'auteur souligne.

⁵⁵⁷ « Presentational mode of performance that draws attention to its own status as theatre and as artifice. [...] Theatricality opposes attempts to absorb an audience fully within the fictional world of the play and to conceal or repress the world of the performance ». Dennis Kennedy (ed.), *Oxford companion to theatre and performance*, Oxford, Oxford university press, 2010, vol. 1/, 689 p ; Laure Fernandez, *Cadre et écarts*, *op. cit.*, p. 20. C'est Laure Fernandez qui traduit. Nous soulignons.

⁵⁵⁸ Peter Boenisch, « Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance », dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, p. 103-115, cité par : J.-M. Larrue, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *art cit*, p. 23.

effacer le média ou le mettre en évidence sont deux manifestations d'un même désir : celui d'affirmer une position esthétique sur ses propres formes, fondée sur une réflexion autour de ce qu'est – ou de ce que doit être – le théâtre. Telle est la différence radicale entre le contexte d'émergence du métathéâtre et celui du développement du théâtre dans le théâtre et du *theatrum mundi* : à la différence du baroque, qui ne portait pas une réflexion sur le théâtre lui-même, le théâtre moderne se préoccupe d'affirmer et de définir une essence du théâtre.

Le métathéâtre : une modalité réflexive moderne

Si, comme nous l'avons vu, le théâtre moderne se définit de manière générale par une nouvelle conscience de soi, en quoi le métathéâtre est-il spécifiquement réflexif ? Pour répondre à cette question, il est fondamental de revenir tout d'abord sur la distinction entre les notions de « théâtralité », de « réflexivité théâtrale » et de « métathéâtralité ».

La notion de théâtralité se définit comme un mouvement d'affirmation de la médialité du théâtre et émerge dans un contexte où le théâtre est en quête d'une (nouvelle) définition, comme nous l'avons décrit dans la section précédente. Devenant plus « opaque⁵⁵⁹ » que les esthétiques précédentes, le théâtre moderne n'abandonne pas pour autant la mimésis (ou le « contenu ») comme c'est le cas pour les arts visuels selon l'analyse de Junod. Si cette « opacité » repose sur une valorisation de la forme, plus ou moins prononcée selon l'artiste ou l'œuvre, elle n'en conserve pas moins un contenu. Pour reprendre le vocabulaire de Junod, on peut affirmer que le théâtre se modernise en devenant *translucide*, c'est-à-dire en articulant transparence et opacité. Les œuvres modernes jouent ainsi entre ces deux pôles : certaines pencheront du côté de la transparence en accordant une plus grande valeur au contenu là où d'autres, au contraire, valoriseront la forme pour construire

⁵⁵⁹ Nous reprenons le terme de Philippe Junod, *Transparence et opacité*, op. cit.. Cf. p. 85.

une opacité de la signification. Au-delà de ces différentes articulations entre transparence et opacité, on peut distinguer, dans ce *modus operandi* moderne le « théâtre-objet » du « métathéâtre ». En effet, selon la définition de Schmeling, le « théâtre-objet » renvoie au monde tandis que le « métathéâtre » ne renvoie qu'à lui-même, de sorte qu'un spectacle peut jouer avec les formes ou mettre en avant la médialité du théâtre tout en ayant un contenu qui renvoie au monde. Le projet réformiste de Jacques Copeau illustre parfaitement ce cas, dans la mesure où il mettait en avant le média théâtral par son épure radicale tout en s'opposant au formalisme esthétique⁵⁶⁰. Le but n'était donc pas de donner à voir le théâtre lui-même, mais des pièces – de Shakespeare, de Corneille, de Racine, de Molière – abordant principalement d'autres sujets que celui du théâtre. Nous utiliserons ainsi tout au long de ce travail la notion de « théâtralité » pour désigner le rapport du théâtre moderne à la médialité où la forme devient un parti-pris (volontaire ou non).

L'expression « réflexivité théâtrale » nous permet, quant à elle, de nommer le large champ du théâtre qui se met volontairement en avant. Elle englobe toutes les formes de dédoublement du théâtre – thématique ou structurel – indépendamment du contexte culturel, social, historique et ne doit pas être confondue avec l'« autoréflexivité⁵⁶¹ ». Le métathéâtre est par conséquent l'une des manifestations de la réflexivité dans le théâtre qui interroge celui-ci aussi bien au niveau de la forme que du contenu. La « théâtralité », bien qu'elle se fonde sur une conscience du théâtre de sa qualité de média, ne relève pas forcément de la « réflexivité » pour nous : elle est une condition du théâtre moderne. Nous détachons de ce contexte les œuvres qui cherchent volontairement à réfléchir sur le théâtre en le dédoublant –

⁵⁶⁰ Nous pensons à son projet de tréteau nu et à son admiration par Meyerhold : « De là s'ensuit, dans l'esprit de Meyerhold, que l'acteur – un véritable être humain libéré de l'asservissement du décor scénique – partage avec le public la tâche de réaliser le sujet de la pièce jouée, l'un en action, l'autre en imagination. [...] À rapprocher de ce que Appia me disait en juin 1916, et de ce qu'il me racontait [...] mais ce ne sont là que théories esthétiques, échafaudées du dehors. Constructions de l'esprit qui ne sont engendrées, forcées par rien de réel. Ces « cérémonies » esthétiques n'ont rien de spontané. Une scène nue, des acteurs et un public, et la communion se fera toute seule dans une forme d'art nouvelle, fruste et tout à fait libre ». (Le 10 décembre 1916) J. Copeau, *Registres III, op. cit.*, p. 360.

⁵⁶¹ Cf. chapitre 1, section « Autoréflexivité », p. 40.

structurellement ou thématiquement – ou en le plaçant au centre de ses préoccupations.

Revenons au terme « métathéâtre ». À instar des autres termes « méta- » des sciences humaines, il est forgé à la seconde moitié du XX^e siècle pour qualifier les nouveaux objets apparus à la première moitié du siècle qui possédaient une forte dimension auto-analytique. Comme l'explique Lionel Abel, la nécessité de créer un nouveau mot (au lieu d'employer des termes déjà existants comme « théâtre dans le théâtre ») tient au désir de valoriser la *portée philosophique* de la mise en avant de soi⁵⁶². Le même Lionel Abel considère à cet égard que ce qu'il nomme « métathéâtralité » constitue une tendance croissante qui remplace graduellement la tragédie. Selon cette perspective, le processus de « théâtralisation » du théâtre pourrait être reconnu comme une grande emprise du métathéâtre sur la tragédie et la portée philosophique dont parle Abel pourrait être la « conscience de soi » propre à la modernité que décrivait plus haut Myriam Revault d'Allonnes. Bien que l'hypothèse d'Abel soit fort séduisante, il nous est difficile d'y souscrire entièrement, et ce pour plusieurs raisons. D'une part, il ne nous semble pas que tragédie et modernité théâtrale soient fondamentalement incompatibles, ce que suggère pourtant l'ouvrage d'Abel – sans aller jusqu'à pleurer sur le déclin du théâtre occidental comme le remarque justement Susan Sontag⁵⁶³. Notre position quant à cette incompatibilité supposée est proche de celle d'Yves Michaud lorsqu'il

⁵⁶² « But then how is it that neither Lope de Vega, Calderón's predecessor, nor Corneille, with whom the great period of French theatre began, nor any of English dramatists before Shakespeare had been able to lift the play-within-a-play – which many of them used as a device – to a truly philosophic height ? » (« Mais alors comment se fait-il que ni Lope de Vega, le prédécesseur de Calderón, ni Corneille, qui initia la grande période du théâtre français, ni aucun autre dramaturge anglais avant Shakespeare n'ait pu élever le théâtre dans le théâtre – que beaucoup d'entre eux utilisait comme dispositif – à une hauteur véritablement philosophique ? »). Lionel Abel, *Metatheatre: A New View on Dramatic Form*, *op cit.*, p. 64. Nous traduisons.

⁵⁶³ « Un des plus singuliers mérites du récent ouvrage de Lionel Abel est d'éviter le ton des lamentations. Personne n'écrit plus de tragédies ? C'est fort bien, et Abel convie ses lecteurs à quitter la chambre mortuaire, pour venir célébrer en sa compagnie un genre dramatique qui nous appartient en propre, que nous pratiquons en fait depuis trois siècles : le "métathéâtre" ». Susan Sontag, « De la tragédie au métathéâtre » dans *L'Œuvre parle*, traduit par Guy Durand, Paris, Seuil, 1968, p. 127.

évoque l'existence, dans le champ artistique, d'une nostalgie « d'un passé où l'art répondait à des valeurs universelles, d'un art en lequel chacun pouvait se reconnaître, d'un art qui savait éveiller les sentiments communs de l'humanité⁵⁶⁴ ». Selon l'interprétation de Michaud, cette « nostalgie abstraite [...] est un avatar de la nostalgie de la communauté en général. Comme si l'art pouvait encore constituer une enclave de communion au sein d'un monde fragmenté et divisé⁵⁶⁵ ». Si l'on applique ce raisonnement à l'histoire du théâtre, la tragédie cristallise justement ces fantasmes d'une communauté perdue, ce qui explique qu'on l'oppose, a priori, au théâtre moderne. D'autre part, notre relative prise de distance avec la position d'Abel tient à l'indétermination qui accompagne le terme même de métathéâtre : si les écrits de Lionel Abel ont le mérite de forger le terme en question, la définition de celui-ci reste incomplète et nécessite donc d'être complétée. Notre intention dans ce travail est justement de profiter du flou qui entoure cette notion pour le définir à notre manière, en nous appuyant sur des éléments structurels et thématiques que nous aimerions à présent observer de plus près.

Éléments structurels

La distinction de « niveaux » fictionnels

La narratologie peut offrir plusieurs notions utiles pour préciser notre analyse du métathéâtre, en particulier la distinction qu'elle opère entre les différents niveaux narratifs. Dans une œuvre en abyme (ou « métadiégétique⁵⁶⁶ »), qui comprend donc plus d'un récit, Gérard Genette définit les frontières entre un récit enchâssant et un récit enchâssé par « une sorte de seuil figuré par la narration elle-même, une

⁵⁶⁴ Yves Michaud, « Accès de fièvre nostalgique » in *L'Art contemporain en question*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994, p. 10.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶⁶ Selon la terminologie de Gérard Genette, « Le récit métadiégétique » in : *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 241-243.

différence de *niveau*⁵⁶⁷ ». La notion de niveau nous permet de distinguer les différentes narrations les unes par rapport aux autres en établissant une hiérarchie entre elles à l'intérieur de l'œuvre, ce qu'illustre parfaitement le théâtre dans le théâtre. Si l'on prend de nouveau l'exemple du spectacle du *Meurtre de Gonzague* joué dans *Hamlet*, les personnages de *Hamlet* – Hamlet, Claudius, Gertrude, Ophélie – appartiennent à un niveau, celui de la pièce écrite par Shakespeare à laquelle le public réel de la salle est venu assister tandis que ceux du *Meurtre de Gonzague* – Gonzague, Baptista, Lucianus – appartiennent à un niveau fictif distinct : celui du spectacle auquel assistent les personnages de *Hamlet* (Hamlet, Claudius, Gertrude, Ophélie). On peut ainsi distinguer plusieurs niveaux à l'intérieur d'une même pièce – et l'on pourrait imaginer un troisième niveau si, par exemple, les personnages du *Meurtre de Gonzague* assistaient à un autre spectacle dans leur spectacle. Cette notion de niveau nous servira souvent dans nos analyses.

La métalepse théâtrale

On peut jouer de plusieurs façons avec ces différents niveaux et c'est sur ce point notamment que les formes réflexives modernes se distinguent des formes baroques. Gérard Genette désigne les passages transgressifs d'un niveau à un autre avec le terme de « métalepse » et explique que celle-ci a lieu lorsqu'un personnage ou un élément qui appartient à un niveau agit dans un autre niveau, en s'appuyant pour illustrer son propos sur un conte de Julio Cortázar où un homme se fait assassiner par un personnage d'un roman qu'il est en train de lire⁵⁶⁸. Dans les quelques pages où Genette forge la notion – pages qui ont encore aujourd'hui une grande importance dans ce domaine de recherche⁵⁶⁹ –, l'auteur mentionne deux

⁵⁶⁷ Gérard Genette, « Niveaux narratifs », *art. cit.*, p. 238.

⁵⁶⁸ Il s'agit de « Continuité des parcs » (« Continuidad de los Parques », *Final de Juego*, 1956).

⁵⁶⁹ Jean-Marie Schaeffer et John Pier écrivent ainsi dans l'introduction de l'ouvrage qu'ils organisent autour de ce thème : « La notion [de métalepse] a été introduite dans le champ de l'analyse du récit par Gérard Genette dans *Figures III*. Les trois pages qu'il y avait consacrées à la notion restent d'ailleurs toujours dans le point de mire des travaux actuels ». John Pier et Jean-Marie Schaeffer, « Introduction : La métalepse, aujourd'hui » in *Métalepses : entorses au pacte de*

dramaturges modernes, Luigi Pirandello et Jean Genet, comme exemple de l'utilisation de ce procédé au théâtre. En effet, dans la pièce de Jean Genet, *Les Bonnes* (1947)⁵⁷⁰, Claire et Solange sont les domestiques d'une femme riche (Madame) et profitent des moments d'absence de leur maîtresse pour porter, à tour de rôle, ses habits, ses chaussures et ses bijoux afin d'incarner le personnage de Madame. Celle qui n'est pas déguisée garde sa position de bonne et accepte de se faire humilier par son acolyte jouant le rôle de la maîtresse. À la fin de la pièce, les deux bonnes prévoient d'assassiner Madame en empoisonnant son thé mais celle-ci, suite à un rebondissement impromptu, ne le boit pas. Restées seules, les bonnes reprennent leur habituel jeu de rôle : Claire, qui interprète alors le rôle de la maîtresse, boit le thé empoisonné, tuant le personnage de Madame au niveau de la fiction, mais mourant pour de vrai. Son geste de boire le thé a lieu au niveau du jeu de rôle – c'est le personnage de Madame qui boit le thé –, mais agit sur le niveau de l'action enchâssante, tuant Claire.

La métalepse est poussée à son paroxysme dans le théâtre moderne par Luigi Pirandello qui parvient à intégrer dans la fiction le niveau de la réalité de la salle (le lieu théâtral, le public réel, les personnes des comédiens). Abel écrit qu'« on pourrait dire que Pirandello était l'épistémologiste du métathéâtre et non pas son ontologiste [par sa capacité à] explore[r] dramatiquement notre incapacité à distinguer illusion et réalité⁵⁷¹ ». Ce jeu est évident dès la première didascalie de *Six personnages en quête d'auteur* :

En entrant dans la salle, les spectateurs trouveront le rideau levé, le plateau tel qu'il est pendant le jour, sans portants, ni décors, vide, dans une obscurité presque complète. *Il faut, dès le début, qu'on ait l'impression d'une représentation non préparée.* [...] Par la porte des coulisses entrent les acteurs de la troupe, hommes et femmes, isolément

la représentation, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 10.

⁵⁷⁰ Jean Genet, *Les Bonnes : pièce en un acte*, Lyon, M. Barbezat, 1947.

⁵⁷¹ « One might say that Pirandello was the epistemologist of metatheatre, not its ontologist. Pirandello is always interesting when he explores dramatically our inability to distinguish between illusion and reality [...] ». Lionel Abel, *Metatheatre: A New View on Dramatic Form*, *op. cit.*, p. 181. Nous traduisons.

ou par couples, à leur gré⁵⁷².

Cette « pièce à faire⁵⁷³ », selon l'expression employée par l'auteur, commence ainsi par l'intrusion de personnages fictifs de façon informelle dans l'espace réel du théâtre. S'il est nécessaire qu'au début « on ait l'impression d'une représentation non préparée », il devient rapidement évident pour le public qu'il assiste bel et bien à un spectacle : la représentation a commencé à une heure précise et a réuni dans la salle des spectateurs que les acteurs ne prennent pas encore en considération. Entre le moment où le public se comporte comme si le spectacle n'avait pas encore commencé et le moment où l'on commence à se rendre compte que ces gens sur scène jouent un rôle, il existe cependant une zone grise qui nous paraît essentielle parce qu'elle mêle les deux niveaux de réalité : celui de la réalité de la salle (niveau 0) et celui des Acteurs de la troupe fictive (niveau 1). Les actions proposées aux personnages dans les didascalies de Pirandello n'aident certainement pas à pousser le public à se rendre compte que la représentation a déjà commencé :

Quelques-uns [des comédiens] se dirigent vers leur loge ; d'autres, dont le souffleur, qui tient la brochure sous le bras, restent sur le plateau, en attendant l'arrivée du directeur. Les autres sont assis par groupes, échangeant quelques phrases, allumant des cigarettes, parcourant un journal, repassant leur rôle⁵⁷⁴.

Dans ce moment inaugural, le plateau appartient à la fois au niveau de la réalité de la salle (niveau 0) (c'est le plateau réel que perçoivent les spectateurs face à eux) et au niveau fictionnel (niveau 1) (c'est le plateau fictionnel sur lequel les acteurs attendent pour débiter leur répétition).

Les Acteurs, personnages du niveau 1, sont ensuite surpris par l'arrivée des Six

⁵⁷² Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, in *Théâtre 1 (Six personnages en quête d'auteur ; Chacun sa vérité ; Henri IV ; Comme ci ou comme ça)*, traduit par Benjamin Crémieux, Paris, Gallimard, 1951, p. 9-10. Nous soulignons.

⁵⁷³ « I Sei personaggi, con *Ciascuno a suo modo* del '24 e *Questa sera si recita a soggetto* del '29, costituiscono la trilogia dei "drammi da fare" ». Luigi Pirandello, *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1993, vol. 4/1, p. 22.

⁵⁷⁴ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, *op.cit.*, Nous soulignons.

personnages fictifs qui demandent à être interprétés. Ces Six Personnages appartiennent à encore un autre niveau (niveau 2) puisqu'ils ne se situent symboliquement pas sur le même plan fictionnel que les Acteurs de la troupe. Pirandello tient à ce que la mise en scène de la pièce marque bien cette différence de niveau entre les Acteurs (niveau 1) et les Six Personnages (niveau 2) :

Celui qui voudrait tenter une traduction scénique de cette pièce devrait s'employer par tous les moyens à obtenir pleinement que ces Six Personnages ne se confondent pas avec les Acteurs de la Troupe. [...] le moyen le plus efficace et le plus adéquat, que l'on suggère ici, sera l'utilisation de masques spéciaux pour les Personnages : des masques faits spécialement d'une matière qui, avec la transpiration, ne se ramollisse pas et qui soit cependant légère aux Acteurs qui devront les porter ; des masques travaillés et découpés de manière à laisser libres les yeux, les narines et la bouche⁵⁷⁵.

Toute la pièce se jouera ensuite dans l'interaction métalectique entre les Acteurs (niveau 1) et les Six Personnages (niveau 2).

À l'instar des *Bonnes*, de Jean Genet, la mort permet de confondre les deux niveaux dramatiques à la fin du spectacle :

Un coup de revolver derrière les arbres où le garçonnet [niveau 2] était dissimulé.
LA MÈRE [niveau 2], *avec un cri déchirant, accourt, suivie des acteurs, au milieu de l'émotion générale : Mon fils ! Mon fils ! (Puis au milieu de l'émotion et du brouhaha.) Au secours ! Au secours !*
LE DIRECTEUR [niveau 1], *au milieu des cris, se fraie un chemin, tandis que le garçonnet, soulevé par la tête et par les pieds, est emporté : Mais il s'est blessé ? Il s'est réellement blessé ?*
QUELQUES ACTEURS [niveau 1] : *Mais oui, réellement ! Il est mort... Il est mort !...*
D'AUTRES ACTEURS [niveau 1] : *Mais non, c'est du chiqué ! N'en croyez rien ! C'est une fiction ! Il a fait semblant !*
LE FILS [niveau 2], *criant très fort : Une fiction !!! La réalité, monsieur ! Il se précipite vers le cadavre.*
LE DIRECTEUR : *Fiction ! Réalité ! Allez tous au diable ! Rien de pareil ne m'était jamais arrivé!... Encore une journée de perdue !*

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 36-37. Nous soulignons.

*Rideau. [Fin du spectacle]*⁵⁷⁶.

À la différence toutefois de la pièce de Genet, il est impossible de véritablement savoir si le personnage est effectivement mort car *Six personnages* joue justement sur la confusion entre illusion et réalité.

Toute la trilogie métathéâtrale⁵⁷⁷ de Pirandello – composée de *Six personnages en quête d'auteur*, *On ne sait jamais tout (Ciascuno a suo modo)*⁵⁷⁸, 1924) et *Ce soir on improvise (Questa sera si recita a soggetto)*, 1928-1929) – a en commun un trait curieux : elles n'ont pas de dénouement et sont simplement interrompues. Ces « pièces à faire » reposent de façon si essentielle sur le procédé de l'interruption que l'auteur le mentionne dans son introduction de *Six personnages* :

N.B. – La comédie n'a ni actes, ni scènes. *La représentation sera interrompue* une première fois, sans que le rideau se baisse, lorsque le Directeur et le Chef des personnages se retireront pour établir le scénario ; les Acteurs évacueront en même temps la scène. *La représentation sera interrompue* une seconde fois lorsque le Chef machiniste fera baisser le rideau par erreur⁵⁷⁹.

Or, jouer avec l'interruption de l'œuvre par l'échec constitue précisément la caractéristique dominante du métathéâtre moderne selon la littérature sur la réflexivité théâtrale. Si l'on garde en mémoire la première didascalie du spectacle Pirandello qui précise qu'« [i]l faut, dès le début, qu'on ait l'impression d'une représentation non préparée⁵⁸⁰ », il devient évident que ces interruptions cherchent à instaurer un doute. Dans la première interruption, par exemple, le Directeur, enthousiasmé par la proposition des Personnages, quitte la scène avec eux et donne

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁷⁷ Nous rappelons que le terme « métathéâtre », forgé en 1963, n'est évidemment pas employé par Pirandello. Il nomme sa trilogie « *teatro nel teatro* » (théâtre dans le théâtre). À ce sujet, nous renvoyons au chapitre 1, p. 44.

⁵⁷⁸ Littéralement « chacun à sa manière » ou « chacun à sa façon ». Nous employons le titre français selon la traduction de Michel Arnaud : Luigi Pirandello, *Théâtre complet 2*, éd. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1985, (« Bibliothèque de la Pléiade », 324).

⁵⁷⁹ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, *op.cit.*, p. 9. Nous soulignons.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 34-35.

avant de partir une pause aux Acteurs en leur demandant de ne pas s'éloigner car « dans un quart d'heure, vingt minutes au plus, [ils] seron[t] de retour⁵⁸¹ ». Les Acteurs en scène se mettent à discuter de façon informelle sur ce qui vient de se passer :

Le directeur et les Six Personnages traversent la scène et disparaissent. Les Acteurs, abasourdis, se regardent.

LE GRAND PREMIER RÔLE : Il a l'air de parler sérieusement ! Où veut-il en venir ?

LE JEUNE PREMIER : Mais c'est de la foutaise...

UN TROISIÈME ACTEUR : Il veut nous faire improviser, comme au cinéma...

LE JEUNE PREMIER : Comme dans la *Commedia dell'arte*...

LA GRANDE COQUETTE : Oh ! mais je ne me prêterai pas à de pareilles extravagances !

LE JEUNE PREMIER : Moi non plus...

UN QUATRIÈME ACTEUR, *faisant allusion aux Personnages* : Je voudrais bien savoir d'où ils sortent...

LE TROISIÈME ACTEUR : Ils sortent d'une maison de fous, ou ce sont des escrocs...

LE JEUNE PREMIER : Et le patron qui les écoute...

L'INGÉNUË : Pure vanité... Il se croit devenu auteur dramatique.

LE GRAND PREMIER RÔLE : C'est véritablement inouï... Où faut-il voir ravalé le théâtre !

UN CINQUIÈME ACTEUR : Moi, je trouve ça rigolo.

LE TROISIÈME ACTEUR : Bah ! Après tout, on verra bien ce que ça donnera...

Tout en parlant de la sorte, les acteurs quittent la scène, les uns par la porte du fond, les autres regagnant leur loge. Le rideau reste levé. La représentation est interrompue pendant une vingtaine de minutes⁵⁸².

Tous les comédiens quittent alors le plateau sans que rien n'ait indiqué que la représentation allait véritablement être interrompue : le public met un certain temps avant de réaliser qu'il s'agit là d'un entracte qui durera, comme l'avait annoncé le directeur, « une vingtaine de minutes ». Le spectateur qui voudra sortir de la salle devra donc comprendre que la pause fictive a bel et bien lieu en temps réel : le temps-espace de la fiction s'avère à ce moment être le même de celui de la salle,

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Ibid.*

transgressant ainsi un seuil symbolique entre fiction et réel.

Le brouillage entre réel et fiction se présente d'une façon différente dans une autre pièce de la trilogie de Pirandello, *On ne sait jamais tout*, une pièce où tout se joue entre la représentation sur la scène et les réactions des spectateurs pendant les entractes, avec des « personnages fixes de la pièce qui se joue sur scène⁵⁸³ » et des « personnages transitoires au foyer du théâtre⁵⁸⁴ ». Parmi ces derniers, on compte, par exemple, le personnel du théâtre (le directeur du théâtre, l'administrateur de la troupe, etc.), des gens du milieu théâtral (des critiques, « un vieil auteur raté », « un jeune auteur », « un homme de lettres qui dédaigne d'écrire », etc.) et des spectateurs (« le spectateur paisible », « le spectateur irrité », « le spectateur mondain », entre autres). Le préambule de l'auteur indique que « [l]a représentation de cette pièce devrait commencer dans la rue ou, plus exactement, sur l'esplanade devant le théâtre⁵⁸⁵ ». À l'arrivée du public, des crieurs de journaux – souvenons-nous que cette pièce date de 1924 – annoncent ainsi une édition extraordinaire d'un journal du soir qui mentionne une polémique liée au monde théâtral : le spectacle auquel on vient assister s'inspire d'un fait divers tragique et récent, à savoir un suicide suite à la découverte d'une trahison amoureuse. Or, les deux amants impliqués dans l'affaire se trouvent dans le théâtre : la fiancée du défunt est une comédienne qui se trouve près de la billetterie avant le début du spectacle et, selon la description du personnage, « tout le monde sait qui c'est⁵⁸⁶ ». Certains essaient de la persuader de s'en aller mais elle insiste pour rester pour voir jusqu'où l'auteur a poussé son insolence. Elle discute avec des amis à qui elle promet ne pas faire de scandale et cherche à se cacher lorsque des spectateurs la remarquent. Les trois coups sonnent à l'heure prévue, tous les spectateurs entrent dans le théâtre. Sur le chemin de la salle, dans le couloir ou dans le foyer, se trouve le baron Nuti, l'amant de l'affaire : il rassure des amis en affirmant qu'il est calme, qu'il ne se fera pas

⁵⁸³ Luigi Pirandello, *On ne sait jamais tout* in *Théâtre complet 2*, op. cit., p. 147.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 147.

remarquer et qu'il est un spectateur comme les autres. Selon l'auteur, tous ces éléments doivent « sembler faire partie de la réalité⁵⁸⁷ » et servent à expliquer la note suivante affichée dans le théâtre :

AVIS

Par suite des incidents qui risquent probablement d'empêcher la représentation intégrale de cette pièce, il n'est pas possible de préciser le nombre d'actes qu'elle comporte, de dire si elle en aura deux ou trois⁵⁸⁸.

Les entractes sont en effet l'occasion de nombreuses discussions polémiques entre les « personnages transitoires au foyer du théâtre », notamment des critiques sévères à l'auteur et au second entracte, ceux qui jouent les spectateurs tentent de s'interposer entre les deux amants qui attaquent les personnages du drame. Pirandello écrit dans la didascalie qu'il s'agit là d'un conflit entre « trois plans de réalité⁵⁸⁹ » : le drame représenterait un plan, les deux amants seraient sur un second et les personnages-spectateurs sur un troisième. Si cette modalité de confusion entre réel et fiction semble plus transgressive que celle de *Six personnages*, elle s'avère, en réalité, moins puissante. Supposant par exemple que tout ce qui se passe hors du plateau est réel – les disputes dans le foyer, les amants, le fait divers –, les personnages des entractes appartiennent au même niveau de réalité : les amants, les personnages-spectateurs et les comédiens (ils ne jouent pas les personnages du drame dans le foyer) seraient en d'autres termes tous réels, donc, sur le même plan que les vrais spectateurs (ces derniers pourraient même potentiellement intervenir s'ils n'ont pas conscience du jeu fictif auquel ils participent). En revanche, un spectateur averti et conscient de la dimension fictionnelle des entractes pourrait certes comprendre l'intention de l'auteur de jouer entre les différents niveaux mais

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁸⁹ « Si assisterà poi nel secondo intermezzo corale al conflitto tra questi tre piani di realtà, allorché da un piano all'altro i personaggi veri del dramma assalteranno quelli finti della commedia e gli spettatori che cercheranno di interposi ». Luigi Pirandello, *Ciascuno a suo modo*, *op. cit.*, p. 106.

les personnages seraient alors encore sur le même plan : ils seraient selon cette hypothèse tous fictifs, mais sur un plan différent de ceux de la fiction qui est jouée sur le plateau. On assiste dans le foyer du théâtre à une scène au cours de laquelle des comédiens se font agresser par les amants qui ont inspiré la pièce qu'ils jouent alors que d'autres spectateurs (également fictifs) tentent de s'y interposer. Le seul niveau supplémentaire possible nous semble être celui d'éventuels spectateurs réels qui n'auraient pas compris l'enjeu et qui interviendraient dans la dispute. On peut penser à cet égard aux réflexions de Tadeusz Kowzan sur la fausse impression de rompre l'illusion pour apparemment donner une place au réel :

Si l'on s'efforce, au théâtre, de rompre l'illusion, est-ce pour faire place à la vie réelle ? Si l'on vise à détruire la fiction, est-ce pour la remplacer par la réalité du monde représenté ? Aucunement. Dès qu'on arrive à rompre, à dissiper, à renverser une illusion, ce n'est que pour créer, pour construire – à l'instant même – une nouvelle illusion, la fiction d'un type nouveau, dans une autre dimension, sur un autre plan. Car quel que soit le procédé utilisé, tant que nous sommes en présence du phénomène appelé théâtre, la loi immuable de l'illusion reste en vigueur⁵⁹⁰.

Contrairement à l'impression que cette pièce peut susciter, il nous semble finalement qu'elle ne met pas véritablement en œuvre le procédé de la métalepse.

Éléments thématiques

En plus de ces traits structurels, l'interrogation thématique du théâtre est un élément fondamental de la réflexivité moderne. Rappelons que Lionel Abel ressent le besoin de forger un nouveau mot capable de rendre compte de la *portée philosophique* de cette nouvelle modalité réflexive⁵⁹¹. D'autres termes furent proposés pour tenter de rendre compte de la réflexivité moderne : « théâtre *sur* le théâtre », « métadrame », entre autres. La définition de ces néologismes, rappelons-le, semble s'accorder sur l'importance du questionnement du théâtre au niveau

⁵⁹⁰ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle*, op. cit., p. 138.

⁵⁹¹ Cf. chapitre 1, p. 65.

thématique. Michel Corvin distingue ainsi « théâtre *dans* le théâtre » de « théâtre *sur* le théâtre » par une utilisation de ce dernier comme « un support pour aborder des problèmes esthétiques et existentiels d'une ambition bien plus large que celle d'introduire le public dans la cuisine et les coulisses de la théâtralité⁵⁹² », tandis que Sarrazac définit le « métadrame » comme un « drame *sur* un autre drame⁵⁹³ ». La littérature sur ce thème prend comme repère fondamental un auteur, voire une œuvre, pour définir et formuler la réflexivité moderne : Luigi Pirandello, avec notamment *Six personnages en quête d'auteur*. L'association entre l'auteur et la réflexivité moderne est à ce point présente dans les esprits que le terme « pirandellisme » est devenu largement répandu pour qualifier la réflexivité théâtrale (tout en restant aussi flou que les autres termes de ce champ d'études⁵⁹⁴). Pourquoi accorde-t-on une place aussi importante à ce dramaturge ?

Contrairement à Pirandello, Jean Genet, Bertolt Brecht, ou d'autres auteurs souvent mentionnés dans la littérature sur la réflexivité moderne n'ont pas comme thématique centrale le théâtre lui-même. Jean Genet s'appuie sur le jeu de rôles pour interroger les rôles sociaux et les rapports de pouvoir – entre les bonnes et leur maîtresse (*Les Bonnes*, 1947), entre les blancs et les noirs (*Les Nègres*, 1959) – ou encore le désir sexuel de dominer ou de se faire dominer par des figures sociales (*Le Balcon*, 1956). L'effet de distanciation⁵⁹⁵ (*Verfremdungseffekt*) de Brecht met

⁵⁹² Michel Corvin, « Théâtre sur le théâtre », *art. cit.*

⁵⁹³ Jean-Pierre Sarrazac, « Métadrame », *art. cit.*, p. 112.

⁵⁹⁴ Selon Marjorie Bertin, le terme est forgé en 1923 par Adriano Tilgher, qui le définit « comme étant le Dualisme entre la Vie et la Forme imposée à celle-ci dans l'œuvre de Luigi Pirandello ». Puis, Bertin remarque qu'« avec l'essor de la popularité de Pirandello en France, le vocable se généralise et perd en précision, renvoyant à la fois au registre de la philosophie, et pour certains critiques à des caractéristiques précises de son écriture dramaturgique que l'on peut retrouver chez d'autres auteurs. En 1962, Bernard Dort écrit quant à lui que, dans le pirandellisme, "chacun des personnages joue un rôle, et c'est en acceptant son rôle que le personnage peut devenir pleinement lui-même ; c'est à travers la comédie qu'il peut échapper à la comédie ; c'est en jouant qu'il peut devenir vrai", avant de souligner que ce schéma est de rigueur chez la plupart des personnages du théâtre français des années trente ». *Le Pirandellisme dans le théâtre de Jean Genet - Poétique et esthétique*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle en 2014, sous la direction de Catherine Naugrette et Myriam Tanant, p. 19-20.

⁵⁹⁵ « Une reproduction distanciée est une reproduction qui permet, certes, de reconnaître l'objet reproduit, mais en même temps de le rendre insolite [...] Les nouveaux effets de distanciation

l'événement théâtral en avant pour mettre en pratique son approche politique du théâtre : le but est de « susciter[r] les pensées et les sentiments qui interviennent dans la transformation d[u] champ de rapports [sociaux]⁵⁹⁶ ». L'écriture de Pirandello, quant à elle, prend directement pour objet le théâtre lui-même : sa nature, son sens, son fonctionnement, son rapport à la société et sa possible disparition. Sa trilogie métathéâtrale ainsi que d'autres de ses pièces, notamment la dernière, *Les Géants de la montagne* (1931-1933), laissée inachevée, constituent une réflexion inégalable sur la représentation théâtrale. Pour cette raison, nous nous appuyerons sur des analyses du théâtre de Pirandello pour comprendre la façon dont le métathéâtre interroge le théâtre sur le plan thématique. Si les discussions sur les thèmes liés à la nature et au fonctionnement du théâtre sont nombreuses, nous avons fait le choix d'en sélectionner deux qui nous semblent particulièrement éclairantes pour les futures analyses de notre corpus : la nature de la création théâtrale et la fragilité du théâtre.

La nature de la création théâtrale

Qu'est-ce qui constitue la création théâtrale ? Quelle est sa matière ? Comment vit-elle ? Ce sont de telles questions qui animent, selon nous, *Six personnages en quête d'auteur* où des personnages fictifs apparaissent, comme l'observe Sábato Magaldi, « avec leur propre substance sans médiation du comédien. Par conséquent, le public verrait les personnages à l'état pur, sans la modification imposée par l'interprétation du comédien⁵⁹⁷ ». La pièce interroge également la notion d'auteur

devraient seulement ôter aux processus offrant prise à la société le sceau du familier qui aujourd'hui les protège contre toute action ». Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre suivi de Additifs au Petit organon*, trad. Jean Tailleur, Paris, l'Arche, 1970 [1948 pour la première édition en langue allemande], p. 57-58.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁹⁷ « O artifício está em que, no teatro, essas personagens surgiriam com a sua própria substância diante de todos, não mediadas pelo ator. Em consequência, o público estaria vendo as personagens em estado puro, sem a modificação imposta pelo crivo do intérprete » Sábato Magaldi, « Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro », in Jacó Guinsburg, *Pirandello : do teatro no teatro*, 1e, São Paulo, Perspectiva, 2009, (« Textos », 11), p. 15-39, p. 16. Nous traduisons.

dans un média collectif comme le théâtre : les personnages, créés par un écrivain dramatique, parviennent à convaincre un metteur en scène de les faire vivre à travers des comédiens avec lesquels ils ne s'identifient pas toujours. Le thème central de la pièce reste cependant selon nous celui de l'essence et de la vie d'une création, comme le prouve la didascalie dans laquelle Pirandello détaille la caractérisation des Personnages en insistant sur la nécessité de les différencier des Acteurs⁵⁹⁸. Il suggère à cet égard l'utilisation de masques par les Personnages⁵⁹⁹ : « [o]n rendra ainsi jusqu'au *sens profond* de cette pièce⁶⁰⁰ » – écrit-il. Pourquoi cette caractérisation toucherait-elle à quelque chose d'aussi important pour lui ? Il poursuit dans cette longue didascalie en expliquant que...

[...] Les Personnages en effet ne devront pas apparaître comme des fantômes, mais comme des réalités créées, des constructions immuables de l'imagination : *donc, plus réels et plus consistants que le naturel changeant des Acteurs*. Les masques contribueront à donner l'impression de la figure créée par l'art et figée immuablement dans l'expression de son propre sentiment fondamental, qui est le remords pour le Père, la vengeance pour la Belle-fille, le mépris pour le Fils, et, pour la Mère, la douleur, avec des larmes de cire fixées dans les orbites livides et le long des joues comme on en voit sur les images sculptées et peintes de la Mater dolorosa des églises⁶⁰¹.

Les réalités créées par l'art, immuables, sont ainsi pour lui plus réelles et consistantes que la réalité changeante des Acteurs ou bien celle de la vie. Ce caractère perpétuel du personnage ne le rend cependant pas invariable : selon le Père, « [a]vec celui-ci, il est quelqu'un, avec celui-là, il est quelqu'un d'autre ! Et cela, tout en gardant l'illusion de rester toujours le même pour tous⁶⁰² ». Le personnage serait animé de sa propre logique propre et, une fois créé, n'appartiendrait plus au créateur :

⁵⁹⁸ Nous employons les majuscules pour nous référer aux personnages de la pièce de Pirandello : les Acteurs et les Personnages.

⁵⁹⁹ Cf. p. 107.

⁶⁰⁰ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, op. cit., p. 38. Nous soulignons.

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² *Ibid.*, p. 80.

PÈRE : [...] Quand un personnage est né, il acquiert aussitôt une telle indépendance, et même vis-à-vis de l'auteur qui l'a engendré, que tout le monde peut l'imaginer dans des situations auxquelles n'a jamais songé l'auteur. Il acquiert tout seul un sens que l'auteur n'avait jamais songé à lui donner⁶⁰³.

La création aurait ainsi une vie propre parfois supérieure à la vie réelle :

PÈRE : [...] On [les Personnages] est immortel. L'homme, l'écrivain qui est l'instrument de la création mourra, mais sa créature ne mourra jamais. Et, notez que, pour vivre éternellement elle n'a même pas besoin d'avoir des dons extraordinaires ou d'accomplir des miracles. Qu'est-ce que c'était que Sancho Pança ? Qu'est-ce que don Abbondio ? Et, cependant, ils vivront éternellement parce que, germes viables, ils ont eu le bonheur de trouver une matrice féconde, qui les a enfantés et nourris, qui leur a donné la vie éternelle !⁶⁰⁴

Bien que Pirandello loue l'immortalité des créations, il défend catégoriquement la nature vivante du théâtre. Dans *Ce soir on improvise*, l'auteur critique de façon très explicite la figure du metteur en scène tout puissant qui cherche à tout contrôler sur la scène, notamment les comédiens, en leur ôtant toute spontanéité. Le personnage du Dr. Hinkfuss, grand maître de la scène, se passe par exemple du texte dramatique, utilisant une nouvelle comme prétexte pour son spectacle et Pirandello propose que la diffusion du spectacle affiche le nom du personnage-metteur en scène ainsi que ceux des comédiens réels qui jouent le spectacle plutôt que celui du dramaturge – à savoir lui-même :

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

L'annonce de cette pièce, tant dans la presse que sur les affiches, doit être présentée sans que figure le nom de l'auteur, de la façon suivante :

Théâtre X
CE SOIR ON IMPROVISE
sous la direction du Doktor Hinkfuss
(.....)
avec la participation du public qui prêtera aimablement son concours
et de Mmes... et de MM. ...

À la place des points de suspension paraîtront les noms des actrices et acteurs principaux. Ce n'est pas négligeable ; mais il n'en faut pas plus⁶⁰⁵.

Pirandello critique de façon bien évidente l'ascension – dont il fut le témoin – d'un théâtre de mise en scène basé sur des artifices, comme l'explique notamment Sábato Magaldi, selon lequel « [l]e dramaturge a voulu caricaturer la volupté auctoriale des metteurs en scène qui, dépourvus du don de la création littéraire, cherchent à s'y substituer et la transformer en simple prétexte pour le spectacle⁶⁰⁶ ». Pirandello déclare chercher à combattre ce théâtre techniquement parfait qui, selon lui, serait en train de tuer le théâtre :

La possibilité d'obtenir tous les effets, la technique menée à sa perfection maximale, finit par tuer le théâtre. Il suffit parfois à ces *régisseurs* une esquisse de comédie qui permette de mettre en scène des éléments jamais vus en elle pour les motiver à faire un spectacle. Les danses, les acrobaties, le cirque équestre, les transitions de scène rapides et avec ces machines puissantes et parfaites ont fini par devenir l'un des nombreux moyens de corruption du théâtre. Moi, avec mon

⁶⁰⁵ Luigi Pirandello, *Ce soir on improvise*, *op. cit.*, p. 685.

⁶⁰⁶ « O dramaturgo quis caricaturar a volúpia autorial dos diretores que, sem o dom da criação literária, procuram substituir-se a ela e transformá-la em mero pretexto para o espetáculo ». Sábato Magaldi, « Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro », *art. cit.*, p. 24. Nous traduisons.

drame nouveau, j'ai l'intention de réagir contre cette tendance⁶⁰⁷.

La fragilité du théâtre

Il nous semble que Pirandello cherche à explorer dans toutes ses œuvres métathéâtrales des éléments capables de défendre la valeur et la spécificité de la création théâtrale afin de garantir la survie de cet art qu'il défendait ardemment, comme le remarque André Bouissy :

Nous n'avons plus le droit de lire les confidences de l'auteur [Pirandello] au seuil de la mort en oubliant le discours inaugural du Congrès Volta, où, deux ans plus tôt, il avait abordé entre autres questions, celle du rapport entre l'art et la politique, entre l'artiste et le pouvoir, en prenant en compte toutes les formes possibles de « théâtre pour les masses » et de spectacles populaires, en appelant de ses vœux la construction de salles mieux adaptées aux « nouvelles exigences, non seulement de l'art lui-même, mais aussi et surtout de l'économie et des mœurs », équipées de toutes les installations permettant de lutter efficacement contre la concurrence du cinéma, etc.⁶⁰⁸

Dans *Les Géants de la montagne*, cette préoccupation est évidente. Cette pièce présente une troupe ambulante qui cherche à promouvoir l'art dans un monde qui n'y porte aucun intérêt. La brutalité de ce monde moderne, qui ne semble plus laisser de place à la poésie, à l'humain, au théâtre, paraît représenter la face obscure de la modernité, de la société industrielle et des machines. « Lutter efficacement contre la concurrence du cinéma » n'est pas anodin dans ce contexte et Cécile Bosc, dans le cadre d'une étude historique sur le rapport entre théâtre et cinéma, montre que cette rivalité entre les deux arts « ne se joue pas sur la qualité des œuvres, qui

⁶⁰⁷ « A possibilidade de obter todos os efeitos, a técnica levada à sua perfeição máxima, está acabando por matar o teatro. Basta às vezes a esses régisseurs um esboço de comédia, que permita levar à cena coisas nunca vistas nela, para movê-los a fazer um espetáculo. As danças, as acrobacias, o circo equestre, as mudanças rápidas de cena e com máquinas potentes e perfeitas, acabaram por tornar-se outros tantos meios de corrupção do teatro. Eu, com o meu drama novo, pretendo reagir contra essa tendência ». Claudio Vicentini, *L'Estetica di Pirandello*, V. Mursia & C., 1970, p. 216, cité par : Sabato Magaldi, « Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro », *art. cit.*, p. 27. Nous traduisons.

⁶⁰⁸ André Bouissy, « Notice » de *Géants de la Montagne*, Luigi Pirandello, *op. cit.*, p. 1571-1572.

n'est jamais évoquée, mais sur un plan marchand : combien de spectateurs en plus, combien de salles⁶⁰⁹ ». Elle cite par ailleurs une scène des *Géants de la Montagne* pour illustrer la façon dont cette concurrence peuple les imaginaires sous la forme d'une « bataille immobilière », dans laquelle le théâtre se sentirait incontestablement vaincu :

LE COMTE : Il n'existe donc pas de théâtre dans le village ?

COTRONE : Il y en a un, oui, mais pour les rats, monsieur le Comte, il est toujours fermé. Et même s'il était ouvert, personne n'irait

QUAQUÈO : Ils envisagent de le démolir...

COTRONE : ... oui, pour y faire un petit stade...

QUAQUÈO : ... pour les courses et les combats...

MARA-MARA : Non, non, j'ai entendu qu'on voulait en faire un cinéma⁶¹⁰ !

Il s'avère, selon elle, que le théâtre ne perdait pas sa place à cause du cinéma : cette fausse impression serait liée à l'augmentation rapide du nombre de salles de cinéma, dont quelques-unes s'étaient installées dans des anciens théâtres. Néanmoins, le nombre de « théâtres ne diminue pas pour autant et [i]l connaît même une légère augmentation⁶¹¹ ». Dans ce contexte, le cinéma incarne la brutalité de la société industrielle qui ne semble plus laisser de place à la poésie, à l'humain et au théâtre. Cécile Bosc remarque par ailleurs à propos de l'extrait cité qu'« [e]n mettant sur le même plan stade et cinéma, Pirandello évoque un monde où l'art serait anéanti par le divertissement⁶¹² ». Le cinéma semble concrétiser, pour le dramaturge sicilien, la société industrielle non seulement pour son caractère de divertissement – rappelons

⁶⁰⁹ Cécile Bosc, « Entre théâtre et cinéma. Aperçu historique d'une comparaison », Cécile Bosc, *Au prisme du cinéma. Impressions cinématographiques chez le spectateur de théâtre du XXI^{ème} siècle*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 23-78, p. 28.

⁶¹⁰ Luigi Pirandello, *Les Géants de la Montagne*, traduction de Jean-Paul Manganaro, Paris, L'Avant-Scène théâtre, 2007, p. 33.

⁶¹¹ À ce sujet elle s'appuie notamment sur l'article d'Élie Konigson, « Au théâtre du cinématographe. Remarques sur le développement et l'implantation des lieux du spectacle à Paris vers 1914 », in C. Amiard-Chevrel (dir.), *Théâtre et cinéma, années vingt. Une quête de la modernité*, Tome I, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1990, pp. 35-56, pp. 41-42.

⁶¹² *Ibid.*

que le cinéma n'était pas encore considéré comme un art⁶¹³ –, mais aussi pour sa nature « machinale ». Dans son roman *On tourne* (ou *La dernière séquence*)⁶¹⁴ qui date de 1915, le cinéma est identifié à l'aliénation de l'homme par la machine : le protagoniste, Serafino Gubbio, est ainsi un opérateur de cinéma, « une main qui tourne une manivelle⁶¹⁵ » qui, à la fin du roman, perd son humanité lorsque, témoin d'une scène atroce, il continue de la filmer à l'instar d'une machine plutôt que d'intervenir. Gubbio finit réduit au silence, renonçant à toute forme de sentiment et de communication.

L'opposition au cinéma nous semble importante chez Pirandello car elle le pousse à privilégier dans le théâtre tout ce qui s'y oppose, en particulier sa fragilité qui le rend propice à l'erreur et à l'échec. L'interruption d'un spectacle par exemple rappelle sa nature d'art vivant fondé sur un pacte entre êtres humains dans une salle de théâtre. La valorisation du théâtre passe précisément chez Pirandello par une autoréflexion qui interrompt le déroulement, là où la mécanique du cinéma ne semble pas devoir s'arrêter. Son approche du théâtre milite ainsi en faveur de la fragilité du théâtre pour garantir la préservation de son humanité.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 27.

⁶¹⁴ Le roman est d'abord sorti par épisodes en 1915 dans *La nuova Antologia*, puis est paru sous forme de livre dans *Si gira*, Milan, Fratelli Treves, 1916. Il sera modifié et republié plus tard sous le titre *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Florence, R. Bemporad & figlio, 1925, 268 p.. Les éditions françaises, traduites à partir de cette seconde version, se présentent sous deux titres différents : *On tourne...*, trad. Jacqueline Bloncourt-Herselin, Paris Genève Bruxelles et. *La Dernière séquence*, trad. Jacqueline Bloncourt-Herselin, Paris, Balland, 1985, (« Collection dirigée par Frédérick Tristan », 3).

⁶¹⁵ Luigi Pirandello, *On tourne*, *op. cit.*

Conclusion : le paradoxe mélancolique du métathéâtre

La notion de « métathéâtre » fournit ainsi un cadre intéressant pour analyser notre corpus contemporain car elle recoupe un certain nombre d'éléments essentiels que l'on retrouve dans le mode actuel de réflexivité. Émergeant dans un contexte où le théâtre devait lutter pour sa survie, le métathéâtre nous semble mettre le théâtre en avant, non pas pour louer son exubérance comme pouvaient le faire les formes réflexives baroques, mais, au contraire, pour tenter de sauver un art que l'on pourrait croire inadapté à une société qui change de visage. Le métathéâtre est ainsi un mélange paradoxal entre une volonté d'affirmation du théâtre et un soupçon de scepticisme quant à sa puissance. Pour le formuler autrement, ce paradoxe est celui d'un amour du théâtre – ou plus largement de l'art – qui persiste en dépit du sentiment qu'il ne parvient plus à toucher ses contemporains. Il s'agirait alors de redéfinir le théâtre pour tenter de le sauver, tout en croyant la bataille perdue d'avance. Sábato Magaldi reconnaît dans *Géants de la Montagne*, dernière pièce de Pirandello, un diagnostic mélancolique de l'art : « la comédienne, dont la mission est celle de semer dans le monde la parole du dramaturge, est lacérée par les “serviteurs fanatiques de la vie”⁶¹⁶ ». Cette mort atroce engendre deux réactions, l'une est celle du mari de la comédienne qui « crie sur le cadavre que les hommes ont détruit la poésie⁶¹⁷ » ; l'autre est celle de Cotrone qui comprend que « les comédiens, “serviteurs fanatiques de l'art”, furent innocemment sacrifiés [car] ils ne savent pas parler aux hommes parce qu'ils se sont exclus de la vie⁶¹⁸ ». Le monde du théâtre perd ainsi complètement sa capacité à communiquer avec le monde hors théâtral et le monde en dehors de la sphère artistique semble abruti. Magaldi rappelle encore que la troupe jouait une pièce de Pirandello lui-même, ce qu'il

⁶¹⁶ « ...a Atriz, que tem a missão de semear pelo mundo a palavra do dramaturgo, é despedaçada pelos “servos fanáticos da vida” ». Sábato Magaldi, « Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro », *art.cit.*, p. 30. Nous traduisons.

⁶¹⁷ « O Conde, marido da Atriz, que a acompanha no mambembe teatral, grita sobre o cadáver que os homens destruíram a poesia ». *Ibid.*

⁶¹⁸ « ... os atores, “servos fanáticos da arte”, foram inocentemente sacrificados – não sabem falar aos homens porque se excluíram da vida ». *Ibid.*

interprète comme « un jugement amer sur tout ce qu'il a écrit⁶¹⁹ » : « Toute son œuvre se renfermerait dans un hermétisme stérile, et le refus du public est, dans ce cadre, le verdict normal⁶²⁰ ». Partant de cette image, il nous semble que le métathéâtre est empreint d'une impuissance face à l'impression d'un abîme qui se creuserait entre la sphère artistique et le monde hors de l'art, où l'un et l'autre semblent perdre la capacité à dialoguer et même tout intérêt mutuel.

⁶¹⁹ « Se se lembrar que o elenco estava representando *A Fábula do Filho Trocado*, peça do próprio Pirandello, o desfecho aparece como um juízo amargo sobre tudo o que ele escreveu ». *Ibid.*

⁶²⁰ « Sua obra inteira se fecharia num hermetismo estéril, e a recusa do público é, nesse quadro, o veredicto normal ». *Ibid.*



PARTIE II

MÉTATHÉÂTRE CONTEMPORAIN :
UN RAPPORT AMBIVALENT AU
PHÉNOMÈNE THÉÂTRAL

Ce qui m'intéresse c'est la limite du théâtre, jusqu'où il résiste. Je veux savoir ce qu'il est pour mieux le comprendre : une de mes stratégies pour atteindre ce but est de le réduire à sa racine, à son gène. Je veux savoir pourquoi il me donne tant de joie, pourquoi il m'a donné et me donne encore les plus grandes intensités de ma vie. Il me faut savoir pourquoi, quitte à le détruire comme l'enfant qui démonte son jouet pour en connaître le mécanisme. Pour savoir ce qu'il y a dedans.

Jérôme Bel⁴⁰⁹

Partant du concept de métathéâtre tel que nous l'avons défini, nous allons nous intéresser désormais à l'analyse de notre corpus de spectacles. Cette partie nous permettra de clarifier la façon dont le métathéâtre contemporain se présente scéniquement. Nous allons analyser le jeu, la mise en scène, la dramaturgie et principalement le rapport au public. Ces éléments non seulement participent à la construction d'un discours sur le théâtre que nous constatons également sur le plan textuel, ils révèlent également des contradictions entre la forme et le contenu qui nous semblent intéressantes. « Le rapport ambivalent au phénomène théâtral », sous-titre de cette section, est un aspect très important de ces spectacles, révélé principalement par leur dimension scénique. Le dernier chapitre de cette partie, consacré à l'analyse de contre-exemples, nous permettra de confirmer et raffiner nos critères de définition du métathéâtre contemporain.

⁴⁰⁹ « Faire dysfonctionner le Théâtre » - entretien avec Jérôme Bel, propos recueillis par Gilles Amalvi, entretien cité. publié dans le programme de salle du spectacle *Disabled Theater*, Festival d'Automne à Paris, 2012.



CHAPITRE 3

SCEPTICISME ET FASCINATION
À L'ÉGARD DU THÉÂTRE

J'aime cette idée d'une équipe qui arrive à croire qu'un bout de bâche en plastique est un marais et qu'un centre d'art est installé au milieu de tout ça.

Philippe Quesne⁴¹⁰

Ce sur quoi je travaille, c'est cette situation encore mystérieuse à mes yeux, à savoir : des gens assis dans l'obscurité qui regardent d'autres personnes debout dans la lumière.

Jérôme Bel⁴¹¹

L'élément fondamental de la métathéâtralité contemporaine est le rapport avec le public. Les spectacles de notre corpus semblent accorder la plus grande attention à la construction d'une relation de complicité avec les spectateurs, autant par l'humour que par l'explication des règles du jeu pour les entraîner, quasi imperceptiblement, dans le champ de la fiction. Les conventions sont dévoilées de façon si explicite, voire didactique, que le spectacle paraît viser l'intégration de quelqu'un qui ne maîtriserait pas les codes du théâtre et ne serait pas un habitué du genre contemporain. Parmi les exemples étudiés, beaucoup commencent par un prologue. Pour Patrice Pavis, le prologue « manœuvre le spectateur en l'influençant directement, en proposant un modèle de réception plus ou moins clair⁴¹² ». Le prologue assume selon lui « le rôle d'un métalangage, d'une intervention critique *avant* et *dans* le spectacle⁴¹³ ». Il permet au spectateur de vivre l'action dramatique à deux niveaux : « [le spectateur] est à la fois dans et au-dessus de la pièce, et grâce à ce changement de perspective, il s'identifie et prend le recul parfois nécessaire⁴¹⁴ ». L'usage du prologue remonte à l'Antiquité grecque et traverse

⁴¹⁰ « La fin de l'illusion »m « La fin de l'illusion », entretien avec Jérôme Bel et Philippe Quesne, propos recueillis par Hugues Le Tanneur, *Les Inrockuptibles*, « Dialogue », du 5 au 26 juillet 2013, p. 24-27, p. 26.

⁴¹¹ Jérôme Bel, « Je ne fais pas de différence entre théâtre et danse », *Théâtre/Public*, janvier 2007, p. 38- 41, p. 40.

⁴¹² Patrice Pavis, « Prologue », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 273- 274, p. 274.

⁴¹³ *Ibid.* Nous soulignons.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 273.

l'histoire du théâtre : on le trouve ainsi, sous des formes différentes, dans les pièces latines, médiévales, chez Molière aussi bien que chez Brecht. Cette façon de commencer un spectacle a eu tendance à disparaître avec l'ascension de la scène illusionniste, car, selon Patrice Pavis, « dès que la scène se donne comme présentation réaliste d'un événement vraisemblable [le prologue] est senti comme un encadrement déréalisant la fiction théâtrale⁴¹⁵ ». Puisque le métathéâtre s'oppose à cette tendance en attirant justement l'attention sur la médialité du théâtre, il n'est pas étrange que les prologues y soient récurrents. Pavis situe d'ailleurs dans les années 1990 le renouveau du prologue, car, dit-il, « il se prête au jeu des présentations désillusionnantes et de la modalisation des "récits emboîtés"⁴¹⁶ ».

Nous voyons dans les prologues analysés la tentative d'effectuer une médiation entre le réel de la salle et la fiction. Dans le *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis décrit comme l'une des fonctions du prologue celle d'être un « discours intermédiaire », selon les modalités suivantes :

Le prologue assure le passage « en douceur » de la réalité sociale dans la salle à la fiction sur la scène. Il introduit peu à peu le spectateur à la pièce, soit en authentifiant l'univers fictionnel qui va être présenté, soit en présentant par paliers le jeu théâtral. Sa fiction est donc tantôt vraisemblable, tantôt ludique. C'est une façon de faire sauter les limites de l'œuvre et d'ironiser sur sa fabrication⁴¹⁷.

Nous verrons que cette fonction est très présente dans le métathéâtre contemporain et qu'elle signale une volonté « d'authentifier » par le moyen de l'adresse au public l'univers fictionnel, voire le théâtre et la mimésis. Les règles du jeu sont établies clairement : on passe de la « réalité sociale dans la salle » au théâtre en désamorçant la méfiance que celui-ci, selon ce que semblent penser les artistes, est susceptible de provoquer chez les spectateurs. Cette exposition préalable des règles par la scène nous semble constituer une réaction à un certain hermétisme supposé du théâtre

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Ibid.*

contemporain et traduire une volonté de renouer avec la société extrathéâtrale.

Bienvenue au théâtre



Fig. 4. Programme de salle de *Quixote* (2000), avec le comédien Carlos Moreno

Nous commencerons notre réflexion par l'analyse d'un exemple brésilien, jamais présenté en France, hors corpus, donc, mais qui nous semble emblématique, à savoir celui du spectacle *Quixote* (2000), une adaptation libre du *Don Quichotte* de Cervantès. L'adaptation a été faite pour un seul comédien, Carlos Moreno, très célèbre au Brésil du fait de ses apparitions pendant 35 ans dans les spots

publicitaires d'une marque d'éponges domestiques. Précisons que ce spectacle est issu d'un contexte bien différent des spectacles étudiés dans cette thèse : il n'a pas eu de financement public, ne jouissait pas d'une grande légitimité auprès des critiques et des universitaires et son public était majoritairement populaire : la célébrité du comédien contribuait à attirer des spectateurs non habitués à aller au théâtre et moins à l'aise avec ce média. En dépit de ces différences, *Quixote* mérite notre attention, car il éclaire le rôle et le pouvoir du prologue dans les spectacles métathéâtraux⁴¹⁸.



Fig. 5. Le jeune Carlos Moreno dans une publicité Bombril pour la télévision⁴¹⁹

Pour le comédien Carlos Moreno, le début du *Quixote* est une transposition de la structure du texte de Cervantès, qui commence lui-même par un prologue métafictionnel. Une autre fonction clairement assumée par cette séquence est la volonté, voire la nécessité, de proposer une médiation du spectacle à un public qui vient majoritairement pour la première fois au théâtre, attiré par la célébrité du

⁴¹⁸ Nous tenons à remercier l'Université d'été organisée en 2013 par l'Université Sorbonne Nouvelle et l'Universidad Complutense de Madrid, qui nous a donné l'occasion d'entamer cette réflexion.

⁴¹⁹ Washington Olivetto, agence publicitaire W/Brasil.

comédien. Pour le public habitué, le prologue avait pour fonction de redonner une crédibilité au comédien, dont l'image pouvait s'être usée après plus de 380 publicités diffusées au *prime time* sur la chaîne de télévision la plus regardée du pays. Selon le metteur en scène, Fábio Namatame, ce prologue porte le sens même de la pièce, puisque, selon sa perspective, *Quixote* se fonde sur le parallèle mélancolique entre le théâtre actuel et le Don Quichotte.

L'influence sur la réception

Commençons par la façon dont ce prologue permet de dissocier l'image du comédien de celle de la marque d'éponges à laquelle il était fortement associé et dont il avait fini par devenir le symbole. Cette association était tellement forte que les publicités n'avaient même plus besoin d'annoncer la marque. Comme le remarque le professeur João Renha, « l'image de Carlos Moreno suffisait pour pousser le consommateur à penser : "Tiens, c'est une publicité Bombril"⁴²⁰ ». La publicité du 1^{er} mai (Fig. 6) repose sur cette association : le décor Bombril est vide et s'affiche sur la photo la phrase suivante : « Le 1^{er} mai. Tout le monde a droit de repos ». Le jeu proposé par cette publicité se fonde sur l'omission d'un élément évident : nous savons tous *qui* manque dans ce décor. D'autres versions de la publicité présentaient le comédien déguisé en d'autres personnalités. L'enjeu n'était clairement pas d'avoir d'autres personnages joués par le même comédien, mais d'avoir des personnages joués par le garçon-BomBril⁴²¹. Cette superposition d'un personnage publicitaire très connu avec d'autres personnalités inventées permet de complexifier le jeu avec le personnage du garçon-Bombril tout en désignant l'impossibilité pour le comédien de se défaire de cette identité. Le visage de l'acteur

⁴²⁰ João Renha, *A propaganda brasileira depois de Washington Olivetto*, Leya Brasil, 2013, p. XXIX.

⁴²¹ Cette formulation – « *garoto* » (« garçon ») suivi du nom d'une marque – vient du terme composé « *garoto-propaganda* », littéralement « garçon-publicité ». Selon le dictionnaire *Priberam de langue portugaise*, il désigne une « personne qui fait des publicités dans des supports de communication divers et est associée à une marque donnée ». [En ligne : <http://www.priberam.pt/dlpo/garoto-propaganda>, consulté le 28 octobre 2016.]

étant reconnaissable même à travers les déguisements et maquillages très chargés, il devient difficile de dissocier le comédien de la marque, même lorsqu'il apparaît dans des cadres très éloignés des publicités pour éponges, comme par exemple dans une mise en scène théâtrale du *Don Quichotte*.

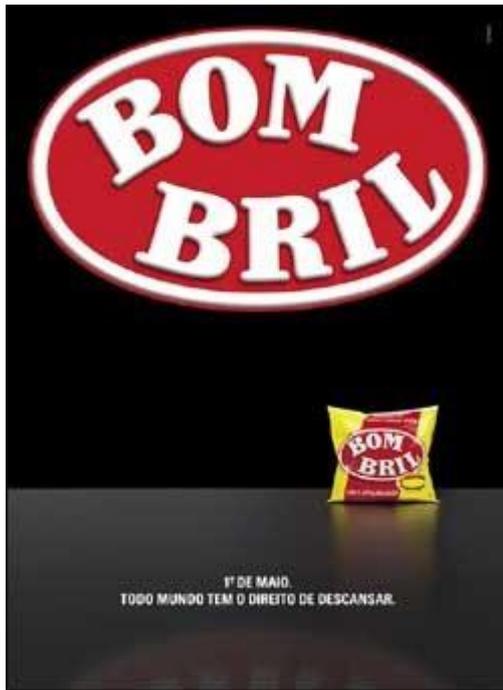


Fig. 6. « Le 1er mai. Tout le monde a droit au repos⁴²² »



Fig. 7. « Les enquêtes indiquent : 1001%⁴²³ des Brésiliens préfèrent BomBril. Pas de saleté. BomBril est la clé. Pour un Brésil tout propre, votez BomBril⁴²⁴ »

Sans contester le mérite des publicités souvent primées de Washington Olivetto – publicités qui ont permis à Moreno d'exercer son métier de comédien dans de bonnes conditions à l'intérieur et à l'extérieur du cadre publicitaire – la façon dont on continue à associer l'image de ce comédien à la marque d'éponges en dehors de ce cadre heurte quelque chose de fondamental, le métier de comédien consistant à

⁴²² Campagne BomBril, agence W/Brasil.

⁴²³ Le slogan de la marque est « 1001 qualités ».

⁴²⁴ Personnalités imitées, de la droite vers la gauche : Dilma Rousseff (PT), Plínio de Arruda Sampaio (PSOL), José Serra (PSDB) et Marina Silva (alors au PV).

jouer librement avec son propre corps. Sa seule image silencieuse renvoyant automatiquement à la vente d'éponges, il devient difficile de percevoir une présence humaine derrière le Garçon-BomBril. Sa longue trajectoire publicitaire semble ainsi avoir capturé quelque chose de l'humanité du comédien, car, avant de pouvoir le croire Don Quichotte – ou Hamlet ou lui-même –, le spectateur fait face à une image qui nous enjoint de préférer telle marque d'éponge au détriment des autres.

Conscient de cette difficulté, Fábio Namatame a trouvé absolument nécessaire de créer un prologue pour le spectacle. Selon lui, l'association entre le comédien et la campagne publicitaire était tellement forte qu'il fallait donner un peu de temps au spectateur pour démystifier son image avant de commencer le spectacle :

J'avais déjà vu Carlinhos [Moreno] jouer dans d'autres spectacles et son image est trop marquée en tant que garçon-Bombril. Elle a été construite au long de décennies... [...] Quand je suis allé voir des spectacles où il jouait, j'ai passé 10 minutes en me demandant « est-ce le type de la pub ? Que va-t-il faire ? ». Sauf qu'on était déjà en plein dans le spectacle et qu'on avait raté 10 minutes en se posant ce genre de questions : c'est lui, ce n'est pas lui...⁴²⁵

Quand le public de *Quixote* entre dans la salle, Carlos Moreno est déjà en scène et parle de manière informelle avec les spectateurs qui arrivent. Dans une captation du spectacle, il est possible d'entendre la réaction des lycéens entrant dans la salle : « Mince ! On est en retard ! Le spectacle a déjà commencé !⁴²⁶ », suivie de la réponse rapide du comédien : « Non, non ! C'est moi qui ne voulais pas rester dans les coulisses. Tant qu'il n'y a pas les trois coups, ça ne compte pas. Je ne joue rien pour l'instant ! ». Les trois coups, on ne les entendra jamais, et ce prologue informel durera une quinzaine de minutes. Cette première scène s'appelle

⁴²⁵ « Eu já tinha visto o Carlinhos em outras peças e a imagem dele de Garoto BomBril é muito forte. É uma coisa de décadas. [...] E, quando eu fui ver umas peças que ele fazia, você fica olhando para ele durante uns 10 minutos e pensa “ah, é o cara da BomBril ? Mas o que que ele vai fazer ?”. Só que já era a peça... A peça já estava andando e você perdeu 10 minutos porque “ah, mas é o cara ? Ah, não é...é ?” ». Entretien avec Fábio Namatame réalisé par Rafaella Uhiara le 4 août 2014 à São Paulo. Nous traduisons.

⁴²⁶ Toutes les citations de transcription du spectacle sont issues d'une captation inédite réalisée le 15 septembre 2003 au Teatro Folha, à São Paulo, aimablement prêtée par Carlos Moreno.

effectivement « prologue » dans le texte établi par Namatame et Moreno :

PROLOGUE

Cette scène sera improvisée à chaque représentation.

À l'entrée du public, le comédien se trouve déjà assis au milieu de la scène, en train de lire un journal. Il commence à discuter avec le public normalement et commente les reportages du quotidien. Il conduit la conversation de façon à parler peu à peu du théâtre...

Pendant ce premier moment, certains spectateurs demandent à Moreno de raconter des blagues comme le fait souvent le Garçon-Bombriil à la télévision⁴²⁷. Suivant la consigne de Namatame, le comédien parle ouvertement de son personnage publicitaire et va jusqu'à en plaisanter : « Vous me connaissez peut-être tous de la télé, mais je suis un comédien aussi ! Bah, oui...Être comédien ne se limite pas à vendre des éponges à la télé !⁴²⁸ ». Ce prologue cherche à épuisier la curiosité des spectateurs pour éviter que le spectacle ne soit parasité par la célébrité de l'interprète. Le comédien parvient ainsi à mener le public dans l'univers théâtral sans que celui-ci en ait conscience. Une fois celui-ci entré dans la fiction, l'image de l'acteur, selon le metteur en scène, n'a plus d'importance :

Ils mettent un temps pour s'en rendre compte [qu'on est déjà dans la fiction] car il [le comédien] raconte ce qu'est la pièce pendant que le décor se transforme lui aussi en théâtre. [...] Il nous conduit ainsi doucement et, lorsqu'il commence à nous raconter l'histoire du Don Quichotte, les gens ont déjà oublié qui il est...Cela ne compte plus⁴²⁹.

Ce prologue introduit ainsi « par paliers le jeu théâtral » qui s'affirme comme une fiction « tantôt vraisemblable, tantôt ludique⁴³⁰ ».

⁴²⁷ Beth Néspoli, « Carlos Moreno volta ao palco com o solo Quixote », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, le 10 octobre 2005.

⁴²⁸ Transcription à partir de la captation du spectacle déjà citée.

⁴²⁹ « Eles ficam um tempo até assimilar e ele vai contando o que é a peça enquanto o cenário também vira um teatro. [...] ele vai conduzindo um pouco desse jeito até o momento em que ele começa contar a história do Dom Quixote, as pessoas já esqueceram que ele é...Não interessa mais ». Entretien avec Fábio Namatame, entretien cité. Nous traduisons

⁴³⁰ Patrice Pavis, « Prologue », *art. cit.*, p. 273.

La fabulation du réel

Cette transition entre réalité et fiction vient du roman de Cervantès, dont le prologue, selon Elias Rivers, « a lui-même été envahi par la fiction romanesque⁴³¹ ». Moreno explique à cet égard qu'il s'en est inspiré pour construire celui du spectacle, principalement en ce qui concerne le statut de narrateur métanarratif qui « dit que ce n'est pas lui l'écrivain, [et qu']il ne fait que traduire un manuscrit qu'il a retrouvé⁴³² ». Cervantès instaure, dans ce prologue, une « distance ironique par rapport à lui-même⁴³³ », ce que la mise en scène tente de faire avec le comédien. Ce prologue cervantin constitue « la source majeure d'inspiration des créateurs récents de métafiction, fiction sur l'acte de créer de la fiction⁴³⁴ ».

Dans le spectacle, le mécanisme utilisé pour transporter le spectateur de la réalité de la salle vers la fiction est assez simple. Comme le décrit la didascalie ci-dessus, le comédien lit à voix haute quelques faits divers d'un journal local. Progressivement, il commence à commenter et à détourner positivement les informations lues, sans que le public s'en aperçoive immédiatement. Le journal lu correspond à la date et au lieu de la représentation, de sorte que le spectateur peut

⁴³¹ « The prologue itself has been invaded by novelistic fiction, as the writer and his friend carry on a dialogue about literature which is not unlike the monologues and dialogues of Don Quichote, Sancho Panza, the priest and the canon ». Elias Rivers, « Cervantes' Art of the Prologue », in Josep M. Sola-Solé, Alessandro Cresafulli, Bruno Damiani, *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, HISPAM, 1974, p. 169. Cité par : Susan Levine et Stuart Levine, « “How-to” Satire: Cervantes, Marryat, Poe », in *Modern Language Studies*, vol. 16 / 3, 1986, p. 15- 26, p. 16. Nous traduisons

⁴³² « Também tinha uma coisa do livro do Cervantes, que ele tem um prólogo que ele situa a história do livro, que ele se coloca como um narrador e já cria uma metalinguagem, porque ele fala que não é ele que está escrevendo o livro, ele está traduzindo o livro de um manuscrito que ele encontrou. Então eu quis criar essa situação. A adaptação que eu fiz do livro é muito livre, mas eu me baseei em alguns episódios mesmo e nesses níveis de narrativa : uma coisa que conta outra que conta outra ». Entretien avec Carlos Moreno réalisé par Rafaella Uhiara le 1^{er} aout 2014 à São Paulo. Nous traduisons.

⁴³³ « In it, as in the novel, Cervantes acquires an ironic distance from himself and from the works whose form he has chosen to imitate ». Susan Levine et Stuart Levine, « “How-to” Satire: Cervantes, Marryat, Poe », *art. cit.*, p. 16. Nous traduisons.

⁴³⁴ « ...the prologue to Part I of Don Quixote, a work which has been a major source of inspiration for the recent creators of metafiction, fiction about the act of creating fiction ». *Ibid*, p. 15. Nous traduisons.

éventuellement identifier les articles. Le comédien incruste de plus en plus d'éléments fantastiques dans les reportages, jusqu'à ce qu'ils deviennent complètement fabuleux. À un moment donné, il n'a plus besoin du support des articles et continue de parler sans lire. Il prend alors son journal et commence à le plier de façon à former d'abord un chapeau, puis une épée. À la fin de son discours fantastique, il monte sur la chaise, prend une pose héroïque et se déclare appartenir à « l'Ordre des Chevaliers Errants ! ». Depuis le moment où il commence à discuter avec le public jusqu'à ce qu'il prenne son épée et se déclare appartenir à l'Ordre des Chevaliers Errants, on peut voir s'établir un accord entre scène et salle. C'est cet accord qui permet d'appréhender la réalité quotidienne autrement, d'établir les bases d'une nouvelle réalité fabulée et d'y croire ensemble.

L'éloge de la transfiguration

Carlos Moreno profite de ce prologue informel pour faire une apologie de l'art théâtral. Le prologue est parsemé de commentaires louant les spécificités du théâtre, les présentant parfois comme des avantages par rapport à la télévision : « Ce qui est intéressant au théâtre – tout est intéressant : la télévision, le cinéma, tout – mais le théâtre n'a lieu que grâce à une vraie rencontre ». Le comédien exalte entre autres la façon dont une représentation théâtrale ne peut jamais se reproduire à l'identique, car le public change et le spectacle avec lui. Il nous fait également remarquer qu'un spectacle théâtral est différent pour chaque spectateur selon son emplacement dans la salle et selon son état d'esprit le soir de la présentation. Il tisse ainsi tout un éloge du théâtre en mettant en lumière les éléments habituellement considérés comme spécifiques à cet art. Pourquoi Moreno défend-il le théâtre de façon si passionnée ?

Rappelons-nous que la popularité du Garçon-Bombril a en quelque sorte aidé à faire venir au théâtre un grand public non initié et curieux de voir sur scène la star des éponges. Bien que cette marque ne l'ait pas sponsorisé, le spectacle *Quixote* a été amplement diffusé comme le spectacle du « Garçon-Bombril ». Moreno affirme lors d'un entretien qu'il se sert de sa célébrité télévisuelle pour « amener des gens

au théâtre [...], surtout dans les petites villes » :

Moi, je m'en sers [de la célébrité en tant que Garçon-BomBril] pour amener des gens au théâtre, en fin de compte, c'est mon travail aussi, c'est ma carte de visite. C'est utile quand je travaille sur la diffusion du spectacle, surtout dans les petites villes⁴³⁵.

Selon Moreno, ce prologue est la notice du spectacle, donnant clairement à comprendre son mode d'emploi. Le roman de Cervantès se révèle finalement un choix astucieux pour un artiste avec de telles préoccupations. Discutant informellement avec le public en attendant que « le spectacle » commence, Moreno fait part de son admiration pour le Don Quichotte : « ce que je trouve fantastique, c'est qu'il regarde les choses et en voit d'autres, comme le célèbre épisode des moulins à vent, qu'il croit être des géants et il s'y jette ; il veut détruire les géants⁴³⁶ ». Ensuite, il crée un parallèle entre le personnage de Cervantès et l'art du comédien : en croyant à des choses qui ne sont pas là, tous deux parviennent à transformer symboliquement la réalité :

CARLINHOS – Ici on peut tout transformer : (*il indique la chaise sur scène*) une chaise sur scène n'est pas qu'une chaise. Elle est ce qu'on veut ! Elle peut être... (*Il monte sur la chaise*) ...le cheval de Don Quichotte. Ou... (*il se met debout sur le bord de la chaise et regarde en bas*) ...un abîme. [...] Et si je suis un peu fou, comme Don Quichotte, pour croire à tout ça, vous l'êtes vous aussi, car vous êtes venus au théâtre pour ça !

Il n'est pas anodin que ce parallèle soit exposé au prologue, il est une clé fondamentale de ce spectacle. Comme le propose la critique d'Eudinyr Fraga, *Quixote* pourrait être résumé par cette phrase du roman de Cervantès : « Ce qui semble à toi être un plat à barbe, me paraît à moi le heaume de Membrin, et à un autre paraîtra toute autre chose⁴³⁷ ». Le spectacle met en évidence la dimension

⁴³⁵ « Sobretudo fora de São Paulo, as pessoas me conhecem sobretudo da televisão. Eu uso isso – afinal de contas, é meu trabalho – pra levar pessoas pro teatro. É o meu cartão de visitas. Quando você vai fazer divulgação do espetáculo, as pessoas acabam perguntando, então eu uso disso pra levar as pessoas pro teatro ». Entretien avec Carlos Moreno, entretien cité. Nous traduisons.

⁴³⁶ Transcription à partir de la captation du spectacle déjà citée.

⁴³⁷ Miguel de Cervantes, *Don Quichotte*, chapitre XXI.

collective et socialement institutionnalisée de la transfiguration représentée par le théâtre.

Le spectacle suscite ainsi une réflexion sur le théâtre pour un public considéré *a priori* comme non convaincu par cet art. Il est intéressant de noter que la forme choisie pour accueillir ces spectateurs est la conversation, puis la narration, plutôt que l'« incarnation » de personnages. Cet évitement du mimétique fait penser que prologue de *Quixote* part d'un présupposé selon lequel il existerait chez ce très large public un certain « préjugé antithéâtral ». Ce préjugé pourrait d'ailleurs justifier la raison pour laquelle le spectacle ne s'assume pas comme « théâtral » dès le départ : « Tant qu'il n'y a pas les trois coups, ça ne compte pas. Je ne joue rien pour l'instant ! ». Il est curieux que ce prologue tente de défendre l'art du théâtre tout en prétendant ne pas se servir d'une forme théâtrale pour y parvenir, qu'il dise que cela n'est pas du théâtre – alors que c'est bien le cas, tant et si bien que le théâtre est en quelque sorte mis en abyme. Il est mis en abyme par la mise en scène de *Don Quichotte*, puisque les spectateurs sont prêts à croire qu'il y a sur cette scène vide des moulins à vent, que ce comédien devant eux est Don Quichotte et qu'il prend ces moulins à vent pour des géants. Les spectateurs savent bien que ce ne sont pas des géants, mais des moulins. Et, en même temps, ils savent aussi que, matériellement, il n'y a ni moulins, ni géants, mais une scène vide et un comédien. Comme le pointent certaines critiques dont celle de Marcelo Coelho :

Si le vieux gentilhomme, à force de lire des romans de chevalerie, a perdu le sens de la réalité, ce n'est pas seulement Carlos Moreno qui se transforme en Quichotte, mais le public devra aussi théoriquement se rendre à l'illusion⁴³⁸.

Ce prologue nous semble un bon exemple de la façon dont le discours initial vise à influencer le regard du spectateur et à lutter contre un éventuel et prétendu préjugé antithéâtral. Historiquement, les prologues ont toujours servi à la construction d'une

⁴³⁸ Marcelo Coelho, « O Garoto-Bombril e o Quixote das ambiguidades modernas », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 octobre 2000, p. E8.

complicité avec le public. Selon Anne-Marie Imbert et Jean-Marie Thomasseau, le prologue « visait à s'attirer la bienveillance du public qu'il flattait⁴³⁹ ». Ce prologue de *Quixote* donne également les clés de compréhension du spectacle permettant à un nouveau venu de s'y repérer. Il explique en lignes générales comment fonctionne le théâtre, le roman de Cervantès et le spectacle que le public va voir. Enfin, la caractéristique qui nous intéresse la plus est l'utilisation d'une stratégie curieuse, que nous retrouvons dans tous les prologues de notre corpus : chercher à promouvoir une transition quasiment imperceptible de la réalité sociale à la réalité de la fiction, comme si l'on présupposait une résistance du public à la mimésis et qu'il fallait le « tromper » pour qu'il accepte petit à petit d'être embarqué dans le monde du théâtre.

⁴³⁹ Anne-Marie Imbert et Jean-Marie Thomasseau, « Prologue », in Michel Corvin. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, 4e éd. revue, mise à jour et augmentée, Paris, Bordas, 2008, p. 1115.

Un pied dedans, un pied dehors

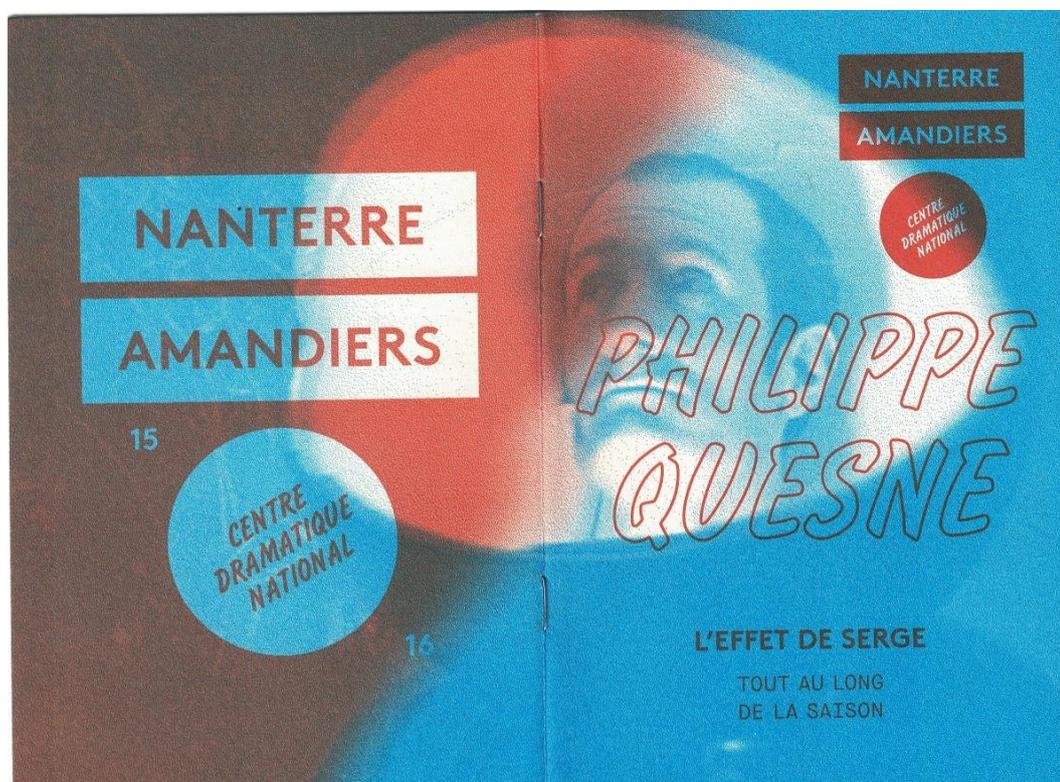


Fig. 8. Programme de *L'Effet de Serge* (2007), Vivarium Studio

Nous aimerions à présent observer un autre prologue, celui de *L'Effet de Serge* (2007), spectacle-clé de notre corpus, mis en scène par Philippe Quesne, joué par Gaëtan Vourc'h et des invités locaux recrutés à chaque étape de la tournée⁴⁴⁰.

Fiction ou réel ?

L'Effet de Serge commence avec la diffusion, dans le noir, de la musique du film d'aventure hollywoodien, *The Sea Hawk* [*L'Aigle des mers*] d'Erich Korngold, que

⁴⁴⁰ Le spectacle a été créé en 2007 dans une résidence artistique à la Ménagerie de Verre et n'est jamais sorti du répertoire du Vivarium Studio. Depuis la nomination de Philippe Quesne à la direction du Théâtre des Amandiers Nanterre en 2014, le spectacle y est repris tous les ans dans une petite salle. Cette création précédant la nomination de Quesne à la tête du Centre Dramatique National de Nanterre, le spectacle n'a pas été l'occasion d'une grande co-production. Il n'a eu que le soutien du Forum du Blanc-Mesnil (fermé en 2015) et des festivals et théâtres qui l'ont accueilli.

le public écoute pendant une minute et demie : grandiose et emphatique, elle crée une certaine étrangeté et on entend quelques rires dans la salle. L'effet comique repose en grande partie sur la surprise provoquée par le décalage entre l'horizon d'attente du public habituel du théâtre contemporain et cette musique qui renvoie à un univers populaire et spectaculaire en promettant une histoire emplie d'émotions fortes. Le choix d'une musique des années 1940 ajoute une touche nostalgique à cette soif d'aventure.



Fig. 9. Prologue de *L'Effet de Serge* (2007), de Philippe Quesne⁴⁴¹

Un cosmonaute entre en scène portant un casque éclairé de l'intérieur, une lampe torche à la main. Une lumière fluorescente s'allume par à-coups, révélant une végétation en fond de scène. Le cosmonaute est encadré par une vitre, qu'on découvrira plus tard être une porte coulissante. Une machine à fumée se met en route de façon ostentatoire, libérant la fumée par à-coups également. Le cosmonaute s'adresse directement aux spectateurs et leur parle en tant que comédien plutôt

⁴⁴¹ Crédit de la photo : Pierre Grosbois.

qu'au nom d'un quelconque personnage. Cette étrangeté d'un comédien en costume de cosmonaute qui parle comme si de rien n'était est expliquée par le contenu de son discours :

VOURC'H (*en cosmonaute*) – Bonsoir. En général, on commence les spectacles par la fin du spectacle d'avant. Et l'année dernière je jouais dans *D'après nature*. Le spectacle se terminait comme ça : j'étais en cosmonaute ; on était plusieurs à être en cosmonaute. Là je vais jouer dans *L'Effet de Serge*, c'est sur la vie de Serge⁴⁴².

L'explication engendre des rires dans le public. Ce texte naïf sonne comme une façon de s'excuser pour l'étrangeté du costume, comme si le comédien le portait malgré lui. Il est certainement étrange de voir un comédien entrer en scène et s'adresser au public quasiment pour excuser ce qui se passe en scène. Il nous semble être admis, au contraire, que la scène se donne pour objectif d'enchanter le public. Ce personnage qui se présente d'emblée de façon aussi maladroitement fragile nous fait penser à la scène du *Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare, où l'artisan qui joue le rôle du Lion dans la troupe amateur s'explique afin de rassurer son public, constitué par la cour d'Athènes. Sa bienveillance naïve est reçue avec sarcasme :

LE LION – Mesdames au doux cœur prompt à s'effaroucher pour peu qu'un petit monstre de souris passe en trottant menu sur le plancher ! Il se pourrait que votre cœur frémissse et que vous prissiez peur en entendant le lion furieux rugir avec férocité. *Il faut donc que je vous dise que le lion, c'est moi ; mais je m'appelle Mignon, je suis menuisier, je n'ai rien d'un lion, et rien non plus d'une lionne*. Et je sais bien que si je m'avisais d'entrer céans de l'air d'un lion qui part en guerre, c'en serait bientôt de ma vie et de moi

THÉSÉE – Voilà une brave bête, bien sage, bien honnête.

DÉMÉTRIUS – C'est sans doute de beaucoup la plus sage et la plus honnête que j'ai vue !

LYSANDRE – Ce lion est un vrai renard pour le courage.

THÉSÉE – Certes, mais c'est une oie pour la prudence⁴⁴³.

⁴⁴² Toutes les répliques du spectacle ont été transcrites à partir de deux captations, gracieusement cédées par le Vivarium Studio pour cette recherche. La première captation fut réalisée au Festival Les Inaccoutumés à la Ménagerie de Verre en 2007 et l'autre, au Séoul Performing Art Festival en novembre 2009.

⁴⁴³ William Shakespeare, *Songe d'une nuit d'été*, trad. René-Louis Piachaud, Genève, A. Ciana, 1923, p. 56. Nous soulignons.

À l'image de l'artisan du *Songe d'une nuit d'été*, les premières phrases de Vourc'h cherchent à rassurer le public et placent la scène dans un rapport d'infériorité par rapport à la salle. Elles sont aux antipodes d'une adresse agressive, comme dans la célèbre pièce de Peter Handke *Outrage au public* (1966), qui cherche à bouleverser le spectateur et le pousse à s'interroger sur sa position. Ce spectacle commence, au contraire, par désamorcer sa théâtralité face au public. Cela nous permet d'éclairer un point important : notre corpus interroge le théâtre principalement au niveau du rapport que le théâtre entretient avec la salle, donc, avec la société. La remise en cause ne vise pas le spectateur ni sa prétendue passivité. Au contraire, on semble vouloir séduire le spectateur.

Un autre aspect intéressant de ce début de prologue est le fait qu'il commence dans un univers apparemment fictif. Nous voyons un cosmonaute entrer en scène, avec de la fumée artificielle et une musique grandiose. Le spectateur a l'impression d'être déjà dans une autre réalité, cependant, le comédien indique que s'il est en costume de cosmonaute, c'est pour d'autres raisons, renvoyant ainsi le public à la réalité de la salle. Ce basculement entre fiction et réalité sera un caractère majeur du prologue entier et perdurera plus subtilement dans le reste du spectacle. Le prologue aide ainsi à donner le ton et à établir l'ambiance du spectacle.

Selon le raisonnement de Patrice Pavis au sujet de la fonction de « discours intermédiaire » du prologue, celui de *L'Effet de Serge* introduit bien « par paliers le jeu théâtral⁴⁴⁴ ». Le comédien effectue ensuite une présentation ambiguë du décor du spectacle, qui lui aussi est au croisement du réel et de la fiction :

VOURC'H (*en cosmonaute*) – Ça se passe chez lui [Serge]. Donc, il sera là *dans ce décor* d'intérieur d'appartement. Il y a de la moquette. Des murs gris. Les travaux ne sont pas finis. Il y a une table de ping-pong. Il jouera au ping-pong. Il y a un tas d'objets là. Serge adore les effets spéciaux, donc il s'est fait un petit atelier sur la table.

⁴⁴⁴ Patrice Pavis, « Prologue », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *art.cit.*

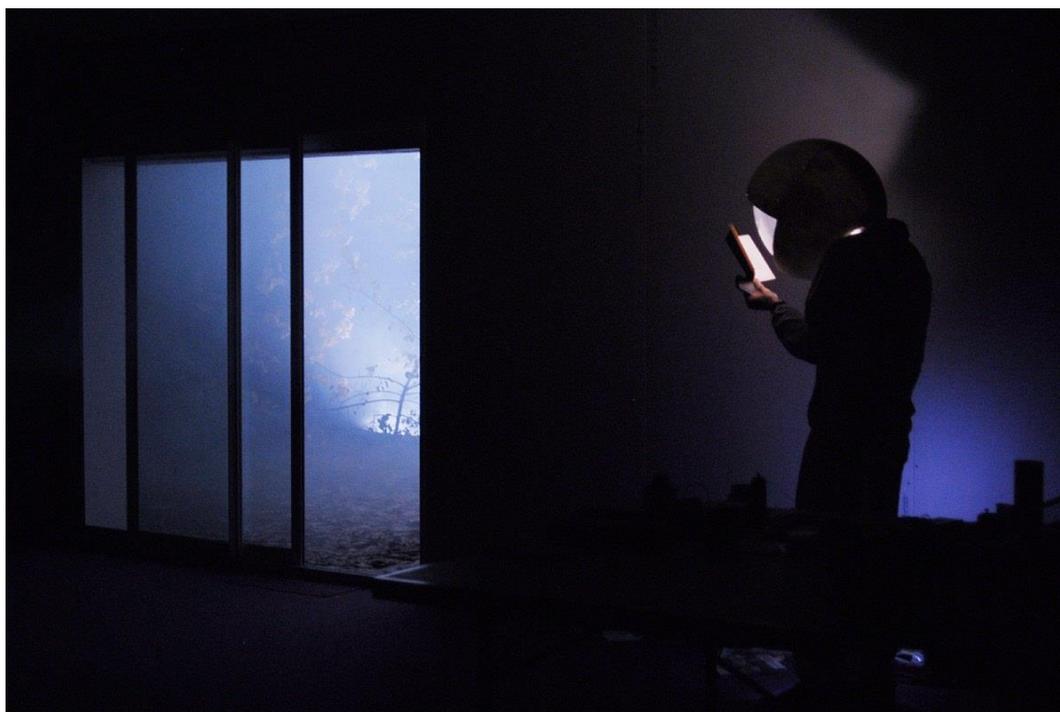


Fig. 10. Prologue de *L'Effet de Serge*⁴⁴⁵

Les premières phrases concernant le décor, tout en étant descriptives, jouent de la confusion entre réel et fiction. Jusqu'à présent, le comédien nous parlait en tant que comédien et non pas en tant que personnage fictif : « là je vais jouer dans *L'Effet de Serge* ». Ainsi, on peut s'attendre à ce que le locuteur ne transfigure pas le décor : il sait qu'il s'agit d'une construction artificielle et théâtrale. Toutefois, à partir du moment où il dit que « les travaux ne sont pas finis », il bascule dans l'univers fictionnel. Désormais, celui qui nous parle n'est pas Gaëtan Vourc'h, le comédien qui joue Serge. Vourc'h sait que le décor n'est qu'un décor de théâtre et qu'il n'y a pas de travaux à faire. Celui qui nous parle n'est cependant pas Serge non plus puisqu'il se réfère au personnage et parle de lui à la troisième personne. Il est quelqu'un habillé en cosmonaute qui découvre et décrit au public ce qu'il retrouve dans cet appartement, comme un quidam qui explore les traces de l'organisation d'une nouvelle forme de vie. Chaque objet banal l'intéresse, surtout ceux qui offrent des pistes sur les habitudes et rites de cet univers qu'il découvre :

⁴⁴⁵ Crédit de la photo : Martin Argyroglo.

VOURC'H (*en cosmonaute*) – Il y a des fils, il y a ça : (*il lit l'emballage d'un objet retrouvé sur la table*) « *Electronic decision maker*. Aide à prendre des décisions difficiles. Idéal pour les indécis ». Il y a d'autres choses : il y a une télé, un lecteur DVD, il y a un laser. Il y a des enceintes, il y a une chaîne hifi. Serge écoute de la musique, la radio ou alors des CDs. Il y a des CDs là. Il y a un DVD, c'est un documentaire. Il y a d'autres choses ici. Il y a une voiture télécommandée, il y a un catalogue, il y a des livres : Glen Baxter, dessinateur, Scott McCloud, *Faire de la bande dessinée, Plateforme du bâtiment*, il y a un texte de Samuel Beckett, *Soubresauts*, un livre d'une trentaine de pages. (*Il lit :*) « *Assis une nuit à sa table la tête sur les mains il se vit se lever et partir. Une nuit ou un jour. Car éteinte sa lumière à lui il ne restait pas pour autant dans le noir. Il lui venait alors de l'unique haute fenêtre un semblant de lumière. Sous celle-là encore le tabouret sur lequel jusqu'à ne plus le pouvoir ou le vouloir il montait voir le ciel. S'il ne se penchait pas au-dehors pour voir comment c'était en dessous c'était peut-être parce que la fenêtre...* ». Voilà, bon...Il s'inspire de pas mal d'objets.

À cet égard, il est amusant de noter l'intérêt de ce cosmonaute pour les habitudes culturelles des habitants de l'appartement. Les objets sur lesquels il s'arrête ne sont pas anodins : Beckett, Glen Baxter, Scott McCloud, des DVDs, des CDs, etc., sont des objets qui nous permettent de saisir un peu des goûts, de la personnalité et du quotidien du personnage. La présentation du protagoniste semble ainsi suivre la règle dramaturgique classique qui veut qu'un personnage soit introduit par les évocations des autres protagonistes avant de faire sa première apparition sur scène. À cette différence près que dans le cas de *L'Effet de Serge*, ce qui nous permet de connaître le protagoniste principal est une forme de nature morte de son lieu de vie.

Cette approche analytique du lieu de vie d'un personnage nous fait également penser au domaine d'inspiration de la troupe de Philippe Quesne : passionné d'entomologie, le metteur en scène conçoit son théâtre à la manière d'un vivarium, d'où le nom de sa compagnie « Vivarium studio ».

Je pense que la particularité, c'est que [les spectacles du Vivarium Studio] sont souvent des petits mondes à observer et le public est un peu comme une sorte d'entomologiste, pouvant observer ces petits individus, comme des petites insectes dans des mondes, qui d'ailleurs,

parfois, les dépassent⁴⁴⁶.

La présentation de l'habitat de Serge se poursuit ainsi avec l'exploration des possibilités d'action du personnage dans le lieu, comme si ce que le spectateur allait pouvoir observer était curieux, alors qu'il s'agit d'actions fondamentalement banales :

VOURC'H (*en cosmonaute*) – Il y a une chaise. Donc s'il veut, il peut tout à fait s'asseoir. (*Il s'assoit. Pause.*). S'il veut, il peut aussi marcher. (*Il marche*) Ou alors il peut rester immobile. (*Il s'arrête*). Il peut aussi penser à quelque chose. (*Il continue dans la même position*). Il peut ouvrir ou fermer l'allée vitrée. (*Il ouvre et referme l'allée vitrée*). Il peut s'allonger sur la moquette pour se reposer. (*Il s'allonge sur la moquette*). S'il veut, il peut aussi s'allonger sous la moquette. (*Il se couvre avec la moquette*). Et se reposer en écoutant de la musique (*À l'aide de la télécommande, il met une musique : « Zou bisou bisou », Gillian Hills*). Il peut changer de musique aussi (« *Orange Trees in the Yard* », *ABBC*). Et s'il veut, il peut traverser la pièce sous la moquette. (*Il exécute l'action*).

À la manière d'un entomologiste, le spectateur est invité par ce prologue à venir examiner le petit monde de Serge : ses interactions avec son environnement et avec d'autres personnes. Il s'agit de l'observation de quelque chose de petit, aux antipodes de l'exhibitionnisme. Il ne hurle pas. C'est, au contraire, un théâtre très suave et silencieux, parfois au risque d'être un peu fastidieux, à l'instar de l'observation des insectes.

Après cette incitation à venir examiner de près la vie de Serge, le prologue rappelle le cadre du spectacle : « Voilà. Ça se passe ici, devant un public ». Cette information nous semble mettre en avant de façon étrange notre condition de public. Nous sommes venus au théâtre observer le micromonde de Serge. Dans la séquence, cependant, il revient sur la fiction :

VOURC'H (*en cosmonaute*) – La moquette n'est pas fixée, mais elle sera fixée. Et c'est ici que Serge reçoit tous les dimanches à 18 heures tous ses amis à qui il présente des spectacles qui durent d'une à

⁴⁴⁶ Philippe Quesne à l'*Arte journal*, émission télévisuelle diffusée par la chaîne Arte le 20 juillet 2010. Consultable dans les archives de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel).

trois minutes.

La phrase sonne comme une excuse que l'on donne lorsque qu'une visite importante advient sans que l'on n'ait eu le temps de se préparer. Toutefois, étant un public de théâtre, nous ne devrions pas nous attendre à ce que les travaux soient finis. Le mélange entre fiction et réel est évident dans ce passage. « Ça se passe ici, devant un public » se réfère au dispositif, donc à la compréhension du spectacle comme une œuvre fictionnelle. La phrase suivante – « La moquette n'est pas fixée, mais elle sera fixée » – se réfère quant à elle à la fiction. Que sommes-nous finalement ? Un public réel dans une salle de théâtre ? Des visiteurs chez Serge ? Celui qui nous parle renforce encore le trouble quant à la convention adoptée, sans rendre le spectacle hermétique pour autant. Au contraire, tous les éléments sont clairs et nous suivons pas à pas tout ce qui se passe, puisque le comédien est toujours en dialogue avec le public. Ce trouble donne une note comique et un peu de charme à la scène.

Jouer à détruire et construire les conventions

Après avoir brouillé les contours entre réel et fiction, le prologue joue avec les conventions du théâtre, et ce par le biais d'une manipulation du son. Depuis son entrée en scène, le comédien parlait dans un micro-cravate, d'abord, à l'intérieur de son casque de cosmonaute. Il s'en débarrasse ensuite, mais sa voix ne présente quasiment pas de changement et continue à être diffusée par les enceintes, avec cependant un peu moins d'écho. Le prologue joue alors avec la séparation entre corps et voix, surprenant ceux qui n'avaient pas remarqué cette modification sonore : « L'autre chose, c'est un travail sur la voix. Là je parle, on m'entend et on voit que mes lèvres bougent quand je parle ». Ensuite, la voix du comédien continue d'être diffusée dans les enceintes, non à partir du microphone, mais d'un enregistrement. Le spectateur est donc confronté à une voix off :

VOURC'H (*en cosmonaute*) – Mais, par exemple : là je parle, on m'entend parler, mais mes lèvres ne bougent pas. Elles restent immobiles. Et on entend très bien. Et moi-même je ne bouge pas.

Mais je peux aussi faire ça en marchant, en me promenant. (*Il marche.*) On voit bien que je parle et rien ne bouge. Donc, il y a un travail sur la voix.

Il n'y a pas de différence perceptible du son entre ces deux extraits – celui où le comédien parle dans le micro et celui où on entend sa voix enregistrée. La plaisanterie du microphone rappelle une convention élémentaire : nous comprenons que le comédien utilise un microphone dès le premier mot qu'il a prononcé et nous ne nous demandons pas si la voix qui vient des enceintes est véritablement la sienne. Nous avons intégré que, dès que quelqu'un parle en scène et qu'une voix est diffusée par les enceintes, cette voix appartient à celui que l'on voit parler, c'est-à-dire, qu'elle a nécessairement été émise par son corps, captée par le microphone et diffusée en direct par les enceintes. Ainsi, ce jeu de substituer à la voix directe un enregistrement réalisé en amont nous rappelle notre conditionnement, qui est la matière première des tours de magie. Les magiciens nous manipulent en jouant avec nos raccourcis mentaux. Au moment où ils savent que nous regarderons la main gauche, ils font ce qu'ils veulent avec la main droite. Le jeu avec la voix de *L'Effet de Serge* est un petit tour de magie un peu raté. Trop candide, il ne nous trompe pas, au contraire. Les bons tours de magie nous surprennent, car ils déstabilisent notre confiance dans notre propre perception. Nous croyons maîtriser ce que nous percevons, mais le magicien détourne notre attention et parvient à tromper nos attentes de sorte que nous ne parvenons pas à expliquer un événement parfois simple. La plaisanterie du microphone ne nous déstabilise pas, car elle est trop facile à comprendre et c'est pour cette raison qu'elle suscite un rire empathique, à la manière d'une blague trop naïve qui, au lieu de nous faire rire, provoque notre attendrissement.

Le jeu avec la voix off se déploie ensuite dans d'autres territoires que le son :

VOURC'H (*en cosmonaute*) – C'est un traitement du temps aussi, par exemple : « Je marche, le temps passe ». On peut aussi faire « il » : « il marche, le temps passe ». « Il allume les lumières, il éteint les lumières ».

Ce nouveau tour de magie dérisoire nous rappelle les conventions répandues selon

lesquelles la voix off est employée pour faire entendre la pensée d'un personnage ou bien narrer des événements. Cette bascule du mimétique – « je marche » – vers le diégétique – « il marche » – éloigne encore plus la voix diffusée par les enceintes du corps présent sur la scène : désormais, cette voix est complètement détachée du corps du comédien, le corps du comédien ne fait qu'illustrer ce qu'une narration externe nous raconte par le biais de la voix off. Nous passons de l'action au récit, du mode mimétique au mode diégétique.

Le prologue se poursuit en explorant le pouvoir du diégétique de créer des nouveaux éléments sans correspondants matériels sur le plateau avec la description, par la voix off, des espaces de l'appartement de Serge que nous ne pouvons pas voir car ils débordent du cadre de la scène :

VOURC'H (*en cosmonaute*) – (*Toujours en voix off. Le comédien n'est plus sur scène*) Il ouvre la porte. (*Il quitte la scène par la porte*). Il arrive dans la cuisine. Oui, cuisine, avec une petite fenêtre, il y a une tomate. Je sors. Il y a des portes là, la salle de bain, la chambre, je ne peux pas entrer dans la chambre. La salle de bain là-bas. Il y a des escaliers. Le couloir. Ça, c'est la porte d'entrée...

Ce jeu élémentaire est intéressant, car il touche à la nature même du théâtre. Pour le public, il est évident qu'il n'y a rien de tout cela dans les coulisses. Toutefois, cet extrait crée le reste du décor pour nous. Nous savons que c'est faux, mais nous acceptons ce qui nous est proposé comme vrai de façon à établir collectivement ce qu'il existe derrière la porte. Ce moment du spectacle nous semble mettre en avant le fait que ce qui se passe sur scène est une invention collective qui existe seulement par un accord entre scène et salle.

Le prologue se termine ainsi : « Et là on commence. C'est le mois de novembre. Il est midi. Non ! Plutôt début de soirée ». Cette phrase sonne comme une sorte d'« Abracadabra ! ». Le simple fait de dire « Il est midi » réalise la volonté du locuteur, ce qui est d'autant plus évident qu'il peut changer d'avis « Non ! Plutôt début de soirée ». Le narrateur nous fait ainsi une petite démonstration de son pouvoir sur l'histoire racontée – ce qui renforce aussi l'existence fragile de la fiction, qui peut être modifiée avec quelques mots. Le prologue de *L'Effet de Serge*

nous paraît ainsi exemplaire, car il parvient à donner le ton du spectacle, à poser ses fondamentaux et à nous introduire dans l'univers du spectacle. En jouant avec les conventions du théâtre, il prend de la distance avec elles et les commente avec humour, ce qui renforce la complicité avec le public.

La transition subtile entre réel et théâtral



Fig. 11. Programme de *La Mouette* de Tchekhov par Enrique Diaz (2007)

Le dernier prologue sur lequel nous voudrions nous arrêter est celui de la mise en scène de *La Mouette* de Tchekhov par Enrique Diaz. Bien que l'équipe artistique du spectacle soit brésilienne, la création de la pièce de Tchekhov a eu lieu en France en 2007 dans le cadre d'une co-production entre le Festival d'Automne à Paris et le Festival Temps d'images à La Ferme du Buisson/Scène nationale de Marne-La-Vallée, où Diaz était artiste associé. À la différence de *Quixote*, *La Mouette* s'inscrit dans le « théâtre contemporain » légitime, circulant dans des programmations internationales prestigieuses telles que celles du Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), du Festival d'Automne à Paris ou du Festival TransAmériques (Montréal). *Répétition.Hamlet* (2005), le spectacle précédent avec lequel *La Mouette* forme un diptyque, a été récompensé en France par le Syndicat de la Critique comme « Meilleur spectacle étranger » (2006). Il est régulièrement cité dans des travaux ou enseignements universitaires et fut pris comme objet d'analyse dans plusieurs thèses de doctorat⁴⁴⁷.

La conversation sur la pièce

« Comment commencer une pièce qui parle de l'échec d'une pièce ? » – telle est la réplique qui ouvre le spectacle. Elle est si marquante que de nombreuses critiques la mentionnent ou lui consacrent une longue réflexion⁴⁴⁸. La présentation du

⁴⁴⁷ Pour donner quelques exemples de thèses préparées dans des universités françaises et incluant Diaz dans leurs corpus : Guillaume Pinçon, *Anthropophagie du dehors : étude de théâtralités contemporaines au Brésil*, thèse de doctorat, Université d'Amiens, 2013, sous la direction de José da Costa et Christophe Bident ; Marcilène Lopes de Moura, *Le processus de création d'Enrique Diaz ou la construction de systèmes flous*, thèse de doctorat, sous la direction de Josette Féral et Ana Maria Bulhões, soutenue à l'Université de la Sorbonne Nouvelle et à l'Université Fédérale du Rio de Janeiro, 2017 ; Fernando Kinas, *Le lieu de la fiction*, thèse de doctorat, sous la direction de Silvia Fernandes et Catherine Naugrette, soutenue à l'Université de la Sorbonne Nouvelle et à l'Université de São Paulo, 2007.

⁴⁴⁸ Par exemple : « Comment jouer une pièce qui parle de l'échec d'une pièce ? Avec *Seagull-Play*, version très libre de *La Mouette* de Tchekhov, le Brésilien Enrique Diaz choisit de tout dévoiler sur scène, les répétitions, les improvisations, les tentatives de mise en scène ou de jeu, ce qui marche et ce qui ne marche pas. À condition d'être un tant soit peu familier avec le chef d'œuvre original, cette démarche exubérante réjouit. Après son très acclamé *Rehearsal.Hamlet*, Diaz réussit une nouvelle fois à dépoussiérer un des classiques les plus joués ». Catherine Makereel, « Vol au-dessus d'un nid de mouettes », *Le Soir*, Bruxelles, 14 mai 2007, p. 44.

spectacle pour le Festival TransAmériques explique que « *La Mouette* [de Diaz] est un commentaire sur *La Mouette* [de Tchekhov]⁴⁴⁹ ». La mise en scène n'hésite pas à se détacher des répliques écrites par Tchekhov, tout en étant respectueuse de la structure narrative de la pièce : l'ordre des scènes est conservé, de même que les personnages et plusieurs répliques.

Avant d'expliquer davantage l'approche de sa compagnie, Diaz précisera aussi que *Seagull-Play (La Mouette)* n'est pas une adaptation : jamais il ne lui est venu à l'idée de représenter Treplev en ouvrier, par exemple. Il dit respecter Tchekhov : « Mais pas le Tchekhov historique de la bibliothèque. C'est l'héritage culturel du texte aujourd'hui qui importe »⁴⁵⁰.

Le metteur en scène prend la liberté de créer un prologue, inexistant dans l'original. Dans ce premier moment du spectacle, les comédiens s'adressent au public de façon informelle, partageant leurs ressentis et impressions au sujet du texte de Tchekhov. À l'instar des autres prologues étudiés (*Quixote*), les comédiens parlent en tant que tels et se montrent conscients de l'événement théâtral. Toutefois, ce qui se passe sur scène n'est pas une extension de la salle : il y a une construction, quoique minimale, et un canevas. Sur scène, les comédiens ne sont ni eux-mêmes, ni les personnages, mais quelque chose entre les deux : des sortes de *médiateurs* entre la fiction et la réalité de la salle. Cette médiation prend la forme d'une conversation semi-improvisée avec le public comme dans *Quixote*.

Le prologue débute dans un désordre apparent : plusieurs comédiens sont sur scène et parlent, parfois tous en même temps, à des spectateurs qui sont proches d'eux. À l'exception de la première réplique, ce qui est dit dans cette scène peut ne

Sandrine Deumier, « Ça va commencer », [En ligne : <http://www.lestroiscoups.com/article-13367227.html>]. Consulté le 31 mars 2017. Ou bien : « D'entrée de jeu, une actrice se pose tout haut la question : comment jouer une pièce qui traite de l'échec d'une pièce ? Ceci suffit à lancer les commentaires sur un drame qui amène du coup les comédiens à le moderniser par endroits, à en garder des bouts tels que d'autres, mais surtout à s'échanger les rôles et à en proposer des interprétations divergentes ». Hervé Guay, « Mouette d'hier et de demain », *Le Devoir*, Montréal, le 31 mai 2008, p. C7.

⁴⁴⁹ S. L., « Seagull Play », [En ligne : <http://fta.ca/archive/seagull-play/>]. Consulté le 31 mars 2017.

⁴⁵⁰ Michel Bélair, « Tchekhov en pièces détachées », *Le Devoir*, Montréal, le 24 mai 2008.

pas être entendu par tous les spectateurs. Une deuxième phrase que j'ai saisie était la suivante : « La première fois que cette pièce a été jouée, c'était en 1896 à Saint-Petersbourg. Ça a été un four ! ». Le comédien qui l'a dite, Felipe Rocha, avait entre ses mains le livre contenant le texte de la pièce. La simple présence de cet objet sur la scène nous rappelle le processus de création menant du texte à la scène. Comme il s'agit d'une édition connue, les spectateurs sont susceptibles d'avoir la même chez eux, ce qui peut leur rappeler leur lecture de la pièce. Ce fut mon cas. Cette réplique – « La première fois que cette pièce a été jouée, c'était en 1896 à Saint-Petersbourg. Ça a été un four ! » – apporte en outre des précisions sur ce que venait de dire Mariana Lima, qui évoquait « l'échec d'une pièce ». Cette information réitérée est importante, car elle met en parallèle l'histoire de la pièce et son contenu. Le premier acte, comme on sait, montre la représentation d'un spectacle qui s'avère être un échec, même si le cadre familial en relativise la gravité. Écrit et conçu par Treplev et joué par Nina, deux jeunes artistes passionnés, le spectacle est créé devant les membres de la famille, dont le couple d'artistes confirmés et célèbres : Arkadina, mère de Treplev, et son nouvel amant, Trigorine, un écrivain jeune, mais déjà connu. Treplev est très anxieux avant la représentation, craignant que sa pièce expérimentale, en quête de nouvelles formes, puisse déplaire à sa mère, qui pratique un tout autre théâtre et qui, effectivement, fait tant de remarques négatives au long de la représentation que Treplev finit par arrêter le spectacle en cours. La suite de la pièce nous révèle l'évolution des deux jeunes artistes. La carrière et la vie privée de Nina seront des échecs ; Treplev, qui parvient à se faire publier, se suicide.

Ainsi, le spectacle d'Enrique Diaz met en parallèle les questions internes à la pièce et la répercussion de celle-ci au théâtre tel qu'ils nous ont expliqué au tout début. Les comédiens s'approprient eux aussi les questions des personnages artistes de la pièce. Dans le prologue, nous entendons plusieurs répliques qui peuvent exprimer tout aussi bien les questions des personnages de la pièce que celles des comédiens. Voici l'exemple d'une réplique que l'on peut interpréter comme étant la pensée du metteur en scène et comédien Enrique Diaz ou bien celle du metteur en scène et écrivain Treplev :

ENRIQUE - Je me demande : quelle est la différence entre une pièce où apparemment rien ne se passe, mais où l'on perçoit des tensions qui s'établissent, la révélation de quelque chose de caché, et une autre œuvre, où en effet rien ne se passe, une œuvre chiante ennuyeuse, prétentieuse, monotone...



Fig. 12. *La Mouette* (2007), mise en scène par Enrique Diaz⁴⁵¹

Tout comme les autres prologues étudiés, celui de *La Mouette* ne manque pas d'humour pour briser la glace et rapprocher scène et salle. À un moment donné, nous entendons Mariana Lima dire : « Et je me demande pourquoi l'auteur a qualifié cette pièce de comédie, alors qu'un des personnages clés se suicide à la fin ». Les comédiens s'arrêtent, la regardent et paraissent étonnés, comme si cela n'était pas prévu. Le malaise instauré sur scène déclenche des rires dans le public. Diaz s'adresse discrètement à Lima : « T'as raconté la fin de la pièce ? ». On entend ensuite tous les comédiens commenter embarrassés l'événement entre eux et avec

⁴⁵¹ Capture d'écran de la captation faite à São Paulo en 2007. Archive personnelle du metteur en scène.

certaines spectateurs. Une comédienne court raconter la nouvelle à l'équipe dans les coulisses : « Elle a raconté la fin de la pièce !! ». Diaz continue en s'adressant à Lima : « Pourquoi t'as fait ça ? ». Elle répond contrariée : « Et alors, quel est le problème ? ». Les autres comédiens réagissent avec indignation. On entend des phrases comme « Ah, oui, c'est super ! Très bien ! » sur un ton ironique. Elle surenchérit : « Nous sommes en 2007 ! Combien de pièces, de films, de livres commencent par la fin ? ». L'équipe reste scandalisée. Rocha réagit : « Non, mais, Mariana, c'est une question de perspective de l'auteur... ». Ce à quoi elle répond en disant : « Et moi, je suis obligée de suivre la perspective de cet auteur ? ». Ce moment comique est intéressant, car il prétend que ce prologue est improvisé, alors que nous comprenons assez vite que cela fait partie du spectacle. Nous acceptons que les comédiens jouent des comédiens qui jouent à être spontanés. D'ailleurs, quand le spectacle est présenté à l'étranger, le sous-titrage ne laisse aucun doute sur le fait que tout se passe comme prévu, suivant un texte préétabli.

L'invasion discrète de la mimésis

Il s'agit à présent d'observer la façon dont ce prologue construit, lui aussi, une transition ingénieuse entre la réalité sociale de la salle et la fiction théâtrale de façon à rendre difficile voire impossible la perception du véritable début du spectacle.. Partant de l'idée selon laquelle toute relation est basée sur des conventions et des codes dont chacun est plus ou moins conscient, Diaz construit le basculement progressif d'une relation (celle de la réalité) à une autre (celle de la fiction théâtrale) en introduisant discrètement des éléments appartenant à cette dernière. Voici comment il l'explique au sujet du prologue de *La Mouette* :

Au moment où on parle avec le public, comme si l'on était dans une sorte de conférence, la convention est : moi je parle, ma place est plus ou moins établie. Au début du spectacle, nous parlons avec le public, mais il y a des actions qui ressemblent à des expérimentations, des mouvements et la scène gagne de plus en plus un caractère performatif, dans le sens où les choses n'ont pas forcément un sens [...]. Cela nous amène doucement dans une sorte de monde construit. Puis, les comédiens amènent des plantes, qui deviennent [un] décor. Felipe

amène les sons, qui feront partie de la pièce de Treplev. On a plusieurs choses en même temps, elles ne sont pas encore claires...mais le cerveau registre tout. Cela nous fait flotter entre différents statuts, on est entre une chose et une autre⁴⁵².

Selon Diaz, c'est la simultanéité et la combinaison d'éléments – donc aussi des codes et des conventions – de différents plans symboliques qui construisent ce jeu de basculement entre une réalité et une autre. Plusieurs critiques⁴⁵³ confirment une impression que j'ai eue en tant que spectatrice : l'établissement clair des règles paraît faciliter l'adhésion au spectacle d'un public non habitué. Pour en donner un exemple, voici un extrait d'une critique montréalaise :

...il n'est pas nécessaire d'être un connaisseur pour goûter la qualité de l'interprétation. Tous les acteurs naviguent très bien entre les différents niveaux de jeu et les multiples petits objets qui encombrant un plateau tout blanc. [...] En effet, les temps forts de cette mise en scène (principalement des relents surréalistes amenés par des objets contemporains détournés de leur emploi usuel) surviennent presque tous assez tôt dans la représentation⁴⁵⁴.

Diaz construit ainsi de façon tout à fait consciente et progressive cette transition dans ses choix de mise en scène. Il s'agit ainsi, dans un premier temps, de faire reposer le spectacle sur une convention simple : parler avec le public naturellement. Il injecte ensuite petit à petit des actions parallèles qui « n'ont pas forcément de sens » comme déplacer une chaise, faire des mouvements avec le corps qui « pourraient être des sortes d'expérimentations », commencer à apporter des parties du décor, ce qui « nous amène à une espèce de monde construit⁴⁵⁵ ». L'effet d'une telle composition apparaît clairement décrit dans cette critique du spectacle dans *Les trois coups.com*, intitulée « Ça va commencer » : « On ne sait pas très bien

⁴⁵² Entretien avec Enrique Diaz, réalisé par Rafaella Uhiara le 14 juillet 2014 à Rio de Janeiro. Nous traduisons.

⁴⁵³ Cf Luiz Fernando Ramos et Sílvia Fernandes, « Diálogo da Gaivota », *Sala Preta*, vol. 7, 2007, p. 225- 228, p. 225. « “Entre Treplev et Trigorine, mais sans être ni l'un ni l'autre” - Entretien avec Enrique Diaz », propos recueillis par David Sanson publié dans le programme de salle du spectacle *La Mouette*, Festival d'Automne à Paris, 2007.

⁴⁵⁴ Hervé Guay, *art. cit.*

⁴⁵⁵ Entretien avec Enrique Diaz, réalisé par Rafaella Uhiara. Cf. note n° 452.

quand ça commence. Peut-être même qu'on commence par la fin. Pourtant, tout est là – les acteurs, le décor, le public⁴⁵⁶ ». À l'instar des autres prologues étudiés, il s'agit de commencer par un dialogue et d'amener progressivement le public vers des formes mimétiques, sans qu'il ne s'en aperçoive. La présence de cette médiation laisse à penser qu'il est nécessaire d'entrer en douceur dans le spectacle et que la forme mimétique n'est pas considérée comme la meilleure façon d'approcher le public.

Le sentiment de proximité que le prologue cherche ainsi à construire repose ici sur une apparente désinvolture, comme si la scène était à égalité avec la salle, alors que d'un côté comme de l'autre, chacun sait qu'il n'en est rien. Cette décontraction contribue également à créer une complicité : les spectateurs ont ainsi l'impression que les comédiens leur parlent spontanément, jusqu'à être tentés – ce qui a certainement déjà dû se passer – de leur répondre. Jouant avec les codes d'une relation quotidienne et ceux d'une réalité théâtrale construite, Diaz parvient à construire des transitions aisées entre différents niveaux de réalité, notamment entre celui du réel de la salle et celui du spectacle. Cette capacité à traverser – ou transgresser le seuil entre – différents niveaux, défini au chapitre 2 comme une « métalepse théâtrale », est une des caractéristiques principales du « métathéâtre contemporain ».

⁴⁵⁶ Sandrine Deumier, « Ça va commencer », *art. cit.*

Un épilogue



Fig. 13. Programme de *Disabled Theater* (2012), de Jérôme Bel avec les comédiens du Theater HORA.

Bien que ce chapitre soit consacré au prologue, il nous paraît pertinent de le terminer par l'analyse d'un épilogue. À l'instar du prologue, l'épilogue est « hors fiction » et concrétise, selon Patrice Pavis, « la soudure [...] entre la fiction et réalité sociale du spectacle⁴⁵⁷ » : lui aussi participe de la tentative d'influencer la réception. À ce titre, des prologues comme celui du roman de Cervantès peuvent être considérés par certains chercheurs, tels qu'Américo Castro, comme des épilogues, car « ils n'ont été composés qu'une fois le texte achevé et "leur sens ne devient clair qu'à quelqu'un qui dispose d'une connaissance exacte du travail auquel ils font allusion"⁴⁵⁸ ». C'est précisément le cas du premier prologue que nous avons étudié,

⁴⁵⁷ Patrice Pavis, « Épilogue », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 116.

⁴⁵⁸ « Américo Castro points out that the prefaces to *Don Quixote* are actually "epilogues" because they were likely composed after the text was completed and because "their meaning becomes clear only to someone who has an exact knowledge of the work to which they allude" ». Américo Castro, « The prefaces to *Don Quixote* », *Philological Quarterly*, 21, Janvier 1942, p. 65. Cité par :

celui de *Quixote*. Bien que le metteur en scène ait toujours eu l'idée de créer un prologue pour « enlever le masque de Garçon-BomBril » au comédien, l'équipe de la création ne l'a élaboré qu'à la toute fin du travail. C'est d'ailleurs la création de la scène finale qui a permis de construire le prologue, comme le raconte le metteur en scène :

Il n'y avait pas de début, nous ne savions pas comment commencer et, en réalité, c'est la fin qui a défini le début. Il y a une scène très forte dans le *Don Quichotte* où les gens le reconnaissent et se moquent de lui. C'est une scène très forte dans le spectacle, parce que c'est la vie de Carlinhos [Moreno]. [...] C'est ça qui a motivé tout le reste : le début. Nous avons trouvé la clé⁴⁵⁹ !

Ce prologue est donc la clé de compréhension du spectacle. Les autres prologues, même s'ils ont pu être conçus au début du travail, le sont aussi. La critique de *La Mouette* déjà citée se focalise à tel point sur le début du spectacle qu'elle a pour titre « Comment commencer ? ». D'autres articles évoquent également le prologue de ces spectacles, comme celui de Pascale Gateau sur *L'Effet de Serge*, où elle décrit « [l]es premiers pas sur le plateau de Vourc'h, alias Serge, en cosmonaute [comme étant] une entrée hautement signifiante⁴⁶⁰ ».

L'épilogue avec lequel nous voudrions clore ce chapitre est tout aussi marquant et montre de quelle façon il est possible, non pas d'influencer la façon dont nous verrions un spectacle qui suivrait, mais notre réflexion *a posteriori* sur le spectacle vu. Il s'agit de l'épilogue du spectacle *Disabled Theater* (2012), de Jérôme Bel, une création qui met en scène onze comédiens handicapés mentaux de la troupe suisse

Susan Levine et Stuart Levine, *op. cit.*, p. 17. Les auteurs renvoient encore à : Juan Bautista Avallé-Arce, « Directrices del prólogo de 1605 », in *Don Quixote como forma de vida*, Castalia, Madrid, 1975, pp. 14-15 et 31.

⁴⁵⁹ « Não tinha começo, a gente nem sabia como começar, e aí, na verdade o final é que definiu o começo. Porque tem uma cena muito forte do Dom Quixote em que as pessoas o reconhecem dele, debocham dele. É uma cena bem forte da peça, que é o que o Carlinhos vive. [...] Tem essa cena, da aldeia, que tem os espelhos, ele se vê, deprime e resolve desistir porque a realidade vence. É isso que motivou todo o resto : o começo...A gente achou a chave ». Entretien avec Fábio Namatame. Cf. note n° 425. Nous traduisons.

⁴⁶⁰ Pascale Gateau et Philippe Quesne, « Comédies du réel », *Mouvement*, septembre 2008, p. 98- 100, p. 100.

Theater HORA. Il ne s'agit pas d'une œuvre jouée par des comédiens handicapés mentaux, mais de la mise en scène du handicap lui-même. Selon le programme et les entretiens avec le chorégraphe, l'intention de celui-ci était de proposer une réflexion sur le rapport de notre société et de nous-mêmes aux handicapés ainsi qu'à leur image, rarement représentée. Hautement problématique, le spectacle est parfois considéré comme voyeuriste⁴⁶¹ et ne fait assurément pas l'unanimité du public. Ainsi, pour beaucoup de spectateurs, comme ce fut mon cas, ce sera plutôt aux commentaires sur le spectacle – notamment négatifs – que l'on pourra s'identifier. Ceux-ci sont réunis dans une sorte d'épilogue où il est demandé aux comédiens de venir l'un après l'autre au microphone pour partager leur opinion sur le spectacle ainsi que les retours qu'ils ont eus, dont la plupart viennent de leurs familles.

Parmi les impressions négatives, un comédien confie que son frère avait pleuré au retour du spectacle, parce que celui-ci lui semblait être un *freakshow*. Les remarques sont très diverses et les spectateurs de *Disabled Theater* peuvent se retrouver souvent dans l'une d'eux. En tant que spectatrice, ces commentaires ont eu un effet intéressant sur moi : pendant tout le spectacle, j'étais perplexe et irritée face à la démarche du chorégraphe, car le spectacle et sa posture face aux handicapés posent des questions éthiques. Néanmoins, au moment où je me suis rendu compte que les comédiens et Bel lui-même avaient conscience des problèmes que je voyais dans la proposition, je me suis mise à reconsidérer le spectacle. Premièrement, si les comédiens disent dans leurs commentaires qu'ils sont heureux d'y participer, tout en étant conscients de ces problèmes qu'ils énoncent, il me semble légitime qu'ils y prennent part. Deuxièmement, si Jérôme Bel lui-même connaît ces avis, il a donc eu l'occasion de réfléchir longuement à ces questions ; ainsi, s'il continue tout de même à présenter le spectacle, la proposition mérite sans

⁴⁶¹ Par exemple : « Et qu'il le veuille ou non, le spectateur se retrouve dans la posture d'un voyeur ». Johannes Sieverding, « Peut-on mettre en scène des handicapés ? », *Metropolis/Arte*. En ligne : <http://www.arte.tv/fr/disabled-theater-peut-on-mettre-en-scene-des-handicapes/7542688,CmC=7542692.html>, consulté le 4 août 2014.

doute une analyse plus approfondie. Selon la même logique de séduction du public mise en œuvre dans les prologues, cet épilogue semble donner des éléments pour que le spectateur reconsidère la proposition artistique dans son avis *a posteriori* et dans sa mémoire à long terme du spectacle.



Fig. 14. Julia Häusermann dans *Disabled Theater* (2012)⁴⁶²

⁴⁶² Crédit de la photo : Michael Bause.



CHAPITRE 4

LE LANGAGE
ENTRE OPACITÉ ET CLARTÉ

Les mots

Les mots nous sont imposés. La langue est un lieu commun. Chacun est sommé de faire d'un vocabulaire appris un outil de communication.

Grand Magasin⁴⁶³



Fig. 15. Le fétiche du dictionnaire. *nom donné par l'auteur* (1994), RB Jérôme Bel⁴⁶⁴

⁴⁶³ Grand magasin interviewé par Katia Feltrin, « Grand Magasin, Suspense versus Surprise », *ParisArt*, le 28 décembre 2011, disponible dans le « Dossier de presse » du spectacle sur le site de Grand Magasin. [En ligne : http://www.grandmagasin.net/repository/spectacles/13/presse/Dossier%20de%20presse%20_11.pdf]. Consulté le 31 octobre 2017.

⁴⁶⁴ Crédit de la photo : Herman Sorgeloos / RB Jérôme Bel.

Nous proposons de commencer ce chapitre par un constat curieux : l'obsession pour les mots. S'il fallait élire un objet fétiche du métathéâtre contemporain, il ne serait pas difficile d'en choisir un : le dictionnaire. Le premier spectacle de Jérôme Bel s'intitule *nom donné par l'auteur* (1994), selon lui, la définition du mot « titre⁴⁶⁵ ». La description du spectacle par la compagnie suit d'ailleurs la même logique :

Spectacle :

n. m. « Ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard, capable de provoquer des réactions »
dans le Petit Robert 1 Dictionnaire de la langue française⁴⁶⁶

Le Robert (2000), est une « performance pour un danseur et un dictionnaire⁴⁶⁷ » de Fanny de Chaillé, qui prend comme point de départ son obsession par « l'objet *Le Robert* » :

Au commencement, l'objet *Le Robert* est obsession, obsession quand il s'agit de formaliser la pensée : revenir indéfiniment à LA référence quand il s'agit de trouver les mots, le mot⁴⁶⁸.

« Chaque mot, quel qu'il soit, évoque une foule de choses... Une foule de choses différentes pour chaque auditeur⁴⁶⁹ » – affirme Grand Magasin dans *D'orfèvre et de cochon* (2014), conférence autour d'un mot évité par le duo⁴⁷⁰. Réfléchissant sur ce qu'est un mot, le duo se sert d'un dictionnaire et propose :

⁴⁶⁵ « *nom donné par l'auteur* – Jérôme Bel interrogé par Christophe Wavelet », entretien réalisé le 11 janvier 2005 au Centre National de la Danse à Pantin, vidéo montée par Robert Guillaume aux Laboratoires d'Aubervilliers, durée : 28 min. 42. [En ligne : <https://youtu.be/NtE4Q9fKOxo>]. Consulté le 7 novembre 2017.

⁴⁶⁶ Fiche de présentation du spectacle *nom donné par l'auteur* par le site de RB Jérôme Bel. [En ligne : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=1&ctid=1>]. Consulté le 25 octobre 2017.

⁴⁶⁷ Selon la Fiche de présentation de l'artiste par le site de Les laboratoires d'Aubervilliers. [En ligne : <http://www.leslaboratoires.org/artiste/fanny-de-chaille>]. Consulté le 25 octobre 2017.

⁴⁶⁸ Fiche de présentation du spectacle *Le Robert* par le site de Fanny de Chaillé – association display. [En ligne : <http://www.fannydechaille.fr/fr/le-robert>]. Consulté le 26 octobre 2017.

⁴⁶⁹ Toutes les répliques du spectacle *D'orfèvre et de cochon* ont été transcrites à partir de la captation disponible sur le site de Grand Magasin. [En ligne : http://www.grandmagasin.net/spectacle_videos.php?spec=30]. Consulté le 26 octobre 2017.

⁴⁷⁰ À ce sujet, nous renvoyons au chapitre 8.

FRANÇOIS HIFFLER – Écoutons résonner respectivement sept mots choisis au hasard.

PASCALE MURTIN – Sept poèmes mono-verbaux.

Le titre est le point de départ des spectacles de Grand Magasin : « T’as l’impression qu’il te donne un élan pour rassembler un faisceau d’idées⁴⁷¹ » ; et aussi pour Philippe Quesne, comme en témoigne le comédien Gaëtan Vourc’h :



Fig. 16. L'émerveillement pour les mots, *Big Bang* (2010), Vivarium Studio⁴⁷²

Avec Philippe [Quesne], on commence à travailler sur un titre de spectacle. On commence presque au même endroit, avec ce que raconte le titre à chacun. Toutes les étapes de création du spectacle, on les accompagne pour discuter l'idée de la scénographie, du thème...⁴⁷³

L'intérêt pour les mots part aussi bien de constats banals tels que celui à l'origine du spectacle *Big Bang* (2010) :

⁴⁷¹ Pascale Murtin, François Hiffler, Bettina Atala, David Sillanoli, Nicolas Doutey, Yaël Kreplak, « Entretien propreté (quelque chose qui vous soit propre) », *Avant-poste*, 8, 2012, p. 69-94, p. 71.

⁴⁷² Crédit de la photo : Nathalie Sternalski.

⁴⁷³ Philippe Quesne dans le *Journal Arte*, émission télévisuelle citée (cf. note n° 446).

Quand j'ai vu le titre « Big Bang », qui était comme une sorte de sujet à la fois énorme sur une théorie des origines, mais en même temps un mot assez dérisoire qui est aussi comme une onomatopée de bande dessinée : « Bang ! », comme on pourrait dire « plouf ! » ou « pschitt ! », donc c'était idéal pour commencer un travail⁴⁷⁴.

Ou bien le goût de la forme des mots dans la projection de textes, comme dans *La Mélancolie des dragons* (2008), où l'on teste le nom du parc d'attractions dans différentes polices dérisoires ou bien dans le jeu avec ces effets de design obsolètes comme le WordArt⁴⁷⁵ dans *Caspar Western Friedrich* (2016). Nous pourrions encore mentionner (pour rester seulement dans l'exemple du Vivarium Studio) : les fables racontées par un panneau lumineux à messages défilants (*Swamp Club*, 2013), les spectacles dont le titre figure dans le décor (*Swamp Club* ; ou *Next Day*, 2014), le jeu avec le sous-titrage décalé (*Anamorphosis*, 2012). L'exemple le plus parlant est certainement celui du spectacle *D'après nature* (2006), où les répliques, inaudibles, sont réitérées par une projection qui rend la banalité des répliques étrange. Pour Antoine Defoort, de l'Amicale de Production, « Power Point, c'est le *Gesamtkunstwerk* du XXI^e siècle »⁴⁷⁶.

Pourquoi y a-t-il dans ces spectacles cette fascination pour le mot, le langage et ses structures ? Penchons-nous sur quelques exemples.

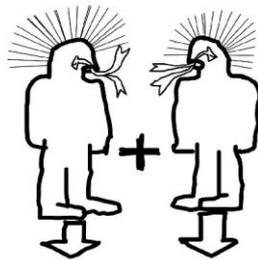
⁴⁷⁴ Philippe Quesne à propos du spectacle *Big Bang* (2010) dans une vidéo de diffusion dans la chaîne du théâtre Vooruit, de Gand, publiée le 28 octobre 2010. [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=58rO8V585Q0>]. Consulté le 26 octobre 2017.

⁴⁷⁵ WordArt est un outil d'élaboration d'effets graphiques simples du Word, logiciel de traitement de texte de la Microsoft. Il propose 15 styles prédéfinis avec des réflexions, des courbes, des ombres ou des textures. Il est considéré comme tellement désuet que cette page internet a fait un post intitulé « Générateur de WordArt transporte votre texte directement aux années 90 » (*WordArt Generator Transports Your Text Back to the '90* » [En ligne : <http://mentalfloss.com/article/88512/wordart-generator-transport-your-text-back-90s>, consulté le 18 octobre 2017].

⁴⁷⁶ Marie Lechner, « Machins malins en mode démo », *Libération*, avril 2013, p. 23.

Le langage

HALORY GOERGER
ANTOINE DEFOORT



GERMINAL

Fig. 17. Dessin du programme de salle de *Germinal* (2012), Amicale de Production

Pour interroger l'approche du langage dans le métathéâtre, nous voudrions analyser un spectacle qui est, selon nous, exemplaire en la matière. Il s'agit de *Germinal* (2012), une création de l'Amicale de Production, une jeune troupe basée à Lille et à Bruxelles composée d'Antoine Defoort, issu des Beaux-Arts, et d'Halory Goerger, qui a suivi une formation universitaire en sciences de l'information. Celui-ci explique qu'il a « gardé de ces études un goût pour la dissection des phénomènes langagiers⁴⁷⁷ » et de nombreux critiques, dont Ben Brantley du *New York Times*, soulignent cet intérêt pour le langage en qualifiant ce spectacle de « vaudeville ontologique⁴⁷⁸ » ou « épistémologique ». Le spectacle

⁴⁷⁷ Ève Beauvallet, « Halory Goerger, le rire de l'alien », *Libération*, 14 avril 2015, p. 26.

⁴⁷⁸ « *Germinal* is what might be called anontological vaudeville. Or do I mean epistemological? Either applies ». Ben Brantley, « A Creation Myth for Consciousness », *The New York Times*, Late Edition, 8 janvier 2016, p. C1.

déconstruit les codes du théâtre pour en comprendre son fonctionnement et non pas « par rébellion », comme le précise Goerger :

C'est un des mécanismes à l'œuvre dans une bonne partie des pièces qu'on a écrites seuls ou ensemble. On ne le fait pas par rébellion – ce serait bien fade, et bien vain – mais plutôt par désir de comprendre l'outil⁴⁷⁹.

Le titre, *Germinal*, est moins lié au roman de Zola qu'à la création sur scène d'« un phénomène de germination, une sorte d'expérimentation darwiniste en vase clos⁴⁸⁰ », même si la genèse du spectacle révèle une volonté de « faire une grande fresque socialiste⁴⁸¹ » et une « allusion au calendrier révolutionnaire⁴⁸² ». La création de *Germinal* va de pair avec la construction, dans l'espace-temps du spectacle, d'un monde au sein duquel une petite communauté développe son propre langage et son « mythe de création complet⁴⁸³ », comme les artistes l'expliquent lors d'un entretien au Festival québécois TransAmériques :

Nous avons imaginé recommencer tout à zéro, organiser un univers fini constitué de seulement quatre personnes sur un plateau de huit mètres par dix. Ces quatre personnes se développeraient selon une logique un peu darwiniste, comme une théorie de l'évolution poussée dans ses derniers retranchements⁴⁸⁴.

Malgré l'apparente lourdeur du projet, le spectacle est très léger et amusant et nous fait assister à la création du langage à partir du néant. La représentation débute par un grand moment de noir, puis, *Fiat lux* : une lumière monte lentement sur la

⁴⁷⁹ Christian Saint-Pierre, « Antoine Defoort et Halory Goerger de retour avec *Germinal* », *Le Devoir*, Montréal, 17 mai 2014, p. E5.

⁴⁸⁰ Jack Dion, « De la naissance du monde à la vraie vie d'Elise (et de tant d'autres) », [En ligne : <https://www.marianne.net/culture/de-la-naissance-du-monde-la-vraie-vie-d-elise-et-de-tant-d-autres>]. Consulté le 12 avril 2017.

⁴⁸¹ Renan Benyamina, « Entretien avec Antoine Defoort et Halory Goerger », *Programme de salle du spectacle « Germinal »*, 67^e Festival d'Avignon, 2013.

⁴⁸² Piere Notte, « Entretien avec Antoine Defoort et Halory Goerger », *Programme de salle du spectacle « Germinal »*, Théâtre du Rond-Point, 2015.

⁴⁸³ Ben Brantley, « A Creation Myth for Consciousness », *art. cit.*

⁴⁸⁴ Christian Saint-Pierre, « Antoine Defoort et Halory Goerger de retour avec *Germinal* », *art. cit.*

scène. Nous nous rendons compte progressivement que les quatre comédiens – Halory Goerger, Antoine Defoort et deux partenaires : Ondine Cloez et Arnaud Boulogne – découvrent la lumière à travers la manipulation de quatre consoles de régie installées sur le plateau. Tout se passe en silence. En jouant avec les boutons des consoles, ils explorent leur capacité à contrôler l'éclairage sur le plateau. Halory Goerger ose tester d'autres boutons et allume des lumières dissonantes avec un focus très marqué au fond de la scène. S'amusant avec un autre bouton du contrôleur, il commence à projeter des textes sur le fond de la scène sans s'en rendre compte et, sans comprendre à quel bouton correspond chaque projecteur, il descend et remonte un des interrupteurs à plusieurs reprises : à chaque fois, un nouveau texte apparaît. Le public s'aperçoit vite que les textes projetés sont ses pensées : « ça fait pas grand-chose, on dirait / on dirait que c'est pas assigné⁴⁸⁵ ». Quand il regarde le fond de la scène, il prend soudain conscience de sa capacité à s'exprimer :

mais / attends / mais attends / attends mais attends / mais c'est moi qui /
et donc à chaque fois que je / ça s'affiche / ah d'accord / ah ok donc je
m'exprime / j'ai accès à l'abstraction / je peux conceptualiser (*Ondine
s'approche*) Ondine, t'as vu ? On peut transférer sa pensée à l'extérieur
de sa tête⁴⁸⁶

Lorsque Halory propose à Ondine d'essayer de transférer ses pensées en manipulant la console, ils découvrent un second panneau d'affichage. Antoine Defoort et Arnaud Boulogne veulent également participer à la conversation mais en l'absence d'autres panneaux, il ne leur reste que le mur du fond. Le dialogue naît ainsi en même temps que les disputes :

⁴⁸⁵ Toutes les répliques ont été transcrites à partir de la captation du spectacle gracieusement prêtée par la compagnie. Nous utilisons une barre pour indiquer la séparation entre chaque projection.

⁴⁸⁶ *Ibid.*



Fig. 18. La projection des pensées sur le fond de la scène, *Germinal*⁴⁸⁷

[SUR LE PANNEAU D'ONDINE] : et alors tu vois, on va pouvoir dialoguer

[SUR LE PANNEAU D'ARNAUD] : c'est-à-dire ?

[SUR LE PANNEAU D'ONDINE] : par exemple je te pose une question, et toi tu y réponds

[SUR LE PANNEAU D'ARNAUD] : ah ouais bien

[SUR LE PANNEAU D'ONDINE] : on peut échanger des idées⁴⁸⁸

[SUR LE PANNEAU D'ARNAUD] : ouais

[SUR LE PANNEAU D'ONDINE] : on peut se contredire

[SUR LE PANNEAU D'ANTOINE] : Hein ? Ben non, pourquoi ? ça sert à rien la contradiction

[SUR LE PANNEAU DE HALORY] : bah si, dans un mouvement dialectique, non ?

[SUR LE PANNEAU D'ANTOINE] : je suis pas d'accord

[SUR LE PANNEAU D'ONDINE] : tu vois, je trouve ça super intéressant que tu sois pas d'accord

[SUR LE PANNEAU D'ANTOINE] : moi je trouve ça pas intéressant

[SUR LE PANNEAU D'ONDINE] : ben tu vois je trouve ça intéressant et tu trouves ça pas intéressant

[SUR LE PANNEAU D'ANTOINE] : ah ouais mais nan pfff / bon et d'abord, pourquoi Arnaud et moi on n'est pas sur les panneaux⁴⁸⁹ ?

Pour tenter de résoudre le problème d'égalité d'accès aux panneaux, le groupe décide que tout le monde peut projeter ses pensées dans tout l'espace, ce qui pose rapidement un nouveau problème : « (*Antoine sur le panneau de Halory*) : on a l'impression que c'est toi qui parle / alors que c'est moi⁴⁹⁰ ». Après discussion, Halory a une idée : « j'indique que c'est moi en ajoutant mon prénom au début de la phrase » : « Halory – comme ceci ». « Antoine – ah ouais bien ».

Plus tard, Ondine a l'impression qu'une partie du plateau fait un drôle de bruit. Intriguée, elle tape plusieurs fois avec le pied sur la partie en question et, à l'aide d'une pioche, y fait un trou dans et découvre un microphone. Le groupe se réunit

⁴⁸⁷ Crédit de la photo : Amicale de Production.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

⁴⁸⁹ Nous transcrivons les répliques telles qu'elles sont projetées.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

autour du microphone et s'aperçoit vite que quand on y tape ou souffle, cela fait un bruit différent. Antoine fait plusieurs tests, conseillé par les autres. On lui propose de souffler plus fort, puis, « avec la gorge ». Cette scène repose sur un mélange insolite entre les grognements et balbutiements d'Antoine et le haut degré de connaissance théorique sur le sujet dont font preuve les propositions des autres (affichées sur le mur de fond) comme « tu veux pas essayer de fermer un peu la glotte pour voir ? », « abaisse ton larynx », « essaye de moduler un peu », « essaye de découper un peu, fais des phonèmes », « essaye de faire des agrégats signifiants ».



Fig. 19. La découverte du langage oral, *Germinaf*⁴⁹¹

Antoine parvient toujours à suivre les conseils, ce qui lui permet de passer très vite de la glossolalie à un langage très bien articulé, acquis tout à coup (« Ah... oui... voilà... tac... à un moment, il y a un déclic et ça devient amusant⁴⁹² »). Ce nouveau

⁴⁹¹ Crédit de la photo : Pierre Borasci.

⁴⁹² Transcription de la captation du spectacle, déjà citée.

moyen de communication est lui aussi immédiatement suivi d'un nouveau problème :

HALORY (*parle dans le microphone. Ils ont tous désormais acquis le langage oral*) : J'entrevois un problème ceci étant, car... je sais pas... il y a un micro, on est quatre. En termes de fluidité des échanges, là on a régressé par rapport à tout à l'heure. (*Antoine exprime vouloir prendre la parole. Halory ne s'en aperçoit pas*) Je veux dire, concrètement, c'est celui qui a le micro qui s'exprime. Si quelqu'un maintenant là veut parler... (*Antoine lui fait signe. Il ne s'en rend toujours pas compte*) Si quelqu'un a envie de s'exprimer... C'est bloqué. (*En s'apercevant finalement la demande d'Antoine*) Voilà, t'as envie de parler. Qu'est-ce qu'on fait ? Voilà...⁴⁹³

La solution trouvée est alors de désigner « un responsable de la communication orale pour les autres », c'est-à-dire que l'un d'entre eux détient le microphone et « assume la fonction phonatoire avec les idées des autres ». Pour savoir qui parle, en plus de l'imitation que le comédien fait de la voix des autres, il indique le prénom avant la phrase à l'instar de ce qu'ils avaient découvert avec les panneaux. Encore un souci : celui de la confiance que suppose le fait d'être représenté par autrui. Ils s'interrogent ainsi : « Et tu dis exactement ce qu'on pense ? Tu ne fais aucune modification ? ». Le représentant assure : « je n'applique aucun filtre ». Pour tester la portée de la réception des pensées par le responsable de la communication, Antoine part très loin dans les coulisses et Ondine enfouit sa tête dans un monceau de tissu. Le représentant, alors incarné par Arnaud, profite de l'inattention des autres pour tourner les paroles à son avantage : « Ondine : Ça marche très bien ce système / Et tout ça c'est grâce à toi, Arnaud », « Antoine : On se rend pas compte de tout ce qu'Arnaud fait pour nous » « Halory : On devrait lui fabriquer un trône ». Alors qu'Arnaud est pris par son délire de pouvoir, Halory le surprend : « mais qu'est-ce que tu racontes là ? ». Une nouvelle solution s'impose alors : Halory découvre une table de mixage et, en testant les boutons, donne à chacun son pouvoir de s'exprimer oralement. (Chacun avait finalement un micro-cravate). Ils

⁴⁹³ Transcription de la captation du spectacle, déjà citée.

établissent ainsi que la meilleure façon de communiquer est que chacun transfère ses pensées sur son propre appareil phonatoire.

Une fois le problème de la communication résolu, émerge la nécessité de la notation écrite : lorsqu'ils essayent de faire la liste de tout ce qui s'est passé et de tout ce qui existe dans leur petite communauté, ils s'aperçoivent de la difficulté de se souvenir de tout, d'autant que les événements devraient *a priori* continuer de s'accumuler. Ondine propose alors d'utiliser le mur du fond pour tout noter. Le mur devient vite saturé d'informations, ce qui les obligera, plus tard, à les organiser en créant des regroupements et des classements.



Fig. 20. Le besoin de la notation, *Germinal*⁴⁹⁴

Tandis qu'il cherche des critères pour établir les catégories, Antoine prend le micro, l'observe, tape deux fois dessus avec le doigt et constate une caractéristique marquante : il fait « pocpoc ». Il en conclut ainsi : « donc, il appartient à la catégorie

⁴⁹⁴ Crédit de la photo : Bea Borges.

quand même un son, ils sont obligés de créer des catégories transversales comme « soit “pocpoc” soit autre chose ». Leurs classements commencent à devenir si complexes et confus qu’ils en viennent, plus tard, à vouloir repartir de zéro.

Avant d’en arriver à cette extrémité, nous aimerions observer de plus près une catégorie en particulier : celle des choses qui font « “pocpoc” dans le cœur ». Ils la découvrent lorsqu’Arnaud retrouve une guitare et se met à jouer ; à la différence du langage, il ne passe pas par un processus d’apprentissage et parvient à bien jouer naturellement. Lorsqu’il se met à jouer, les autres commencent à parler en chantant inconsciemment sans que leur corps ne change d’attitude : ils adoptent la même gestuelle qu’en parlant, un peu à la manière de *Les parapluies de Cherbourg*⁴⁹⁶ (qui constitue d’ailleurs une de leurs références⁴⁹⁷). Prenant soudain conscience qu’ils sont en train de chanter, ils s’interrogent alors – toujours en chantant – sur cette nouvelle modalité d’expression :

HALORY (*en chantant*) : Mais qu’est-ce que c’est ? Il se passe un drôle de truc là... Arnaud, tu as changé quelque chose. Non, tu ne remarques pas ?

ARNAUD (*en chantant*) : Si, j’ai remarqué, les amis, on a une drôle de voix maintenant. Depuis une minute et demie, nous sommes passés en mode « chant ».

ANTOINE (*en chantant*) : Si j’ai bien tout compris, c’est une nouvelle option, c’est un nouvel outil pour la communication.

HALORY (*en chantant*) : Je vois pas bien l’intérêt de faire ça avec sa voix... Bah, c’est quand même un peu niais... mais franchement on a l’air de quoi ? Moi, je le fais pas, c’est n’importe quoi !

ANTOINE (*en chantant*) : Bah, moi, je crois que ça me plaît. Voilà, moi, je trouve ça plus gai.

ONDINE (*en chantant*) : Si on peut le faire à plusieurs...

TOUS (*en chantant*) : ...on peut chanter en chœur.

⁴⁹⁶ Film entièrement chanté sorti en 1964 et réalisé par Jacques Demy, avec Michel Legrand à la direction musicale et une distribution composée de Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo, Anne Vernon, Marc Michel (entre autres), qui doublaient respectivement les voix des chanteurs Danielle Licari, José Bartel, Christiane Legrand, Georges Blaness.

⁴⁹⁷ Lors du spectacle-conférence de l’Amicale de Production, *Un Faible degré d’originalité* (2013), Antoine Defoort explique qu’il avait le projet d’adapter au théâtre *Les Parapluies de Cherbourg*, mais il n’a pas eu l’accord des ayants-droit de Jacques Demy.

HALORY (*en chantant*) : Ah, bah, oui, là c'est joli !

Le spectacle joue ainsi de la construction d'une micro-civilisation, qui développe un langage, une culture, une histoire et un intérêt pour l'art.

L'humour repose beaucoup sur des questions de vraisemblance dans cet univers clos où les personnages prétendent ne rien connaître tout en surprenant sans cesse les spectateurs par l'étendue de leurs connaissances, comme nous avons déjà pu l'observer au moment de l'acquisition du langage oral. Lorsqu'ils essayent par exemple de reprendre à zéro leur univers, ils entrent dans une discussion avec un tiers extérieur (une voix au téléphone) qui fait entendre un véritable refus de notre réalité (dont ils sont par conséquent bien conscients) :

VOIX AU TÉLÉPHONE : Pour le paiement...Vous êtes dans quel système économique actuellement ?

HALORY : Attends... Pardon, il y a un malentendu là, parce qu'on n'a pas du tout inventé l'argent ou quoi que ce soit à ce niveau...

VOIX AU TÉLÉPHONE : Ah, là par contre, Monsieur, je me vais me voir dans l'obligation de vous installer l'argent afin que vous soyez en mesure d'effectuer le paiement.

HALORY : Non, mais attendez, si vous nous installez l'argent, on va devoir prendre le système bancaire aussi et les taux d'intérêt, l'usure, la fiscalité, etc. ?

VOIX AU TÉLÉPHONE : Tout à fait, Monsieur, mais vous savez, aujourd'hui, l'économie libérale est l'outil idéal pour gérer les interactions économiques...

(Ils se regardent entre eux et se disent « non, non, non ! »)

HALORY : Non, non, on ne va pas prendre l'argent.

VOIX AU TÉLÉPHONE : Mais comment ça, Monsieur ? Vous n'avez pas besoin d'argent ?

HALORY : Non, non.

On est ainsi dans un territoire étrange où l'on adhère à une fiction qui se passe dans un monde clos en formation avec des personnages qui ne cessent de prouver qu'ils connaissent notre réalité. Au cours de cette même conversation avec la voix au téléphone, celle-ci leur demande s'ils se trouvent bien dans un univers clos. Halory regarde alors le public et laisse planer un doute : « peut-être... je ne sais pas... oui,

je crois ». La conjonction entre les constantes références à l'univers extra-fictionnel, le fait que leur univers soit créé à partir de rien et leur volonté plus tard de tout remettre à zéro nous semble significative dans la mesure où elle exprime une des attitudes possibles face à la lourdeur de l'histoire et de l'héritage culturel. Si l'on pense par exemple à l'évolution de la scène contemporaine, le spectacle fait le choix, sur le plan de la forme et du contenu, de tout remettre à zéro dans un monde contemporain devenu parfois tellement complexe qu'il en est difficile à suivre. Certaines critiques soulignent à cet égard la popularité du spectacle, qui « drain[e] souvent un public que l'on ne voit pas habituellement dans les salles de théâtre⁴⁹⁸ », et qualifient le spectacle de « merveilleuse anomalie dans le contexte actuel par sa modestie et sa cocasserie⁴⁹⁹ ». Sur le plan de la forme, notre description a déjà permis de comprendre que le spectacle est simple à suivre et qu'il ne repose pas sur une connaissance préalable de la scène contemporaine.

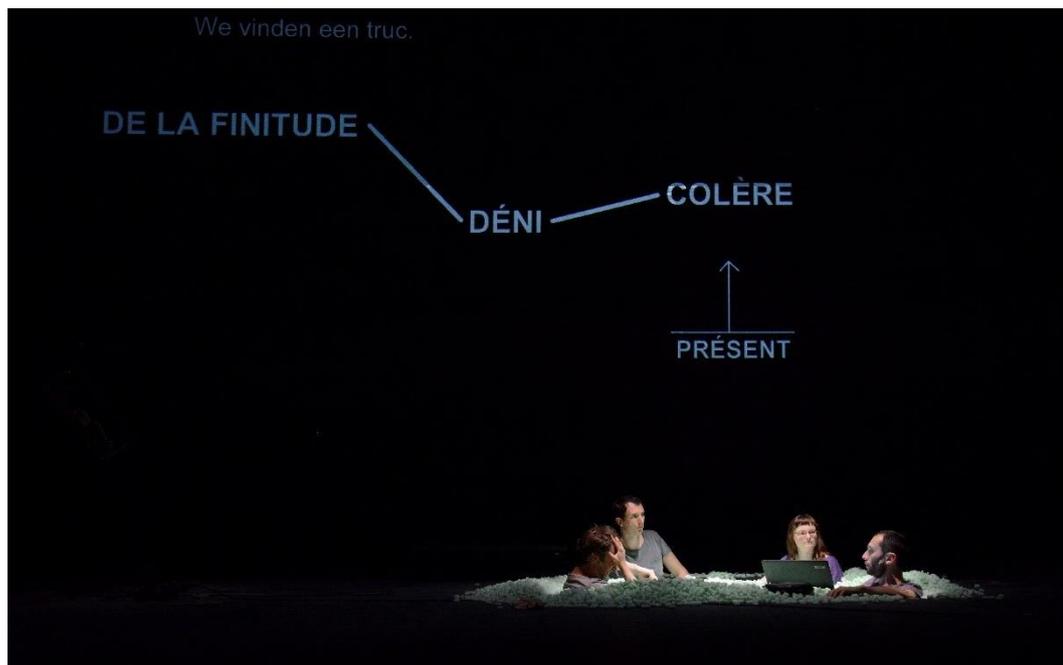


Fig. 22. « Mode chronologique », *Germinal*⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Jack Dion, « De la naissance du monde à la vraie vie d'Elise (et de tant d'autres) », *art. cit.*

⁴⁹⁹ Rosita Boisseau, « *Germinal*, du coq à l'âne », *Le Monde*, 18 avril 2015, p. 17.

⁵⁰⁰ Crédit de la photo : Bea Borges.

Des critiques relèvent également cette caractéristique : « ce n'est jamais prétentieux, jamais incongru, jamais prise de tête⁵⁰¹ », « tout reste généreux et léger⁵⁰² » ou bien « son préambule conceptuel, qui pourrait effaroucher le chaland, n'a rien d'un aride cours de linguistique et tout d'une vaste entreprise de sémiologie ludique en *freestyle*⁵⁰³ ».

Le spectacle se termine au moment où la communauté prend conscience du concept de finitude, ce qui est suivi, comme le montre la photo (Fig. 22), du déni, puis de la colère, de la négociation, de la dépression et, enfin, de l'acceptation – les cinq étapes du travail de deuil selon Freud. Ils décident finalement de construire un rituel où ils reviennent sur leur propre histoire – qui est celle de la fable du spectacle – pour tenter de comprendre le sens de la succession d'événements qui se sont passés dans cette période qu'ils comprennent être délimitée dans le temps. Leur révision s'achève avec le mot « fin », qui représente également la fin du spectacle. Il est intéressant de noter que, finalement, commençant de zéro et tentant tout de même de faire table rase de leur courte histoire, ils terminent la fable avec la célébration de l'histoire et la compréhension de son importance pour le sens de la communauté.

La communication

La question du langage et de la communication sont au centre du travail de création de Fanny de Chaillé et l'on souligne fréquemment son « intérêt particulier porté à la langue, aux espaces qu'elle révèle, à la façon dont elle nous libère ou nous emprisonne⁵⁰⁴ », cet intérêt pour le langage étant ce « qui fait le lien entre toutes ces

⁵⁰¹ Jack Dion, « De la naissance du monde à la vraie vie d'Elise (et de tant d'autres) », *art. cit.*

⁵⁰² Rosita Boisseau, « *Germinal*, du coq à l'âne », *art. cit.*

⁵⁰³ Clémentine Gallot, « *Germinal*, un voyage aux racines du langage », *Libération*, 14 avril 2015, p. 27.

⁵⁰⁴ « Deux artistes en résidence », *Programme du Théâtre de la Cité Internationale*, oct. 2010 –

pratiques [de l'artiste] ». L'artiste elle-même se présente ainsi dans son portfolio : « Fanny de Chaillé s'intéresse avant tout à la langue, aux espaces qui se trament derrière elle⁵⁰⁵ ». C'est tout particulièrement son partenariat avec Pierre Alferi qui nous intéresse ici. Les deux artistes ont en commun l'intérêt pour la recherche, y compris universitaire : Fanny de Chaillé a ainsi étudié l'Esthétique à la Sorbonne, où elle a fait une recherche sur la performance orale et la poésie sonore⁵⁰⁶ tandis que Pierre Alferi est normalien, agrégé de philosophie et enseigne actuellement l'Histoire de la création littéraire à l'École de Beaux-Arts de Paris⁵⁰⁷. Leur collaboration débute lorsque, pour répondre à une commande d'ActOral⁵⁰⁸, Fanny de Chaillé invite Pierre Alferi tout en avouant que « travailler avec un écrivain [n'était] pas une envie qui [la] tenaillait⁵⁰⁹ ». La rencontre s'avère malgré tout très fructueuse et a donné lieu, jusqu'à présent, à la création de trois spectacles : *Coloc* (2012)⁵¹⁰, *Répète* (2014)⁵¹¹, *Les Grands* (2017)⁵¹². Le titre du premier projet salue

fév. 2011, p. 15-17, p. 16.

⁵⁰⁵ Dossier de l'artiste Fanny de Chaillé/association display. [En ligne : <http://www.fannydechaille.fr/fr/telechargements>]. Consulté le 13 avril 2017.

⁵⁰⁶ Fiche de présentation de Fanny de Chaillé sur le site *Les laboratoires d'Aubervilliers*. [En ligne : <http://www.leslaboratoires.org/artiste/fanny-de-chaille>]. Consulté le 29 octobre 2017.

⁵⁰⁷ Fiche de présentation de Pierre Alferi sur le site de Beaux-Arts de Paris. [En ligne : <https://www.beauxartsparis.fr/fr/formation/professeurs/176-pierre-alferi>]. Consulté le 29 octobre 2017.

⁵⁰⁸ Il s'agit d'un festival international fondé par Hubert Colas à Marseille. Il se déploie dans une quinzaine de lieux, durant trois semaines, en ouverture de saison.

⁵⁰⁹ « Entretien avec Fanny de Chaillé et Pierre Alferi », propos recueillis par Stéphane Bouquet, novembre 2013, reproduit dans le programme de salle du spectacle *Coloc*, précédé de *Voyage d'hiver*, de Fanny de Chaillé, au Théâtre de la Cité Internationale Universitaire de Paris, du 6 au 18 février 2014, p. 5-7, p. 5.

⁵¹⁰ Produit par l'Association Display dans le cadre de L'Objet des mots, une collaboration actOral – la SACD, avec le soutien de La Ménagerie de Verre, dans le cadre des Studiolab, et du Théâtre de la Cité Internationale.

⁵¹¹ Créé dans le cadre de Concordan(s)e 2014 / Pôle Sud, scène conventionnée pour la Danse, Strasbourg /Association Display, et la mise à disposition de studios du Centre National de la Danse, Pantin et de la Maison Populaire de Montreuil et avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication, DRAC Île-de-France au titre de l'aide à la compagnie.

⁵¹² Produit par l'Association Display en co-production avec l'Espace Malraux – Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, Bonlieu Scène nationale d'Annecy, Festival d'Avignon, La Comédie de Reims Centre dramatique national, le Centre chorégraphique national de Caen en Normandie dans le cadre de l'accueil studio, le Centre de développement chorégraphique de Toulouse Midi-Pyrénées, Les Spectacles vivants – Centre Pompidou (Paris), Festival d'Automne à Paris, Carré-Colonnes – scène métropolitaine (Saint-Médard-en-Jalles et Blanquefort), Le Parvis Scène

par ailleurs le partenariat heureux : « Et si on parlait ensemble ? Colloque. Et si finalement on vivait aussi ensemble ? Coloc⁵¹³ ».



Fig. 23. Coloc (2012), Association display⁵¹⁴

Selon Alferi, leur point en commun pour démarrer ce premier projet était la volonté de faire apparaître le texte, de le rendre visible :

Ce que m'a dit Fanny c'est qu'elle voulait faire une pièce où figurerait une partition, où le texte aurait un rôle visible. L'idée m'a plu parce que la présence du texte, sa visibilité, m'intéresse⁵¹⁵.

nationale de Tarbes-Pyrénées. Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication / Drac Auvergne-Rhône-Alpes, la Région Auvergne-Rhône-Alpes, Centre national de la danse (Pantin), Carreau du Temple (Paris), Théâtre Ouvert (Paris).

⁵¹³ Présentation de la programmation de deux spectacles de Fanny de Chaillé, *Programme de salle du spectacle Coloc, précédé de Voyage d'hiver*, Théâtre de la Cité Internationale Universitaire de Paris, du 6 au 18 février 2014, p. 4.

⁵¹⁴ Crédit de la photo : Marc Domage.

⁵¹⁵ « Entretien avec Fanny de Chaillé et Pierre Alferi », *art. cit.*, p. 5.

L'écrivain pense ainsi aux troubles dans la communication qui mettent en avant le langage et, rapidement, un exemple quotidien lui vient à l'esprit pour illustrer son idée :

J'ai pensé à ce qui me troublait à ce moment-là : Skype⁵¹⁶. Avec Skype, on a toujours des problèmes dans les conversations : le son est coupé ou le débit est trop lent et du coup l'image est saccadée ou figée. Je me suis dit que ça serait bien d'inventer un système de secours : une machine qui lise sur les lèvres et transcrive le texte à chaque fois que le son est coupé. Ce serait une transcription phonétique du français au français. Évidemment, ça aussi, ça marcherait mal, comme tout. La transcription reproduirait des phonèmes mais pas forcément les mots que le locuteur prononce. Il y aurait un découpage arbitraire des phonèmes tel qu'ils construiraient d'autres mots⁵¹⁷.

C'est cette idée d'un détachement de la langue orale de la sémantique qui devient le moteur créatif pour le texte de *Coloc* : comme si la langue était transcrite par un logiciel incapable de reconnaître le sens des phrases et ne reproduisant que les phonèmes dans des combinaisons parfois incongrues. Alferi l'écrit seul (et non pas en processus de création) et l'envoie à Fanny de Chaillé, qui, à la première lecture, trouve le texte « absolument incompréhensible » :

J'avais besoin de le lire à haute voix pour le comprendre et cette nécessité m'a beaucoup plu. C'est écrit comme des espèces de rébus, de mots-valises, de mauvais calembours. Ça fonctionne vraiment comme une partition, on a besoin de mettre le texte en voix pour qu'il fasse sens⁵¹⁸.

De Chaillé travaille sans la présence de l'auteur en salle de répétition car elle avoue que cela l'aurait gênée⁵¹⁹. Il n'y avait aucune indication de mise en scène et pas de didascalie, elle décide alors, pour aborder un langage aussi particulier,

⁵¹⁶ Logiciel qui permet aux utilisateurs de passer des appels téléphoniques ou vidéo via Internet. Fondé en 2003, il appartient depuis 2010 par le groupe Microsoft Corporation.

⁵¹⁷ « Entretien avec Fanny de Chaillé et Pierre Alferi », *art. cit.*, p. 5.

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ « Au début, Pierre est venu mais en fait sa présence me gênait, me perturbait, m'empêchait d'avoir des idées. Alors j'ai travaillé sans lui ». *Ibid.*, p. 7.

d'écrire le texte sur des cartons et de les présenter au public. Mais, selon De Chaillé, « [s]'il lit les cartons, il ne les comprend pas. Il faut que Grégoire Monsaingeon [l'un des comédiens] les dise, il faut que ça passe par la voix de l'acteur. Alors le public reconnaît lentement la langue qui est dans la langue⁵²⁰ ».

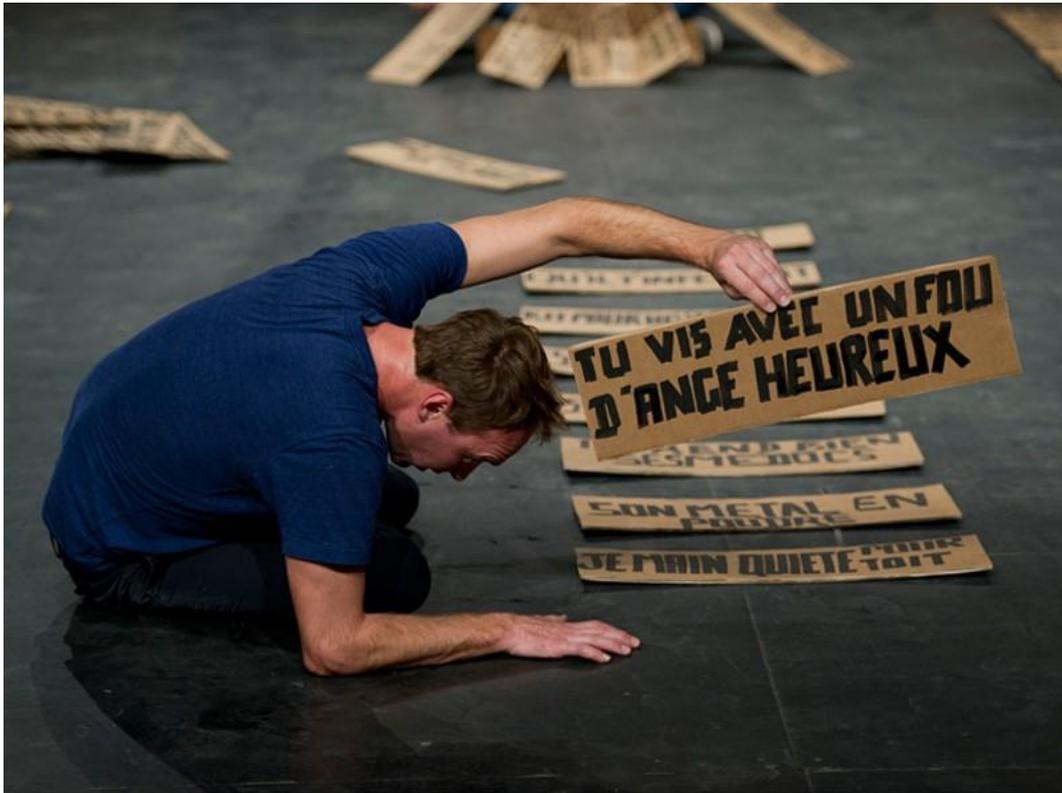


Fig. 24. « Tu vis avec un fou dangereux », *Coloc*⁵²¹

Le problème de la communication apparaît autrement dans le deuxième spectacle du duo : *Répète*, un spectacle qui repose sur un dispositif simple : sur un plateau comportant une table et deux chaises, deux artistes (un écrivain et une artiste de la scène, des doubles d'eux-mêmes) tentent de travailler ensemble mais leur conversation reste tronquée. Interprétant eux-mêmes les personnages de la fable, ils se proposent mutuellement des dispositifs pour trouver de l'inspiration puisqu'ils sont en manque d'idées. L'un des jeux consiste à « remplacer chaque phrase par ce

⁵²⁰ *Ibid*, p. 6.

⁵²¹ Crédit de la photo : Marc Damage.

qu'elle fait⁵²² », comme une sorte de « sous-texte⁵²³ » stanislavskien où ils disent non pas la phrase, mais ce qui se cache derrière elle : son intention, ce qu'elle cherche à procurer, ce qu'elle exprime parfois malgré son locuteur. Ce drôle de dialogue est redoublé par les intonations, les gestes et l'expression corporelle des personnages :

PIERRE (*enthousiasmé*) : Question intriguée sur la composition de la troupe et le sexe des danseurs. Offre de trois plaquettes de poésie dédicacées trente ans après leur parution.

FANNY (*un peu indifférente*) : Exclamation de gratitude, soupir gourmand, feuilletage express... Grognement conclusif avec regard vers l'ascenseur.

PIERRE (*en suppliant*) : Aveu d'un vieux désir de collaboration. Déclaration d'amour pour la chorégraphie. Évocation de Paul Stéphane Mallarmé Valéry. Longue phrase alambiquée, mal engagée, naufragée, nouée sur certains mots, entrechats, pointes, tutus... Regard blessé et gêné, rougeur à ta poitrine. Babilles, accompagnant un bras plongé dans un sac qui en sort un manuscrit étonnant.

FANNY : (*En interrompant le jeu*) Ah, non ! Pas de manuscrit ! On n'a dit : « pas d'accessoires »⁵²⁴.

Ce système ludique met en évidence les conventions en rationalisant des règles tacites de la communication orale et révèle combien ce que nous disons diffère souvent de ce que nous cherchons à obtenir par notre parole. Cette mise à distance du langage le dénature tellement qu'il en devient comique par un « humour absurde⁵²⁵ », comme le remarque une critique. Cette distance, Fanny de Chaillé l'associe également au jeu : elle explique ainsi à Pascale Murtin, de Grand Magasin, lors d'un entretien collectif pour la programmation commune de *Répète* et

⁵²² Toutes les répliques du spectacle *Répète* (2014), de Fanny de Chaillé et Pierre Alferi, ont été transcrites à partir de la captation du spectacle partiellement disponible sur le site *numéridanse.tv*. [En ligne : https://www.numeridanse.tv/fr/video/2380_repete#]. Consulté le 30 octobre 2017.

⁵²³ Le « sous-texte » désigne, pour aller vite, l'intention ou la motivation du personnage sous-jacente à la réplique.

⁵²⁴ Transcrit à partir de la captation du spectacle. Cf. note n° 522.

⁵²⁵ Cathy Blisson, « Danse, première langue », [En ligne : <http://evene.lefigaro.fr/theatre/actualite/portrait-de-fanny-de-chaille-danse-festival-hors-saison-arcadi-3078.php>]. Consulté le 13 avril 2017.

*D'orfèvre et de cochon*⁵²⁶ au Théâtre de la Cité Internationale, que les « contraintes sont tellement littéraires qu'on ne rentre pas dedans⁵²⁷ » :



Fig. 25. Remplacer chaque phrase par ce qu'elle fait, *Répète*⁵²⁸

DE CHAILLÉ : Nous nous amusons à jouer, en fait.

MURTIN : C'est plus psychologique, alors.

DE CHAILLÉ : Je crois pas parce qu'en fait nos contraintes sont tellement littérales qu'on ne rentre pas là-dedans. On est vraiment tenu par la partition [...] Il s'agit d'inverser le processus de travail, de se concentrer sur autre chose que ça.

Or, c'est précisément cette distance rendue possible par le jeu théâtral qui intéresse

De Chaillé :

Je vais vous dire pourquoi j'ai choisi le théâtre et pas le rock, pourquoi

⁵²⁶ Nous analysons ce spectacle dans le chapitre 8.

⁵²⁷ Vidéo actuellement disponible sur la chaîne « Micadanses – Faits d'hiver » sur Vimeo. [En ligne : <https://vimeo.com/116738024>]. Consulté le 30 octobre 2017.

⁵²⁸ Crédit de la photo : Delphine Micheli.

je crois en la distance, celle du jeu et du théâtre. J'ai choisi le théâtre, car j'ai décidé un jour que je ne voulais pas mourir pour vous⁵²⁹.

De Chaillé et Alferi s'amuse ainsi sous le regard du public à interroger la construction des conventions, comme la dernière réplique citée le montre. Cette discussion autour des conventions repose sur le goût et les attentes de chacun d'entre eux :

FANNY : Oui, je trouve que c'est pas mal, mais c'est un peu laborieux, ça fait pas gagner assez de temps, du coup...

PIERRE : Quand même, ça épargne beaucoup de détails !

FANNY : Oui, mais le ping-pong toi/moi moi/toi, tu vois, on dirait le champ/contre-champ du cinéma français, un peu...

PIERRE : T'es dure, hein... Mais alors je vois pas ce que tu proposes – qu'est-ce que tu veux ?

FANNY : Si on connaissait nos fiches, ça irait plus vite.

PIERRE : Mais, écoute, je comprends pas, je t'ai trouvé la formule parfaite. J'ai trouvé la sol--

FANNY : Une bonne formule, ça suffit pas, Pierre !

PIERRE : Mais qu'est-ce que tu veux de plus ?

FANNY : Plus de mouvement ! Je te rappelle que ça s'appelle « Concordan(s)e⁵³⁰ ».

Le spectacle porte ainsi un regard d'autodérision sur les conventions qui régissent ce que nous sommes en train de voir : créé dans le cadre d'un festival qui passe une commande à « un chorégraphe et un écrivain⁵³¹ » pour qu'ils

⁵²⁹ « Deux artistes en résidence », *op. cit.* Fanny de Chaillé faisait partie d'un groupe de rock, comme le fait remarquer Jean-Louis Perrier : « D'une voix résolue, qui sent son poids d'écriture, elle déploie un discours qui est à la fois le récit biographique de la fan de rock et de rockeurs – elle-même a appartenu à un groupe – et une analyse démontant les ressorts d'une addiction confortablement éprouvée ». Jean-Louis Perrier, « L'art dans l'écart », *Mouvement*, nov.-déc. 2012, p. 100 103, p. 102.

⁵³⁰ Il s'agit du Festival dans le cadre duquel ils ont créé le spectacle. Il est possible d'accéder à la fiche de présentation du spectacle sur le site du Festival Concordan(s)e. [En ligne : <http://www.concordanse.com/Fanny-de-Chaille-choregraphe-Pierre-Alferi-ecrivain>]. Consulté le 30 octobre 2017.

⁵³¹ Page de présentation du Festival Concordan(s)e. [En ligne : <http://www.concordanse.com/concordan-s-e>]. Consulté le 30 octobre 2017.

« interprètent face au public une *chorégraphie* et un texte inédits⁵³² », *Répète* ne comporte aucune scène dansée au sens strict du terme. Les conventions qui régissent ce spectacle sont ainsi mises en avant avec beaucoup de légèreté et d'humour, comme le montre de façon évidente la suite du dialogue où les deux personnages discutent de la forme de leur proposition :

PIERRE : Ah ouais, d'accord... D'accord, tu veux qu'on fasse des trucs
(*virevolte des mains*).

FANNY : Mais qu'est-ce que tu connais à part le mot et les formes ? Y a que ça qui t'intéresse !

PIERRE : Tu veux qu'on fasse un pas de deux !

FANNY : T'es un formaliste ! C'est plus fort que toi ! T'es un formaliste !

PIERRE : Tu veux un pas de deux, ouais... « Formaliste », ça ne veut rien dire, « formaliste » !

FANNY : Si, t'es un formaliste ! (*chante sur la mélodie de « Alouette »*)
Formaliste, rayé de ma liste. Notre projet « pas format », je te le dis sans malice. Formaliste, formaliste ! Formaliste, formaliste !

PIERRE : Pff... Voilà ! Dès qu'on se fait... dès qu'on s'intéresse un peu à... réfléchir un peu à ce qu'on fait, on se fait insulter. C'est un mot qui ne sert qu'à exclure tout ce qui ne traite pas des sujets de société dans lesquels--

FANNY : (*toujours en chantant*) Tu es un for... Tu es un for... Tu es un for-ma-lis-te !

PIERRE : Ça veut rien dire ! C'est comme si moi, je te traitais d'« espèce de spectacle vivant », va !

Les rires nombreux du public sont motivés aussi bien par la simplification d'une discussion généralement vue comme sérieuse que par une éventuelle reconnaissance par le spectateur des enjeux du spectacle auquel il assiste.

Le spectacle évolue d'un questionnement sur le langage – au sens premier du terme – comme « [f]aculté que les hommes possèdent d'exprimer leur pensée et de communiquer entre eux au moyen d'un système de signes conventionnels vocaux et/ou graphiques constituant une langue⁵³³ » vers une interrogation sur les

⁵³² *Ibid.* Nous soulignons.

⁵³³ Définition de « Langage » selon le *Trésor de la langue française informatisé*. [En ligne :

conventions du théâtre, que l'on retrouve d'ailleurs dans d'autres spectacles de Fanny de Chaillé tels que *Ta ta ta* (2005)⁵³⁴ où elle « se pose la question du langage dramatique, de la théâtralité⁵³⁵ » :

Dans la lignée des différents travaux effectués sur la langue au sein de ses recherches universitaires, mais aussi au travers de plusieurs performances et installations, Fanny de Chaillé se pose la question du langage dramatique, de la théâtralité.

Comment prendre la parole sur scène ?

Comment investir la langue d'un autre ?

Qu'est-ce qui constitue la théâtralité ?

Travailler le langage dramatique, prendre en compte sa matérialité, penser la physicalité de cette langue, la contraindre, l'épuiser et se détourner par là des questions de dramatisation et d'interprétation qui nous rattraperont inexorablement⁵³⁶.

Fanny de Chaillé s'intéresse également au « langage dramatique » ou, pour le dire autrement, aux « mécanismes de la langue telle qu'elle se produit au théâtre⁵³⁷ ». Selon une critique, le théâtre n'y est « qu'un prétexte pour remettre à plat les mécanismes du jeu et de la construction du langage sur scène dans le but, à moitié avoué, de mieux comprendre ce qui les nourrit et ce qui leur confère nécessité et artificialité⁵³⁸ ». L'intérêt pour le langage est ainsi difficilement dissocié, chez Fanny de Chaillé, de l'interrogation sur le théâtre : sur ses conventions, sur son fonctionnement et sur sa nécessité. Cet intérêt lui suffit d'ailleurs pour faire théâtre, comme le remarque une autre critique selon laquelle « [l]a trentenaire Fanny de Chaillé fait partie de “cette génération du théâtre qui pense qu'il y a drame à partir

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=2607080220;r=1;nat=;sol=0;>]. Consulté le 30 octobre 2017.

⁵³⁴ Créé dans l'édition 2005 du festival Les Antipodes au Quartz de Brest. Production Association Display Co-production, Le Quartz de Brest, CNDC d'Angers avec le soutien de la Ménagerie de Verre.

⁵³⁵ Fiche de présentation du spectacle *Ta ta ta* (2005) par le site de l'Association display. [En ligne : <http://www.fannydechaille.fr/fr/ta-ta-ta>]. Consulté le 30 octobre 2017.

⁵³⁶ Transcrit à partir de la captation du spectacle. Cf. note n° 522.

⁵³⁷ Alexandra Baudelot, « Les jeux premiers de la langue », *Mouvement.net*, publié le 23 septembre 2005. [En ligne : <http://www.mouvement.net/teteatete/portraits/les-jeux-premiers-de-la-langue>]. Consulté le 12 avril 2017.

⁵³⁸ *Ibid.*

du moment où il y a des acteurs et des spectateurs, donc il est inutile d'en rajouter⁵³⁹ ». Une telle position constitue un aspect central du métathéâtre contemporain.

La grammaire théâtrale

Selon une logique similaire, le duo composé de Pascale Murtin et François Hiffler montre depuis 1982, année de création de Grand Magasin, beaucoup d'intérêt pour le langage et son fonctionnement. Leur travail est fondé sur « volonté de tout montrer, tout expliquer, ne rien cacher, évoluer en pleine lumière [...], d'où [leur] intérêt pour le langage⁵⁴⁰ ». Le « goût prononcé pour les structures, les modèles, les règles du jeu⁵⁴¹ » amène le duo à s'interroger dans plusieurs spectacles sur le langage lui-même et sur la grammaire théâtrale, ce qui donne à leurs créations une dimension « très didactique » : « nous ne cessons pas de dire ce que l'on fait, de tenter de décrire ce qui se passe ici même, d'annoncer ce qui va se passer⁵⁴² ». Un exemple intéressant est *Les Rois du suspense* (2010), un spectacle fait de « didascalies », que la compagnie présente de la façon suivante : « Pour éviter toute surprise chaque scène sera précédée d'un résumé qui en expose le déroulement et la chute⁵⁴³ ». En effet, tout au long du spectacle, le duo donne les consignes avant le déroulement de chaque scène, comme lorsqu'ils énoncent la règle concernant l'adresse des paroles :

FRANÇOIS (*au public*) – La minute qui vient est réservée à une mise au

⁵³⁹ Cathy Blisson, « Danse, langue première », *Le Figaro*, publié le 21 février 2012. [En ligne : <http://evene.lefigaro.fr/theatre/actualite/portrait-de-fanny-de-chaille-danse-festival-hors-saison-arcadi-3078.php>]. Consulté le 12 avril 2017.

⁵⁴⁰ Pascale Murtin, François Hiffler, Nicolas Doutey [et al.], « Entretien propreté (quelque chose qui vous soit propre) », *Avant-poste*, vol. 8, 2012, p. 69-94, p. 78

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 79.

⁵⁴³ Fiche de présentation du spectacle *Les rois du suspense* sur le site de Grand Magasin. [En ligne : <http://www.grandmagasin.net/spectacle.php?spec=13>]. Consulté le 31 octobre 2017.

point technique entre Pascale et moi. (*à Pascale*) Donc, nous sommes bien d'accord, nous allons la plupart du temps nous adresser l'un à l'autre...

PASCALE (*à François*) – ...comme nous faisons actuellement...

FRANÇOIS (*à Pascale*) – Exactement ! Et très exceptionnellement à l'assistance...

PASCALE (*à François*) – ...au public...

FRANÇOIS (*à Pascale*) – ...au public, pour préciser tel ou tel point.

PASCALE (*au public*) – Nous avons décidé que la plupart du temps nous allons nous adresser l'un à l'autre, François et moi, et très exceptionnellement à l'assistance...

FRANÇOIS (*au public*) – ...au public...

PASCALE (*au public*) – ...au public, comme je le fais actuellement...

FRANÇOIS (*au public*) – ...pour préciser tel ou tel point⁵⁴⁴.

Cette adresse dialoguée paraît étrange au duo compte tenu de leur esthétique habituelle, comme ils le remarquent d'ailleurs dans la vidéo de diffusion du spectacle :

Et c'est quelque chose d'assez rare pour nous, c'est nouveau pour nous, Grand magasin, parce que c'est vrai que la plupart du temps jusqu'ici nous avons endossé le rôle du démonstrateur, du bonimenteur, du conférencier...⁵⁴⁵

Ils s'interrogent d'ailleurs durant le spectacle sur l'étrangeté du fonctionnement du dialogue scénique :

- Il s'agit donc d'une conversation entre vous et moi.
- Et plus précisément d'une conversation publique.
- Ce qui signifie que nous nous savons observés et entendus.
- Nous feignons d'être seuls et prétendons nous adresser l'un à l'autre alors que nos propos sont destinés aux spectateurs.
- Mais n'est-ce pas ce qui se produit dans une pièce de théâtre : le principe communément appelé du « quatrième mur » ?
- Probablement.
- Pour nous qui avons jusqu'ici pratiqué une adresse directe au public, dans la lignée d'un conférencier, professeur, bonimenteur, c'est une

⁵⁴⁴ Transcrit à partir de l'extrait du spectacle dans la vidéo de diffusion sur le site de *Grand magasin*. [En ligne : http://www.grandmagasin.net/spectacle_videos.php?spec=13]. Consulté le 31 octobre 2017.

⁵⁴⁵ Commentaire de François Hiffler et Pascale Murtin dans la vidéo de diffusion du spectacle, *ibid.*

disposition nouvelle.

– Nous venons de découvrir le mur invisible⁵⁴⁶ !

Grand Magasin considère à cet égard que ce dialogue est important et représentatif des *Rois du suspense*, puisqu'ils le reprennent sur le site de la compagnie dans le texte de présentation du spectacle.



Fig. 26. *Les rois du suspense* (2010), Grand Magasin⁵⁴⁷

Dans ces deux dialogues, des conventions théâtrales canoniques sont mises en avant tout en étant dénaturalisées. Le duo avoue s'être rendu compte que cette forme d'adresse (l'un à l'autre et non pas directement au public), qui « favoris[e] l'apparition du quatrième mur⁵⁴⁸ », leur donne l'impression de « frôle[r] en définitive le théâtre normal ». « On s'est dit flûte, on dirait du théâtre » – réagissent-

⁵⁴⁶ Dialogue intégrant la fiche de présentation du spectacle, *art. cit.*

⁵⁴⁷ Crédit de la photo : Nicolas Villodre.

⁵⁴⁸ Katia Feltrin, « Grand Magasin, Suspense versus Surprise », *art. cit.*

ils. L'inspiration vient en effet du théâtre qu'ils disent « normal » : Pascale Murтин et François Hiffler assistaient à « une mise en scène conventionnelle d'une pièce de Marivaux⁵⁴⁹ » qui les a poussés à s'interroger sur le jeu des comédiens :

En regardant les acteurs jouer, nous nous sommes aperçus qu'ils avaient un texte à dire et une partition d'actions qui leur avait probablement été suggérée par le metteur en scène pour qu'ils aient quelque chose à faire.

Par exemple, quelqu'un devait couper un saucisson en parlant, se raser ou bien passer l'aspirateur, bref, effectuer des actions quotidiennes totalement étrangères au texte. Ces gens parlaient et développaient toute une chorégraphie de gestes pour s'occuper les mains⁵⁵⁰.

Cette observation sera reprise dans leur spectacle sous la forme d'une dénaturalisation de la gestuelle et du rapport aux objets : le duo manipule ainsi les accessoires présents sur scène (cartons, pots) selon la même logique puisqu'ils expliquent qu'il s'agit là d'« objets que l'on a réunis pour nous donner l'occasion de déplacements et nous occuper les mains en parlant⁵⁵¹ ». À un moment du spectacle, ils se demandent ainsi : « Ces objets à quoi ils servent ? Et ces gestes ont-ils une signification particulière ?⁵⁵² ». La réponse : « Aucune, les accessoires ne sont là que pour nous occuper les mains ». Le principal enjeu du spectacle est donc bel et bien le fonctionnement d'une représentation théâtrale.

Le spectacle possède malgré tout un thème, comme l'indique son titre, à savoir : le suspense. Il propose ainsi des formulations et des expérimentations pratiques maladroites sur la notion de « suspense » que les deux artistes définissent principalement en opposition à celle de « surprise » :

- La SURPRISE est par définition inopinée.
- Ah bon ?
- Seul sera surpris celui qui ne se doute de rien.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² *Ibid.*

- C'est vrai ?
- Pour qu'il y ait SUSPENSE, en revanche, je dois savoir à l'avance ce qui va avoir lieu.
- Hein ?
- J'appréhende l'événement parce que je sais qu'il va venir...
- Pas possible !
- ... et je l'attends.
- Vous croyez⁵⁵³ ?

L'idée leur vient d'Alfred Hitchcock : « le suspense implique de savoir ce qui va se passer. Hitchcock le dit lui-même à François Truffaut dans ses célèbres entretiens⁵⁵⁴ ». Grand Magasin soutient que lorsque l'on sait à l'avance ce qui aura lieu, quand nous attendons que l'événement se produise, cela transforme complètement notre regard sur lui : « si je sais que telle conversation va se terminer par une chute d'objet eh bien je vais attendre la chute de l'objet avec une attention particulière⁵⁵⁵ ». Cette expectative transforme notre regard sur la scène, en la déplaçant du dialogue à l'attente de la chute : « Je sais que cet objet va tomber mais quand ?⁵⁵⁶ ».

Leurs expérimentations pratiques sur le suspense prennent la forme d'invention de jeux théâtraux basés sur des consignes qui dénaturent le jeu telles que souffler à l'autre ce qu'il doit dire ou bien répéter en dictant les gestes qui doivent accompagner chacune des répliques :

PASCALE (à *François*) – Maintenant que nous savons ce que nous allons dire, on va dire ce qu'on va faire.

FRANÇOIS (à *Pascale*) – D'accord. Donc, au début, vous êtes assise sur cette bûche et vous vous levez en prenant la parole.

Les expérimentations sont volontairement évidentes, comme l'illustre parfaitement

⁵⁵³ Dialogue du spectacle intégrant la fiche de présentation du spectacle, *op. cit.*

⁵⁵⁴ Katia Feltrin, « Grand Magasin, Suspense versus Surprise », *art. cit.*

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*

le moment où François Hiffler fait un tour de magie ridicule et absurde : l'artiste annonce qu'il est capable de faire disparaître une chaussure dans un vase et de la faire réapparaître dans l'autre vase identique. Il jette la chaussure dans un vase, se tourne vers l'autre vase et en sort une chaussure identique mais aucun mystère n'est créé : il s'agit du second pied de la même paire. Le mauvais tour de magie suscite beaucoup de rires dans le public.

En réalité, le principal jeu avec le suspense et la surprise n'est pas celui qu'ils prétendent démontrer, mais se situe véritablement dans le non-respect de certains énoncés : en omettant de décrire certaines choses qui se passent pourtant, ils créent une forme d'incertitude puisque leur parole perd en crédibilité. Tout en aimant les règles, ils estiment aussi qu'il est « assez plaisant d'établir une règle et une fois qu'elle est admise, [d']y déroger. Ou pas⁵⁵⁷ ». La métathéâtralité de Grand Magasin est ainsi motivée par un souci d'explorer sur scène quelque chose qui puisse véritablement être partagé avec le public, ce qui explique leur réticence à convoquer des références externes au théâtre de peur que certaines personnes ne les connaissent pas. Ils font donc le choix de construire une nouvelle grammaire sur scène, sous les yeux du public, pour ne jamais exclure personne⁵⁵⁸. C'est d'ailleurs probablement pour la même raison que « l'aspect pédagogique importe⁵⁵⁹ ». Ce recentrement du théâtre sur lui-même semble ainsi être, paradoxalement, une volonté de se lier au plus grand nombre. Nous verrons que cette caractéristique, de même que ces motivations, sont assez récurrentes dans la métathéâtralité contemporaine.

« Les mots nous sont imposés. La langue est un lieu commun. Chacun est sommé

⁵⁵⁷ « Entretien propreté (quelque chose qui vous soit propre) », *Avant-poste*, vol. 8, 2012, p. 69-94, p. 72.

⁵⁵⁸ « Conversation du spectateur : "Sens / non-sens. Être spectateur de l'absurde" », conversation animée par Perin Emel Yavuz, Édith Magnan, Bruno Trentini, en présence de Grand Magasin à la Cité Internationale Universitaire de Paris, le 7 février 2015.

⁵⁵⁹ Dominique Petitgand, « Grand Magasin », *Art press spécial*, 2002, p. 151.

de faire d'un vocabulaire appris un outil de communication ». Ce propos de Grand Magasin éclaire ce que ces exemples analysés profilent : à l'instar des prologues, l'intérêt pour le langage repose lui aussi sur la volonté de communiquer, de se rassurer qu'on est bien sur le même code. La volonté d'être clair amène curieusement à parler de la langue elle-même, c'est-à-dire, en se souciant d'être clair, on se voit obligé de parler de la langue elle-même, comme si l'on avait un sentiment d'incompréhension *a priori*. Il n'est d'ailleurs pas étrange que « les deux types fondamentaux d'ouvrages métalinguistiques socialisés, la grammaire et le dictionnaire⁵⁶⁰ », soient source d'intérêt de ces artistes⁵⁶¹.

⁵⁶⁰ Josette Rey-Debove, *Le métalangage - étude linguistique du discours sur le langage*, op. cit., p. 2.

⁵⁶¹ En ce qui concerne la grammaire, nous pensons à *Grammaire étrangère* (2017), de *Grand Magasin*. Cf. Fiche de présentation du spectacle sur le site de Grand Magasin. [En ligne : <http://www.grandmagasin.net/spectacle.php?spec=39>]. Consulté le 7 novembre 2017.



CHAPITRE 5

ÉLOGE ET DESTRUCTION
DES CONVENTIONS THÉÂTRALES

Il est assez plaisant d'établir une règle et une fois qu'elle est admise, y déroger. Ou pas..

*Grand Magasin*⁵⁶²

L'intérêt pour le langage, comme nous l'avons vu, manifeste un intérêt pour la façon dont s'établit une communication. Le goût pour les structures, le fonctionnement des codes et de la grammaire se manifeste aussi dans la volonté de comprendre les conventions théâtrales. Une telle compréhension passe souvent par la découverte des limites du théâtre, ou encore, selon les mots de Jérôme Bel, le fait d'expérimenter « jusqu'où il [le théâtre] résiste⁵⁶³ ».

L'exposition des conventions tacites du théâtre

L'intérêt pour les limites du théâtre est la raison qui a amené Jérôme Bel à travailler avec les comédiens du Theater HORA. Dans les nombreux entretiens publiés autour du spectacle, le chorégraphe témoigne de ce qui a éveillé chez lui l'envie de travailler avec les comédiens handicapés mentaux : non pas un désir altruiste, mais la curiosité d'explorer la relation entre leur handicap et le théâtre. Sans chercher à discuter de la dimension éthique de sa démarche, nous voudrions nous focaliser sur les enjeux de cette rencontre entre Jérôme Bel et les comédiens du Theater HORA quant aux codes et aux conventions du théâtre, codes qui sont si bien intégrés qu'ils sont considérés comme naturels et passent souvent inaperçus. Jérôme Bel explique, lors d'une intervention orale⁵⁶⁴, qu'il travaille depuis un certain temps par commandes et qu'il se voit obligé de refuser beaucoup de

⁵⁶² Grand Magasin, « entretien propreté », p. 72.

⁵⁶³ « Faire dysfonctionner le Théâtre » - entretien avec Jérôme Bel, propos recueillis par Gilles Amalvi, entretien cité. publié dans le programme de salle du spectacle *Disabled Theater*, Festival d'Automne à Paris, 2012.

⁵⁶⁴ Rencontre avec Jérôme Bel autour de *Disabled Theater*, organisée par Anne-Françoise Benhamou et Cécile Schenck à l'ENS de la rue d'Ulm le 13 décembre 2013.

propositions. En octobre 2010, Marcel Bugiel, dramaturge allemand attaché au Theater HORA, lui envoie une invitation pour créer un spectacle avec le Theater HORA. Selon Bugiel, « Bel, qui à l'époque travaillait avec des danseurs virtuoses, a été surpris de [sa] proposition et a d'abord refusé tout en [lui] demandant des DVD des spectacles des acteurs du HORA⁵⁶⁵ ». Jérôme Bel explique qu'il a été bouleversé par les captations vidéo montrant ces acteurs et qu'il a eu « l'intuition que leur manière d'être sur scène pouvait révéler, rendre évidente une chose qu'[il avait] constamment cherchée et qui traverse toutes [s]es pièces à des degrés différents⁵⁶⁶ ». Il se rend compte que ce qui le touche est la façon dont ces comédiens ne respectent pas certaines conventions et codes du théâtre : ils sont ainsi capables de révéler des non-dits qui sont devenus si naturels pour les artistes et les habitués du théâtre qu'ils n'en ont plus conscience. Selon le chorégraphe, ces acteurs allaient plus loin que lui dans sa démarche de réflexion sur les codes du théâtre : « il me semblait que leur théâtre repoussait les limites de ce que je pensais avoir circonscrit⁵⁶⁷ ». Comme le suggère le titre (problématique) du spectacle, ces comédiens, n'ayant pas intégré certaines règles du théâtre, le « handicapent », car, selon Jérôme Bel, « ils piétinent magistralement les conventions admises par le plus grand nombre⁵⁶⁸ ».

Ainsi, en salle de répétition, Jérôme Bel est frappé par « la liberté de ces performeurs, capables de révéler des possibilités théâtrales jusqu'alors insoupçonnées pour [lui]⁵⁶⁹ ». Lors d'une séance de travail, un comédien était sur scène et on pouvait entendre, depuis la salle, les réactions et les rires de ses collègues en coulisse. Bel était sur le point de se lever pour leur demander de respecter « le silence sacré des coulisses », mais s'est soudain demandé : « Pourquoi ? Si on sait qu'il y a onze comédiens dans le spectacle et qu'il n'y a

⁵⁶⁵ Jérôme Bel, « *Disabled Theater* », *Chimères : revue des schizoanalyses*, 2013, p. 195- 199, p. 196.

⁵⁶⁶ Jérôme Bel, « Entretien avec Jérôme Bel pour le Festival d'Avignon », [En ligne : <http://www.festival-avignon.com/en/shows/2012/disabled-theater>]. Consulté le 21 novembre 2016.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ Gilles Amalvi, « "Faire dysfonctionner le Théâtre" - entretien avec Jérôme Bel », *art. cit.*

⁵⁶⁹ Jérôme Bel, « *Disabled Theater* », *art. cit.*, p. 198.

qu'un sur la scène, il est évident qu'il y en a dix qui attendent dans les coulisses ! Pourquoi fait-on semblant qu'il n'y a personne⁵⁷⁰ ? ».



Fig. 27. Georg Schreiber dans *Disabled Theater* (2012), RB Jérôme Bel et Theater HORA⁵⁷¹

Une autre qualité qu'il apprécie particulièrement chez ces comédiens est leur capacité à ne jamais être faux. Quand il assiste aux représentations de ses créations en tournée, il constate que les interprètes avec qui il a l'habitude de travailler deviennent parfois faux, alors que les comédiens du HORA sont toujours dans le présent, toujours justes. Lors de la rencontre à l'ENS, il explique que, lorsque les comédiens du Theater HORA doivent par exemple se diriger vers une table au milieu de la scène, ils cherchent d'abord la table puis marchent attentivement dans sa direction en la regardant. Il a constaté par comparaison que les autres comédiens entrent en scène en sachant déjà où est la table sans devoir la chercher, ils sont même censés savoir où est la table car « ils ont bien répété. Ils gagnent [de l'argent]

⁵⁷⁰ Rencontre avec Jérôme Bel à l'ENS. Cf. note n° 564.

⁵⁷¹ Crédit de la photo : Christophe Raynaud de Lage.

pour ça ! ». Cette aisance des interprètes non handicapés est rassurante, selon lui, car ils ont toujours l'air de savoir et de maîtriser ce qu'ils font, une maîtrise qui est d'autant plus manifeste dans leur capacité à se déplacer dans le noir, une capacité qu'on leur suppose : les comédiens du Theater HORA, quant à eux, attendent qu'il y ait de la lumière pour bouger. Ce qui semble ainsi susciter l'intérêt de Jérôme Bel pour ces comédiens est une caractéristique que nous voyons dans d'autres spectacles de notre corpus : la remise en question de la notion de maîtrise. Plusieurs spectacles que nous analysons ici explorent un type de jeu qui laisse une place à l'échec, à la fragilité et à l'imperfection.

Jérôme Bel remarque que l'on n'a toujours pas surmonté « l'histoire du tout le monde peut faire⁵⁷² » : le fait que ces comédiens soient handicapés est donc une richesse pour lui, ils sont subversifs car ils ne respectent pas les règles, alors que nous, « on est obéissant. On a bien intégré toutes les règles⁵⁷³ ». La présence de ces comédiens, impossibles à diriger⁵⁷⁴, spontanés à l'extrême et toujours dans le temps présent l'oblige à « revenir à une danse qu'[il] avai[t] oubliée, une danse non codifiée⁵⁷⁵ ». Nous verrons dans la troisième partie qu'il continuera d'explorer cette danse « non-formatée » avec des non-professionnels dans *Gala* (2015).

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ Jérôme Bel, « Autour de *Disabled Theater* : un entretien avec Jérôme Bel », [En ligne : <https://inferno-magazine.com/2012/07/13/autour-de-disabled-theatre-un-entretien-avec-jerome-bel/>]. Consulté le 17 novembre 2016.

⁵⁷⁵ *Ibid.*

La transgression naïve de la vraisemblance

théâtre
olympia

T

centre
dramatique
régional
de Tours
direction
Jacques
Vincey

0247645050
cdrtours.fr

AVEC DES VRAIS DRAGONS

**LA MÉLANCOLIE DES
DRAGONS**

L'ATTITUDE MÉLANCOLIQUE
NE PEUT-ELLE PAS AUSSI
S'ENTENDRE COMME UNE MISE
À DISTANCE DE LA CONSCIENCE
FACE AU DÉSENCHANTEMENT
DU MONDE ? / JEAN STAROBINSKI

**UN MONDE DANS
LE COFFRE**

QUELQU'UN A VU LE CHIEN ?

DU 3 AU 7 FÉV

DE PHILIPPE QUESNE
CONCEPTION, MISE EN SCÈNE ET
SCÉNOGRAPHIE PHILIPPE QUESNE

Logo de Vivarium Studio

Centre
dramatique
régional
de Tours
direction
Jacques
Vincey

T théâtre
olympia

Fig. 28. Affiche de *La Mélancolie des dragons* (2008), Vivarium Studio

« Le théâtre de Philippe Quesne a ceci de fascinant qu’il “tient debout”⁵⁷⁶ » : cette observation d’Aude Lavigne, présente dans plusieurs dossiers pédagogiques du spectacle *La Mélancolie des dragons* (2008), illustre parfaitement, selon nous, la particularité des spectacles du Vivarium Studio. Ces créations travaillent sur une fragilité troublante qui donne parfois au spectacle une apparence non aboutie, comme l’affirme le metteur en scène : « j’aime conserver le trouble, mettre le public en situation de se demander si les acteurs ont répété ou pas⁵⁷⁷ ». L’approche du jeu, très importante pour construire cette esthétique, peut être mieux expliquée par la présence, dans la troupe, d’Hermès, le chien d’un des comédiens⁵⁷⁸. Hermès n’est pas dressé et ne peut, de façon évidente, comprendre les conventions théâtrales. Sa présence témoigne d’une approche singulière du théâtre, dans la mesure où elle entretient volontairement l’impression de non-maîtrise, d’absence de savoir-faire et de risque imminent de failles et d’accidents. Isabelle Angotti, devenue comédienne au sein du Vivarium Studio, explique qu’elle n’est pas « comédienne de formation⁵⁷⁹ », mais, que ce n’est en aucun cas problématique puisque, dans les travaux de Quesne, les « comédiens sont eux-mêmes sur scène⁵⁸⁰ » :

Effectivement, on est nous-mêmes sur scène. Il n’y a jamais aucune indication psychologique. Donc on n’a jamais à se poser des questions, ce qui simplifie aussi les choses, en tout cas, pour moi, qui ne suis pas comédienne de formation. Et donc, on n’a pas à se poser des questions, savoir « est-ce que j’incarne ci ? », « est-ce que je dois être triste ? gaie ? ». Voilà, on a juste des consignes très très concrètes et très

⁵⁷⁶ Aude Lavigne, « Activer un autre monde », *Dossier pédagogique de La Mélancolie des dragons de la programmation « Arts de la scène : aux limites du théâtre et de la danse »*, Centre Pompidou, avril 2009. [En ligne : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-theatre/quesne/quesne_06.html]. Consulté le 2 novembre 2017.

⁵⁷⁷ Philippe Quesne, « Les mots écrits me plaisent », propos recueillis par Sabrina Weldman, *Théâtre/Public*, 184, janv. 2007, p. 56-57.

⁵⁷⁸ Hermès est décédé en 2014. La troupe a fait une minute de silence en son hommage avant la reprise de *La Démangeaison des ailes* à la Ménagerie de Verre, à Paris : <http://inferno-magazine.com/2014/06/11/philippe-quesne-la-demangeaison-des-ailes/>, consulté le 30 de mars 2016. La reprise de *La Mélancolie des dragons* au Théâtre des Amandiers, saison 2015-2016 comptait sur la présence des deux nouveaux chiens du comédien Rodolphe Auté.

⁵⁷⁹ Philippe Quesne à l’*Arte Journal*, télédiffusé par la chaîne Arte le 20 juillet 2010. Consultable dans les archives de l’INA (Institut National de l’Audiovisuel).

⁵⁸⁰ *Ibid.*

précises⁵⁸¹.



Fig. 29. Le décor révélé par le chien. *La Mélancolie des dragons* (2008), Vivarium Studio⁵⁸²

Elle explique qu'ils vivent sur le plateau « un peu comme les chiens », sauf qu'ils parlent⁵⁸³ et il n'est d'ailleurs pas étonnant que, dans la reprise de *La Mélancolie des dragons* (2008) au Théâtre des Amandiers⁵⁸⁴, le Vivarium Studio intègre un nouveau comédien, bègue. Les failles sont, comme nous l'avons vu, les bienvenues : « on adore tout ce qui rate ! », s'exclame le metteur en scène⁵⁸⁵. L'esthétique du Vivarium Studio n'est pas pour autant dans une négation de la fiction : il s'agit bien de jouer encore des fables et les décors transportent le

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² Capture d'écran de la captation de *La mélancolie des dragons* aimablement prêtée par la compagnie.

⁵⁸³ « Philippe Quesne, Isabelle Angotti et Gaëtan Vourc'h pour *La Mélancolie des dragons* », conférence de presse pour le Festival d'Avignon, le 17 juillet 2008. [En ligne : <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-17-juillet?autostart>]. Consulté le 24 septembre 2012. [En ligne : <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-17-juillet?autostart>]. Consulté le 24 septembre 2012.

⁵⁸⁴ Joué à la Grande salle du 7 au 18 janvier 2015.

⁵⁸⁵ « Philippe Quesne, Isabelle Angotti et Gaëtan Vourc'h pour *La Mélancolie des dragons* », vidéo citée.

spectateur dans un imaginaire : un appartement en banlieue, un paysage enneigé, un marais, etc. Reste que les comédiens jouent à détruire ponctuellement la fiction par d'éventuelles failles dans la machine théâtrale. Ce jeu avec les failles est construit aussi bien par le processus de création, que par le parti-pris de Quesne d'éviter autant que possible le savoir-faire des comédiens et de mettre en place des jeux dramaturgiques qui mettent en échec la cohérence de l'univers fictif.

La dramaturgie repose sur des procédés et les dialogues ne sont pas toujours fixés : toutes les improvisations sont organisées par des repères et des consignes définis en répétition tels que des déplacements, de situations, des objets. Selon Quesne, ce qui structure le spectacle est essentiellement le travail avec la musique :

La musique instaure des climats. Dans *L'Effet de Serge*, manger une pizza en écoutant du piano crée un état différent de la même scène où le comédien mangerait sa pizza sur une symphonie ou sur du Michael Jackson. [...] En fait, la musique peut incarner des états psychologiques sans que l'acteur s'en charge⁵⁸⁶.

Le travail avec la musique ne se limite pas à la salle de répétition : comme un chef d'orchestre, Philippe Quesne dirige le spectacle pendant la représentation, de façon plus discrète qu'un Tadeusz Kantor et sans monter sur scène, se contentant d'envoyer des indications sonores imperceptibles pour le public depuis la régie, qu'il tient à prendre en charge dans tous ses spectacles⁵⁸⁷. Si l'on prend l'exemple de *L'Effet de Serge*, Gaëtan Vourc'h, qui joue le protagoniste Serge, est le seul à connaître le spectacle intégralement. Les comédiens qui interprètent ses amis venus lui rendre visite pour assister à ses spectacles d'effets sont recrutés sur place et changent à chaque représentation. Les invités découvrent donc le spectacle pendant la représentation et n'ont reçu, avant cela, que quelques indications : le moment d'entrer sur scène ; accepter une boisson proposée par Serge (de l'eau, du jus d'orange ou du vin) ; réagir spontanément aux spectacles de Serge et ne quitter la

⁵⁸⁶ Nurten Aka, « L'homme, sa solitude, ses origines », *Brussel Deze Week*, Bruxelles, 20 novembre 2011, p. 9- 10, p. 9.

⁵⁸⁷ Philippe Quesne à l'*Arte Journal*, émission citée.

scène qu’au moment où ils entendent un chien aboyer (son envoyé par Quesne depuis la régie). Le contrôle de la sortie de scène des invités permet au metteur en scène de les contraindre à rester sur scène assez de temps pour que le dialogue finisse et qu’un silence embarrassant s’installe. Ces silences engendrent beaucoup de rires dans le public. Ces situations de gêne de ne pas savoir quoi dire et d’engager des conversations futiles pour essayer de combler le malaise sont fondamentales pour l’ambiance de ces spectacles. Elles construisent en effet un sentiment de solitude à la fois dérisoire et mélancolique, marque principale du Vivarium Studio.

L’esthétique de l’échec repose également sur l’exploration de territoires non-maîtrisés par les comédiens. Ce fut le cas du spectacle *Caspar Western Friedrich* (2016), que Quesne mit en scène non pas avec les comédiens du Vivarium Studio, mais avec ceux bien formés de la Kammerspiele de Munich⁵⁸⁸. Alors que ces comédiens ne parviennent pas à avoir la même qualité de jeu que ceux du Vivarium (on remarque assez rapidement la dimension très travaillée de leurs voix et de leur corps), Quesne leur demande d’exécuter des actions pour lesquelles ils n’ont visiblement pas été formés. Ainsi de la séquence durant laquelle le comédien Peter Brombacher, qui, depuis trente ans, joue sur les principales scènes allemandes, chante comme il peut un *Lied* de Schumann accompagné d’un son de piano diffusé par un radiocassette. Dans le même spectacle, Julia Riedler, visiblement novice dans l’art de la guitare, joue et chante *Mysteries*, de Beth Gibbons, à la lumière d’un feu : jouant sur une guitare désaccordée, incapable de tenir le rythme, elle semble se débattre avec son instrument. Le jeu de la comédienne est d’une sincérité émouvante, qui se situe à la frontière entre le comique et le poétique. Quesne amène ainsi la phrase de João Gilberto à son paroxysme « *no peito dos desafinados também bate um coração*⁵⁸⁹ » (dans la poitrine de ceux qui jouent/chantent faux bat aussi un

⁵⁸⁸ Nous nous permettons de reprendre, dans ce paragraphe, l’analyse du spectacle publiée dans l’article co-écrit avec Ana Wegner dans la revue brésilienne *Urdimento* en 2016. Cf. Rafaella Uhiara et Ana Wegner, « A estética do bisonho: reflexões sobre a vocalidade no teatro de Philippe Quesne », *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, vol. 2 / 27, mars 2017, p. 381-396.

⁵⁸⁹ « Desafinado », composée par Tom Jobim, paroles de Newton Mendonça, diffusée pour la première fois avec la voix de João Gilberto, LP *Chega de saudade*, 1958, EMI Odeon.

cœur).

La Mélancolie des dragons fournit, pour finir, les exemples les plus intéressants quant à ces failles dans la dramaturgie, qui démentent l'univers fictionnel. Dans un paysage hivernal avec des arbres enneigés, nous voyons une Citroën AX 1990 avec une remorque : à l'intérieur du véhicule, quatre rockeurs chevelus (portant visiblement des perruques), accompagnés de deux petits chiens⁵⁹⁰, écoutent de la musique en buvant de la bière et en se passant un gros paquet de chips. Ils écoutent AC/DC⁵⁹¹, Metallica⁵⁹², Trust⁵⁹³. Une femme arrive à vélo. Trois autres rockeurs sortent de la remorque. Ils la saluent et discutent amicalement. On n'entend pas grand-chose puisqu'ils parlent bas et que la musique est encore forte. Elle appelle quelqu'un pour venir les dépanner, mais personne ne pourra venir avant sept jours, ils sont donc bloqués. La femme, Isabelle, s'intéresse alors à ce qu'ils ont dans la remorque. Tout le spectacle se passe autour de cette action : les sept hommes chevelus montrent à Isabelle les attractions conçues pour leur projet de parc, consistant en une série de petits effets avec des bulles, de la fumée, des bâches qui se gonflent et se dégonflent. Malgré l'existence d'une fable, de personnages et d'un décor bien construit avec un lieu fictif bien concret, la fiction est sans cesse entrecoupée d'accidents : puisque les chiens ne sont pas dressés, ils sont imprévisibles et ne respectent évidemment pas les conventions du théâtre. Ils voient, écoutent et réagissent au public, au bâtiment théâtral et à tout ce qu'on tend

⁵⁹⁰ Nous rappelons que les deux petits chiens participent aux représentations à partir de 2015. Originellement, il y avait un seul grand chien, Hermès, qui est décédé. Tous trois sont les animaux d'un des comédiens, Rodolphe Auté, et participent à quasiment tous les spectacles du Vivarium Studio.

⁵⁹¹ Groupe de hard rock australo-britannique formé en 1973 et toujours en activité. Leur album « Back in Black » est le deuxième le plus vendu de l'histoire. Ayant vendu 50 millions de copies, il est seulement derrière *Thriller*, de Michael Jackson, qui a vendu 66 millions de copies. [<http://blogs.britannica.com/2010/08/acdc-back-in-black-great-moments-in-pop-music-history/> et <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/70133-best-selling-album>, consultés le 2 novembre 2017].

⁵⁹² Groupe de hard rock étatsunien influent dans le genre et champion en ventes aux États-Unis. [<http://musique.jeuxactu.com/news-metallica-est-le-3e-plus-gros-vendeur-de-disques-aux-us-16499.htm>, consulté le 2 novembre 2017.]

⁵⁹³ Groupe de hard rock et heavy metal français devenu populaire pendant les années 1980.

à ignorer pendant le spectacle. Ils aboient, ils courent et surtout, pour eux, comme nous le voyons dans la Fig. 29, le tapis de coton ne représente à aucun moment de la neige. Cela fait penser au déjà « trou dans le ciel de papier » qui marque la différence « entre la tragédie antique et moderne » et qui transforme Oreste en Hamlet, selon le dialogue de *Feu Mathias Pascal*, roman de Pirandello :

— Si, au point culminant de l'action, exactement quand la marionnette qui représente Oreste va venger la mort de son père sur Égisthe et sa mère, on faisait une déchirure dans le ciel de papier du petit théâtre, qu'advierait-il ? [...] Oreste se trouverait terriblement déconcerté par ce trou dans le ciel. [...] Oreste, en somme, deviendrait Hamlet. Toute la différence, monsieur Meis, entre la tragédie antique et la moderne, consiste en cela, croyez-moi : un trou dans le ciel de papier⁵⁹⁴.

Comme nous l'avons vu, chez Philippe Quesne, les « déchirures dans le ciel de papier » sont les bienvenues et l'attitude de son « petit groupe d'humains qui crée des parcs d'attractions mobiles⁵⁹⁵ » est similaire à celle des marionnettes de Pirandello : « ni perplexités anxieuses, ni gênes, ni entraves, ni ombres, ni pitié : rien ! » :

L'image de la marionnette d'Oreste, déconcertée par le trou dans le ciel, me resta toutefois quelque temps dans l'esprit : « Heureuses les marionnettes ! soupirai-je. Sur leurs têtes de bois, le faux ciel se conserve sans déchirures ! Ni perplexités anxieuses, ni gênes, ni entraves, ni ombres, ni pitié : rien ! Et elles peuvent se donner bravement et prendre goût à leur comédie et s'aimer elles-mêmes et se tenir en considération et en estime, sans souffrir jamais de vertiges, sans que la tête leur tourne, car pour leur taille et pour leurs actions, ce ciel-là est un toit proportionné »⁵⁹⁶.

Les personnages de *La Mélancolie des dragons* agissent eux aussi comme si de rien n'était : leur « faux ciel se conserve sans déchirures » et ils prennent avec

⁵⁹⁴ Traduction française citée : Luigi Pirandello, *Feu Mathias Pascal*, trad. Henri Bigot, Québec, La Bibliothèque électronique du Québec, (« À tous les vents », 840), p. 148- 149.

⁵⁹⁵ Nous empruntons les mots du metteur en scène dans l'émission télévisuelle *Des mots de minuit*, diffusée par France 2, le 24 mars 2010. Consultable dans les archives de l'Institut National de l'Audiovisuel.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 149.

désinvolture la révélation du décor sans remettre en question leur propre existence. Ils vont même plus loin : les personnages fictifs sont capables de révéler eux-mêmes l'artificialité du décor comme lorsqu'ils montrent à Isabelle la machine à neige qu'ils sont allés chercher dans les coulisses :

Rodolphe : Isabelle, c'est une machine à neige ! (*Il met la machine en route, Fig. 30*). Comme ça, on cale bien pendant l'été.

Gaëtan : Isabelle, j'ai mis de la neige sur tous les arbres !



Fig. 30. La machine à neige. *La mélancolie des dragons*⁵⁹⁷

Ce moment rend le spectateur perplexe car il échappe à la logique dramaturgique : si le décor est faux, tout le plan fictif, y compris les personnages, devrait être envisagé comme tel. Il est donc délicieusement étrange que le personnage dise avoir aidé à composer le décor. Ce qui est encore plus remarquable, c'est qu'une telle affirmation ne soit reçue avec aucun étonnement : « ni perplexités anxieuses, ni gênes, ni entraves, ni ombres, ni pitié : rien ! ». Isabelle s'émerveille du fonctionnement de la machine à neige de la même façon qu'elle se montre fascinée

⁵⁹⁷ Capture d'écran de la captation. Cf. note ° 582.

par la machine à bulles ou les tests de projection du nom du parc avec différentes polices de différentes couleurs. Tous les personnages de *La Mélancolie des dragons* ont ainsi un rapport extraordinairement fluide à ces nombreux « trous » et jouent avec eux, comme pendant la scène du jeu de « la neige qui roule » : les rockeurs proposent à Isabelle de faire du ski et celle-ci traverse donc la scène allègrement avec son ski au son du deuxième mouvement de la 94^e symphonie de Haydn, celui où arrive « la surprise », surnom de la symphonie. Après avoir traversé le plateau de cour à jardin avec son ski, l'un des rockeurs lui propose de jouer à la neige qui roule. À ce moment, il enroule le tapis de mousse qui constitue la neige du décor, découvrant alors le plateau. Aucun étonnement là non plus. Isabelle accepte le jeu et s'amuse à pousser le rouleau de mousse ou de neige tout en continuant à skier, sans se demander ce que c'est, ni si cela peut avoir des conséquences majeures sur le statut et la nature de leur réalité.



Fig. 31. La neige qui roule. *La Mélancolie des dragons* (2008), Vivarium Studio⁵⁹⁸

Ce rapport entre réalité et fiction est l'un des principaux aspects de l'esthétique

⁵⁹⁸ *Ibid.*

de Quesne. Le metteur en scène explique à plusieurs reprises qu'il préserve la fragilité du vrai et du faux⁵⁹⁹, et une telle préoccupation s'est notamment révélée lorsque dans une des représentations de *La Mélancolie des dragons*, quelque chose a véritablement échoué. La première attraction a lieu dans la remorque, où sont attachées plusieurs perruques qui dansent *Searching*, de Demon Fire, à l'aide d'un ventilateur, sous une lumière rouge et beaucoup de fumée. Au cours d'une représentation, le ventilateur n'a pas fonctionné : un des comédiens s'est alors tranquillement mis à chercher une autre prise sous le tapis de mousse représentant la neige, et cela sans sortir de son personnage. Alors que le ventilateur ne fonctionne toujours pas, il explique à Isabelle, la spectatrice (de la fiction), qu'un membre de l'équipe technique (réelle) du théâtre a dû oublier de brancher les câbles. Isabelle réagit naturellement, comme si cela ne remettait pas en cause leur réalité. Le public rit et le spectacle s'est poursuivi normalement : les personnages, à la manière des marionnettes de *Feu Mattias Pascal*, ont pu continuer de « s'aimer [eux]-mêmes et se tenir en considération et en estime, sans souffrir jamais de vertiges, sans que la tête leur tourne ». Ce qui permet à ces personnages d'agir ainsi nous semble être à la fois une simplicité, une douceur et un parti pris qui accepte la fragilité et l'imperfection.

L'absence de décorum théâtral

Aux antipodes du jeu timidement gauche du théâtre de Philippe Quesne, une autre approche du théâtre est capable de procurer une sensation similaire d'effacement de la frontière symbolique entre la scène et la salle : celle d'une désinvolture qui fait apparaître les limites d'un décorum théâtral. Nous pensons principalement à des exemples de la scène brésilienne, plus précisément carioca,

⁵⁹⁹ Philippe Quesne, « Philippe Quesne pour *L'Effet de Serge* – conférence de presse la vingt-cinquième heure », rencontre animé par Antoine de Baecque et Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, Cloître St-Louis, Avignon, le 10 juillet 2008. [En ligne : <https://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-10-juillet-1244?autostart>]. Consulté le 7 novembre 2017.

comme le jeu détendu que l'on peut observer dans les spectacles de Christiane Jatahy ou d'Enrique Diaz, pour nous restreindre à des noms connus en France. Si l'on prend l'exemple de *La Mouette*, les comédiens avaient l'air tellement à leur aise sur le plateau que l'on sentait qu'il était possible, en tant que spectateur, de leur répondre. Cette impression révèle la persistance d'un protocole minimal qui fait de la scène un lieu extra-quotidien, comme le montrent les exemples que nous aimerions développer à présent. Le jeu des comédiens de Diaz et leur rapport au théâtre en général témoigne d'une grande souplesse. Dans le diptyque composé de *La Mouette* et de *Répétition.Hamlet*, les comédiens parlent de façon tellement spontanée avec le public, qu'on ne serait pas étonné d'apprendre que le public est intervenu dans l'une des représentations. Leur manipulation des objets, qui signifient toujours autre chose, est très simple et fait penser à la liberté et au manque de sérieux d'un jeu d'enfants. Tout est fait de manière très claire et avec beaucoup de simplicité, avec une préoccupation constante du public : les comédiens nous adressent souvent la parole, partagent avec nous leurs ressentis et leurs avis sur le texte, le spectacle, l'événement et leurs personnages.

Au cours d'un entretien⁶⁰⁰, Diaz explique qu'il aime beaucoup la légèreté et la capacité à sortir de changer de code. Il travaille en effet entre le cinéma, le théâtre contemporain et la télévision (il est acteur et réalisateur de *novelas*), qui sont des mondes très contrastés, suivant des logiques et des valeurs radicalement opposées, surtout en ce qui concerne le théâtre contemporain et la télévision au Brésil. Il accorde beaucoup d'importance à la capacité de travailler dans des milieux aussi différents et y associe son besoin d'être détaché. Ce détachement permet, selon lui, de prendre avec plus de distance le fonctionnement, les règles et la structure de chacun de ces mondes. Cette expérience engendre, pour lui, la compréhension du fait que « n'importe quel objet ou réalité peut être compris comme résultant d'un processus, d'une construction, d'un choix⁶⁰¹ ». La reconnaissance des règles

⁶⁰⁰ Entretien avec Enrique Diaz réalisé par Rafaella Uhiara le 14 juillet 2014 à Rio de Janeiro.

⁶⁰¹ *Ibid.*

structurant une relation ou une réalité donnée devrait ainsi permettre de la relativiser et, éventuellement, de la modifier. Selon lui, cette attitude peut s'appliquer tout aussi bien au théâtre qu'aux relations sociales, politiques, familiales. Il s'agirait ainsi moins d'une légèreté que d'une capacité de détachement⁶⁰².



Fig. 32. Bel Garcia dans *Répétition.Hamlet* (2005), Companhia dos Atores⁶⁰³

Cette capacité de détachement nous paraît profondément métathéâtrale puisque c'est elle qui permet le basculement entre différents niveaux de réalité, y compris celui entre la fiction et la réalité de la salle, comme nous avons vu dans l'analyse du prologue de *La Mouette* : l'établissement clair des règles – bien que ces mêmes règles soient relativisées par un autre système de conventions relatif à un autre niveau de réalité – paraît faciliter l'adhésion à des spectacles par un public non habitué.

Ainsi, les opérations qui échappent à une convention connue semblent être

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ Crédit de la photo : Bob Sousa.

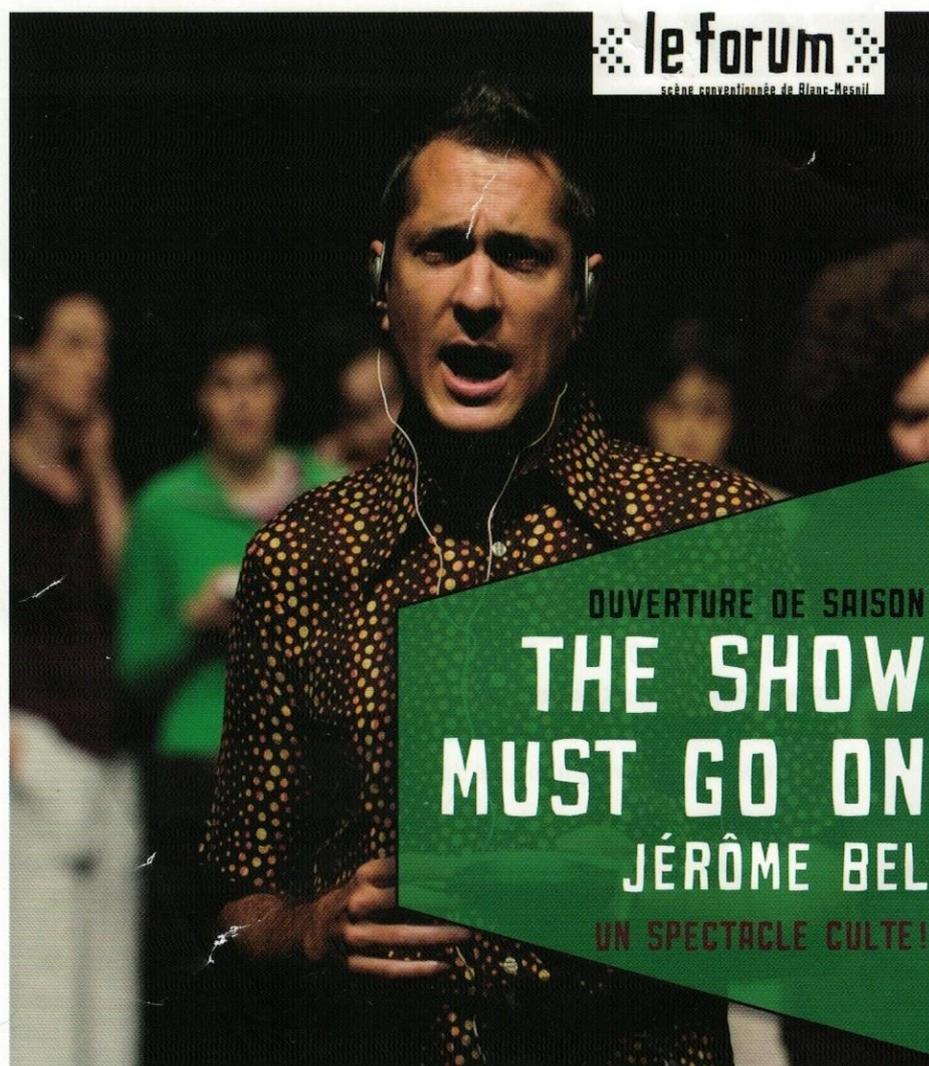
acceptées avec une certaine facilité, probablement parce que le rapport entre le public et les codes théâtraux (ou autre) ont été particulièrement réfléchis. Discuter avec le public permet de mettre en avant l'existence de ces deux couches : celle de l'événement et celle du texte. Selon Diaz :

...nous sommes constamment en train de rappeler au public que nous nous situons au même niveau que lui, nous jouons avec le public à propos du théâtre, à propos d'une réalité construite à partir de choses simples, nous essayons d'être en mesure de le toucher avec Tchekhov⁶⁰⁴.

Néanmoins, il est nécessaire selon nous de nuancer en partie cette affirmation, notamment lorsque le metteur en scène affirme que le public se situe « au même niveau » que les comédiens : comme nous avons eu l'occasion de l'observer dans les différents prologues analysés, les comédiens *prétendent* appartenir au même niveau de réalité que le public mais ce n'est pas vrai. Le public ne suit pas un canevas prédéfini, ne peut pas discuter avec les comédiens outre mesure ni monter sur la scène, même si certains spectacles le laissent à penser plus que d'autres. Nous approfondirons cette discussion dans l'exemple suivant.

⁶⁰⁴ « Entre Treplev et Trigorine, mais sans être ni l'un ni l'autre – entretien avec Enrique Diaz, propos recueillis par David Sanson », *programme de salle du spectacle* La Mouette, Festival d'Automne à Paris, 2007

Conclusion : La disparition involontaire du cadre



SAMEDI 28 SEPTEMBRE 2013

À PARTIR DE 16H >>> SPECTACLES DES ARTISTES EN RÉSIDENCE

À 20H30 >>> THE SHOW MUST GO ON, CONÇU ET MIS EN SCÈNE PAR JÉRÔME BEL

1/5 PLACE DE LA LIBÉRATION | BLANC-MESNIL | 01 48 14 22 00 | www.leforumbm.fr

Fig. 33. *The show must go on* (2000), RB Jérôme Bel. Flyer du Forum du Blanc-Mesnil (2013)

Le paroxysme d'une scène informelle à laquelle le spectateur peut s'identifier nous semble être atteint dans le spectacle *The Show must go on* (2000), de Jérôme Bel. Organisé autour de musiques populaires, connues de tous – telles que les tubes *Macarena*⁶⁰⁵ ou *My heart will go on*⁶⁰⁶, de classiques de la chanson comme *La Vie en rose*⁶⁰⁷ ou des tubes des icônes du rock comme les Beatles⁶⁰⁸ et David Bowie⁶⁰⁹ – de danses familières provoquées par ces musiques (ou par l'interprétation littérale des paroles), ce spectacle créé un brouillage entre scène et salle similaire à celui que l'on a pu observer dans les créations d'autres artistes de notre corpus, mais de façon radicale. Jérôme Bel, par exemple, a déjà vu son plateau envahi par des spectateurs lors de la représentation de *The Show must go on* en 2000 au Théâtre de la Ville de Paris : sans qu'aucune consigne lui soit donnée, le public de cette représentation a donc fini par participer effectivement au spectacle. La réaction de Jérôme Bel prouve que ce débordement ne correspond pas à ce qu'il recherche :

Moi, je lui donne sa place de spectateur. Je ne lui donne pas la place d'acteur. Il a l'impression que je lui demande d'agir. Et c'est vrai que c'est ça que je lui demande, mais moi, ce qui m'intéresse, c'est la pensée. Donc, j'ai envie de lui rendre sa place de spectateur pensant, c'est tout. Mais pas de spectateur agissant ou dansant...⁶¹⁰

⁶⁰⁵ Chanson du groupe espagnol Los del río, sortie en 1993, devenue un tube mondial entre 1995 et 1996, grâce aussi à la chorégraphie de Mia Frye.

⁶⁰⁶ Chanson thème du film *Titanic* (1997), interprétée par Céline Dion. Elle remporte l'Oscar et le Grammy de meilleure chanson originale et son single vend au moins 15 millions de copies : https://www.forbes.com/2007/01/17/richest-women-entertainment-tech-media-cz_lg_richwomen07_0118womenstars_slide_6.html, consulté le 24 avril 2017.

⁶⁰⁷ Chanson phare d'Édith Piaf, lancée en 1945.

⁶⁰⁸ Groupe musical anglais considéré le plus influent de l'ère du rock. [<http://www.allmusic.com/artist/mn0000754032>, consulté le 24 avril 2017].

⁶⁰⁹ David Bowie (1947-2016), chanteur et compositeur anglais aussi référé comme le « Picasso du Pop ». [<http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-35284134>, <https://news.liverpool.ac.uk/2016/01/12/viewpoint-the-picasso-of-pop/>, <http://www.gq-magazine.co.uk/article/david-bowie-best-music-video-moments>], le « Maître de la réinvention » [<http://www.belfasttelegraph.co.uk/entertainment/news/david-bowie-rock-chameleon-the-master-of-reinvention-34355570.html>] et le « Roi du Glam Rock » [<http://www.telegraph.co.uk/music/artists/david-bowie-11-surprising-facts-about-the-king-of-glam-rock/>]. Tous les liens ont été consultés le 24 avril 2017.

⁶¹⁰ Gérard Brodin (dir.), « Jérôme Bel », *Studio danse*, France Culture, le 11 novembre 2000. Consulté aux archives de l'Institut national de l'audiovisuel (INA).



Fig. 34. *The show must go on* (2000), de Jérôme Bel⁶¹¹

Bel précise encore qu'il espérait que ce protocole serait respecté, car la distance scène-salle est l'une des prémisses de la représentation théâtrale :

...ça dépasse cette limite scène-salle que je ne veux absolument pas dépasser, parce que je considère que, même s'ils [les danseurs] font très peu sur scène, ils dansent très peu, ils sont quand même des acteurs, ils sont quand même en représentation. Et les gens ont l'impression qu'il n'y a plus de distance scène-salle, c'est-à-dire qu'il n'y a plus de représentation. Le contrat sur lequel repose n'importe quelle représentation théâtrale, qui est du sacré, n'est pas respecté⁶¹².

Il nous semble néanmoins que, malgré le protocole, le spectacle est responsable de cette réaction du public. Bel se plaint souvent de ce manque de respect, alors que les réactions provoquées par le spectacle semblent être les mêmes dans différents théâtres, dans différents pays, comme il a pu en témoigner dans une émission de France Culture :

...à un moment, dans la pièce, l'une des scènes les plus radicales... il y a rien sur scène puisqu'on entend le chant de John Lennon *Imagine*. Donc, pour moi, en Occident, dans ma culture, c'est une représentation de l'impasse des années 70, en tout cas pour ma génération, qui malheureusement ne les a pas connues...Et donc, on ne faisait qu'entendre cette musique et on ne voyait rien parce que toute la salle et la scène étaient plongées dans le noir. Donc, trois minutes, dans le noir total et on entend *Imagine*. Et, donc, on était au Brésil, et là, les gens ont commencé à se lever, à danser, à s'embrasser comme ça, à crier de joie...et j'étais là : « mais qu'est-ce que c'est que ces Brésiliens ? Ils ont cons, ils comprennent rien...⁶¹³ ».

Ayant vu ce spectacle dans deux théâtres différents – au Théâtre des Amandiers à Nanterre, en 2015, et au Forum du Blanc-Mesnil, en 2013 –, j'ai pu remarquer des réactions similaires : le public chante, danse, bat des mains, tend des briquets allumés comme dans les grands concerts en plein air. Il serait difficile d'affirmer

⁶¹¹ Crédit de la photo : RB Jérôme Bel.

⁶¹² Gérard Brodin, *art. cit.*

⁶¹³ Brigitte Bouvier (dir.), « Jérôme Bel », *Hors champs*, prod. de l'émission Laure Adler, Paris, France Culture, le 20 avril 2010, durée : 45 minutes. Consulté aux archives de l'Institut national de l'audiovisuel (INA).

que les spectateurs réagissent ainsi parce qu'ils ne maîtrisent pas les règles du spectacle ou parce qu'ils sont « cons » ou qu'ils « n'ont rien compris ». Le Théâtre de la Ville, où le public a envahi le plateau, en 2000, est un théâtre au nombre d'abonné record et dont la programmation est contemporaine.

Ce spectacle montre ainsi comment les règles et les conventions théâtrales peuvent être modifiées pendant la représentation elle-même, par un accord collectif. Alors que la frontière symbolique entre scène et salle semblait s'estomper dans les créations de Diaz ou de Quesne, *The Show must go on* parvient à la faire s'effondrer.



CHAPITRE 6

AUTRES MANIFESTATIONS RÉFLEXIVES
DE LA SCÈNE CONTEMPORAINE

– Il y a même des sauts chronologiques, des images non décodables, qui sont plutôt là pour tromper.
– Pour conduire le spectateur sur de fausses pistes ?
– Exactement.

Romeo Castellucci⁶¹⁴

Le métathéâtre n'est pas la seule modalité de réflexivité théâtrale dans le « théâtre contemporain ». Nous avons choisi de consacrer ce chapitre à d'autres exemples de spectacles réflexifs afin d'affiner, par comparaison, ce que nous désignons par le terme de métathéâtre.

Un Pirandello mis en scène au XXI^e siècle

Notre premier exemple est une mise en scène récente de la pièce la plus emblématique du métathéâtre moderne : *Six personnages en quête d'auteur*, de Luigi Pirandello⁶¹⁵. Créé en 2001 puis repris en 2014, ce spectacle signé par Emmanuel Demarcy-Mota nous intéresse particulièrement car il permet d'illustrer la distinction que nous avons établie dans la première partie entre métathéâtre et métadrame.

Le respect du théâtre

La pièce originale de Pirandello repose sur le procédé de la métalepse, c'est-à-dire sur la transgression entre différents niveaux de réalité y compris entre le spectacle et le réel de la salle. Demarcy-Mota ne semble toutefois pas souscrire au parti-pris de Pirandello et fait le choix de conserver certains protocoles habituels du théâtre au détriment de ce que proposent les didascalies de l'auteur. Un exemple significatif est celui de l'entrée des spectateurs dans la salle. Comme nous

⁶¹⁴ « Entretien avec Romeo Castellucci », programme de salle de la programmation « Portrait Castellucci », Festival d'Automne à Paris, 2015.

⁶¹⁵ Emmanuel Demarcy-Mota est directeur du Théâtre de la Ville depuis 2007 et du Festival d'Automne à Paris depuis 2011.

l'expliquions au chapitre 2, Pirandello détaille la façon dont il conçoit scéniquement le début du spectacle :

En entrant dans la salle, les spectateurs trouveront le rideau levé, le plateau tel qu'il est pendant le jour, sans portants, ni décors, vide, dans une obscurité presque complète. *Il faut, dès le début, qu'on ait l'impression d'une représentation non préparée.* [...] Par la porte des coulisses entrent les acteurs de la troupe, hommes et femmes, isolément ou par couples, à leur gré⁶¹⁶.

Dans la mise en scène de Demarcy-Mota, les spectateurs entrent dans la salle et trouvent le rideau fermé. Après les trois coups et les consignes du théâtre, les lumières de la salle s'éteignent et le rideau s'ouvre alors en révélant une scène éclairée avec un décor – assumé comme tel – qui représente un théâtre. Des comédiens jouent les employés du théâtre sans laisser aucun doute quant à leur statut de personnage fictif : chacun attend son tour pour prendre la parole, énonce sa ou ses réplique(s) avec une bonne diction et la voix bien projetée. Ils sont positionnés de façon harmonieuse sur la scène, face au public. Chaque spectateur est donc dans ce début de spectacle un « témoin ignoré⁶¹⁷ » derrière le « quatrième mur⁶¹⁸ » illusionniste : il s'agit bien d'une « représentation préparée », pour reprendre les mots de Pirandello.

Contrairement à la volonté de Pirandello, qui cherche à attirer notre attention sur le théâtre lui-même pour que l'on se mette à douter, par moment, du caractère *a priori* planifié de ce qui se passe, Demarcy-Mota veut faire fonctionner le théâtre, y compris celui de Pirandello. Il s'appuie même sur la pièce pour faire l'éloge du théâtre. « Un hommage au théâtre » est d'ailleurs le titre d'une section d'un long dossier pédagogique rédigé à propos de cette mise en scène. « Demarcy-Mota, peut-on y lire, propose une vision plus intemporelle de *Six Personnages en quête*

⁶¹⁶ Luigi Pirandello, « Six personnages en quête d'auteur », *Théâtre 1 (Six personnages en quête d'auteur ; Chacun sa vérité ; Henri IV ; Comme ci ou comme ça)*, op. cit., p. 9- 10. Nous soulignons.

⁶¹⁷ Nous reprenons les termes de Diderot, cités au chapitre 2, p. 90.

⁶¹⁸ *Ibid.*

d'auteur qui renvoie à différents âges ou à différentes formes du théâtre⁶¹⁹ ». Ainsi, plutôt que de susciter un soupçon à l'égard de la représentation théâtrale, « la mise en scène multiplie les allusions à un théâtre plus artisanal⁶²⁰ », convoquant « tout le vocabulaire et toute l'histoire du théâtre⁶²¹ ».



Fig. 35. *Six personnages en quête d'auteur*, Emmanuel Demarcy-Mota⁶²²

Si nous pensons à l'opposition souvent faite entre le « métathéâtre moderne », dont Pirandello est l'emblème, et la réflexivité théâtrale baroque, la différence fondamentale repose sur l'approche critique ou élogieuse du théâtre. La mise en scène de Pirandello par Demarcy-Mota est clairement chargée non pas de méfiance envers le théâtre, mais, au contraire, de respect pour cet art, pour son histoire, pour cet auteur et pour ce texte, dont le metteur en scène explique qu'il est « sans doute LA pièce qui marque l'avènement du théâtre moderne en Europe⁶²³ ». Nous lisons dans l'entretien publié dans le programme de salle que le metteur en scène, fils

⁶¹⁹ Marie-Laure Basuyaux, « Pièce [dé]mont[ée] », *Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau Canopé*, vol. 199 / Canopé Éditions, janvier 2015, p. 17.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ Marie-Laure Basuyaux, « Entretien avec Yves Collet, scénographe, lumières », *ibid.*, p. 36.

⁶²² Crédit de la photo : Jean-Louis Fernandez.

⁶²³ « La vérité par le théâtre - Entretien avec Emmanuel Demarcy-Mota, *entretien cité.*, p. 6.

d'une mère comédienne et d'un père metteur en scène, a grandi en reconnaissant dans cette pièce une grande « œuvre du répertoire théâtral⁶²⁴ ». Le discours de Demarcy-Mota éclaire bien ce que son montage nous transmet : il s'agit d'honorer le théâtre, la culture occidentale et de placer la pièce de Pirandello dans le panthéon des classiques.



Fig. 36. Mise en scène de *Six personnages en quête d'auteur*⁶²⁵

Il nous semble que c'est par dessus tout le respect de la tradition théâtrale qui amène le metteur en scène à ne pas suivre les consignes de Pirandello en gardant, par exemple, le protocole habituel au début du spectacle. En rendant hommage à ce classique moderne sans intégrer les ruptures proposées et sans s'appropriier les questions du texte, la mise en scène contourne finalement le caractère métathéâtral de la pièce ; ce qui apparaît dans l'absence de jeu entre fiction et réalité que nous analyserons par la suite.

⁶²⁴ « C'est une pièce que je connais depuis l'adolescence et qui m'a toujours fasciné ». *Ibid.*, p. 7.

⁶²⁵ Crédit de la photo : Jean-Louis Fernandez.

La maîtrise affichée des savoir-faire théâtraux

La pièce nous semble être jouée à la manière d'un classique. L'élocution des comédiens fait penser à la lecture d'un texte imprimé : chaque réplique est bien articulée avec une diction très nette, on ne distingue aucune hésitation ni bégaiement, chacun attend son tour pour parler. L'expression corporelle appartient au même registre d'interprétation : les gestes sont bien composés, il n'y a rien de superflu. Les corps sont toujours bien droits : ni trop relaxés, ni trop tendus, ce sont des corps prêts à réagir, avec des bras légèrement suspendus, la poitrine ouverte, la colonne vertébrale redressée. Dans la composition d'ensemble du spectacle, rien n'est là par hasard, bien au contraire : chaque déplacement et chaque geste des acteurs donne à voir qu'il s'agit d'un travail minutieusement répété. Les comédiens sont toujours bien visibles de tout le public : leur corps est toujours positionné dans un bon angle pour que leur visage soit bien visible et si un comédien se déplace à gauche, un autre vient à la droite pour rééquilibrer le plateau.

Cette maîtrise de la scène nous semble transformer profondément la pièce de Pirandello. Telle que le dramaturge l'a conçue, elle repose sur la confusion entre différents niveaux de réalité : celui de l'événement théâtral, celui des Acteurs fictifs et celui des Six Personnages⁶²⁶. Dans la mise en scène de Demarcy-Mota, puisque les comédiens jouent face à un quatrième mur et que rien ne sonne improvisé car tout trop bien dit, un premier niveau de réalité est éliminé : celui de l'événement, donc de la salle du Théâtre de la Ville en 2015. Ce niveau est délibérément exclu de la mise en scène qui, de plus, ne différencie pas assez le niveau des Personnages de celui des Acteurs : leur diction et leur gestuelle sont similaires et leurs costumes ou maquillages ne parviennent pas à marquer leur différence essentielle, comme les photos du spectacle peuvent en témoigner. Demarcy-Mota fait encore une fois le choix de se passer des indications de Pirandello, selon lesquelles le montage de cette pièce devrait « s'employer par tous les moyens à obtenir pleinement que ces

⁶²⁶ À ce sujet, nous renvoyons au chapitre 2, section « La nature de la création théâtrale », p. 114.

Chapitre 6 : Autres manifestations réflexives de la scène contemporaine

Six Personnages ne se confondent pas avec les Acteurs de la Troupe⁶²⁷ ». L'auteur, qui proposait, comme nous l'avons vu, « l'utilisation de masques spéciaux pour les Personnages⁶²⁸ », avait donné des consignes très précises pour la conception de ces masques :

...des masques faits spécialement d'une matière qui, avec la transpiration, ne se ramollisse pas et qui soit cependant légère aux Acteurs qui devront les porter ; des masques travaillés et découpés de manière à laisser libres les yeux, les narines et la bouche⁶²⁹.



Fig. 37. Les Acteurs et les Personnages, *Six personnages en quête d'auteur*⁶³⁰

Pirandello prend ainsi la peine d'écrire une didascalie très longue – elle occupe trois pages entières de l'édition citée⁶³¹ – pour préciser la caractérisation de ces

⁶²⁷ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, trad. Michel Arnaud, éd. Sophie-Aude Picon, Paris, Gallimard, 2006, (« Folioplus classiques », 71), p. 36.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ Crédit de la photo : Jean-Louis Fernandez.

⁶³¹ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, trad. Michel Arnaud, *op. cit.*

personnages, leurs costumes, leurs attitudes, etc., une caractérisation qui est tout sauf anodine puisque, selon l'auteur, c'est grâce à elle qu'« on rendra ainsi jusqu'au sens profond de cette pièce⁶³² ». Pirandello précise, par exemple, que les Personnages ne doivent pas « apparaître comme des fantômes, mais comme des réalités créées, *des constructions immuables de l'imagination : donc, plus réels et plus consistants que le naturel changeant des Acteurs*⁶³³ ». Or, c'est précisément sur ces différences fondamentales entre niveaux – celui de la salle et celui de la scène ; celui des Personnages et celui des Acteurs – que repose la pièce telle que Pirandello l'avait conçue : l'espace-temps de la salle n'est jamais étrangement confondu avec celui de la scène et une métalepse est à l'œuvre au niveau de la fiction comme le suggèrent certaines répliques. On voit ainsi par cet exemple comment la pièce la plus emblématique du métathéâtre parvient à être mise en scène de façon non-métathéâtrale, ce qui rend d'autant plus nécessaire la distinction entre les termes de « métadrame » et de « métathéâtre ».

Cet exemple permet également de dégager les critères qui font que ce spectacle n'appartient en aucun cas à ce que nous désignons par le terme de métathéâtre. Le principal critère nous semble être l'absence de métalepse entre scène et salle ou d'une forme de confusion entre deux niveaux nettement marqués. Un autre critère pourrait être également ce certain respect du théâtre auquel semble tenir Demarcy-Mota, son désir de faire l'éloge de l'histoire du théâtre, de ses classiques, de la notion de répertoire et des savoir-faire qui paraissent de façon claire dans la maîtrise de la scène et du jeu des comédiens. Si chez Pirandello, ce jeu de faire échouer le théâtre est probablement lié à une défense de la nature « imparfaite » de cet art face à une certaine idéologie de mise en scène ou face au danger du cinéma, Demarcy-Mota propose un spectacle qui s'écarte radicalement de la notion de métathéâtre.

⁶³² *Ibid.*, p. 37.

⁶³³ *Ibid.* Nous soulignons.

Un métadrame postdramatique

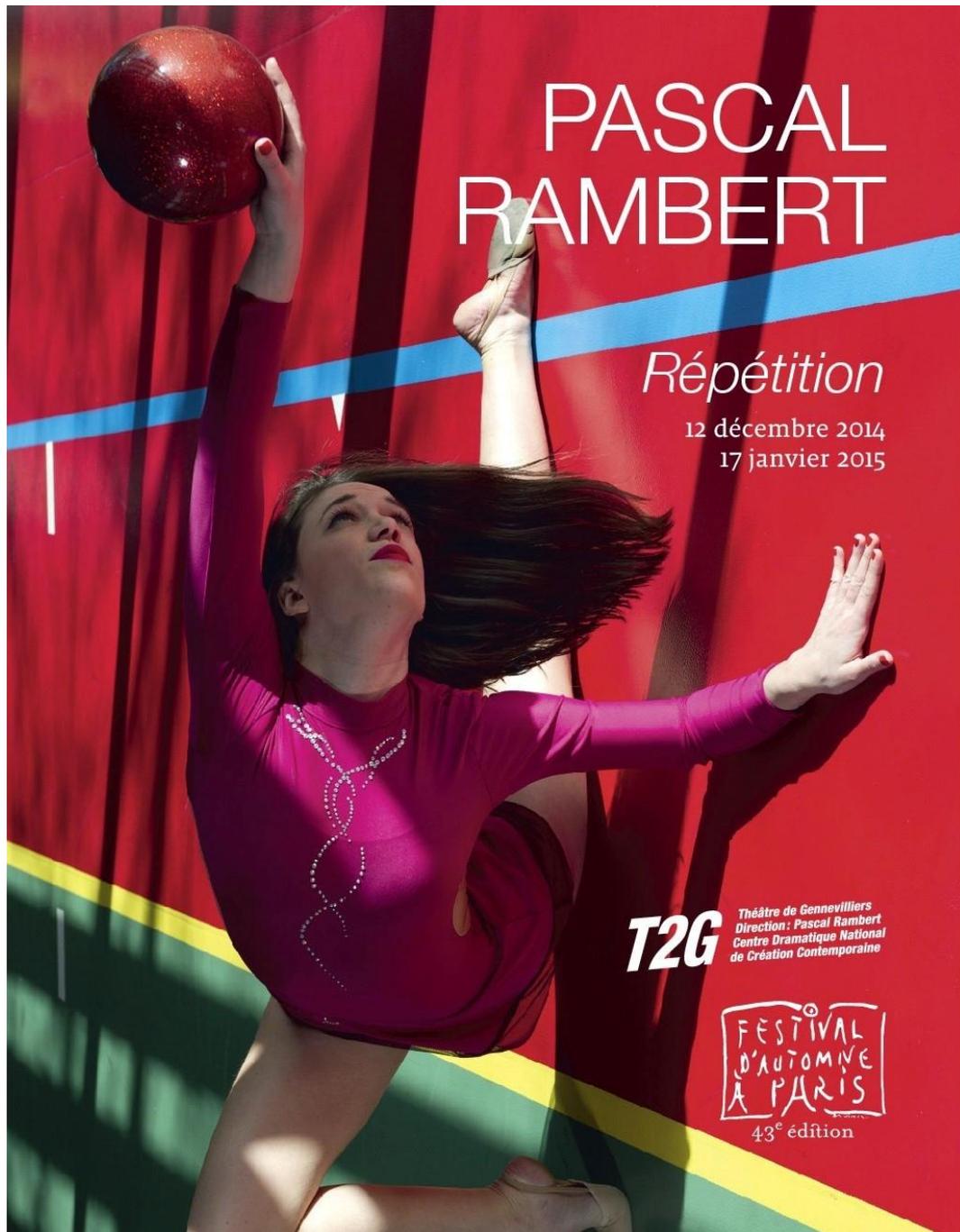


Fig. 38. Programme de salle de *Répétition* (2014), de Pascal Rambert

Le deuxième exemple que nous voudrions convoquer ici est un spectacle sur le

théâtre, *Répétition* (2014), écrit et mis en scène par Pascal Rambert⁶³⁴ pour les comédiens Emmanuelle Béart, Audrey Bonnet, Stanislas Nordey et Denis Podalydès.

La matérialité au détriment du sens

Répétition nous permet de comprendre pourquoi le fait de jouer avec les formes théâtrales en dehors des conventions illusionnistes n'est pas un critère suffisant pour définir le métathéâtre. Cette création correspond tellement bien au canon contemporain théâtral que le magazine *Inferno* l'a qualifiée de « caricature du théâtre contemporain⁶³⁵ ». Le spectacle est constitué d'un long texte divisé en quatre soliloques prononcés de façon quasiment monocorde par quatre comédiens, l'un après l'autre. Le débit de parole est très élevé et il n'y a ni dialogue, ni silence (les pauses sont rares), ce qui rend parfois difficile la compréhension de ce qui est dit, et empêche toute réflexion sur la signification du texte au moment où il est prononcé. Rambert déclare écrire pour des « corporalités⁶³⁶ » et des « puissances de voix » et chercher à jouer avec la matérialité de la scène plutôt qu'à renvoyer au monde hors-théâtre – une autre caractéristique courante du théâtre contemporain.

⁶³⁴ Pascal Rambert, tout comme Demarcy-Mota, était directeur de théâtre public. Entre 2007 et la fin 2016, il était à la tête du T2G, Théâtre de Gennevilliers, qu'il a transformé « en centre dramatique national de création contemporaine, lieu exclusivement consacré aux artistes vivants ». *Répétition* fut dès le départ fortement financé : créé dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, il est coproduit par le T2G-Théâtre de Gennevilliers, avec les Célestins Théâtre de Lyon, le Théâtre Vidy-Lausanne, le TAP-scène nationale de Poitiers, La Comédie de Clermont-Ferrand scène nationale, le CDN Orléans/Loiret/Centre, le CNCDC de Châteaувallon et Le phénix scène nationale Valenciennes. Très bien reçu par ses pairs, le texte de la pièce parvient à se pérenniser par une publication chez Les solitaires intempestifs, maison d'édition qui se fonde comme « lieu pour défendre des écritures qui sembl[e]nt novatrices ». Indubitablement légitime, ce « classique contemporain » reçoit encore le Prix de littérature et philosophie de l'Académie Française.

⁶³⁵ « C'est incroyable de voir la différence entre le précédent et superbe travail de Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, et *Répétition* qui semble être une caricature du théâtre contemporain ». Camilla Pizzichillo, « La chronique dessinée : Pascal Rambert, *Répétition* », *Inferno Magazine*, 2015 [En ligne : <http://inferno-magazine.com/2015/01/12/la-chronique-dessinee-pascal-rambert-repetition/>, consulté le 26 septembre 2016].

⁶³⁶ Pascal Rambert, « Avoir les bons mots et les mettre ensemble - Entretien avec Pascal Rambert, propos recueillis par Joëlle Gayot », *Programme de salle du spectacle « Répétition »*, T2G-Théâtre de Gennevilliers & Festival d'Automne à Paris, 2014.

Les comédiens s'interpellent par leurs prénoms, bien qu'ils ne soient pas eux-mêmes sur scène et Rambert explique qu'il « ne donne plus de nom de personnages aux voix qu'[il] écri[t] pour les acteurs⁶³⁷ » car il écrit « pour des voix et des corps plutôt que pour des personnages⁶³⁸ ». Le statut de ces figures sur scène est ambigu puisque ce « sont des êtres humains, pas des personnages de papier ou de théâtre », mais, en même temps, « ce qu'ils racontent dans *Clôture de l'amour* ou dans *Répétition* n'est pas leur vie privée⁶³⁹ ». Rambert s'inspire d'eux pour composer le spectacle à partir de leurs corps et de leurs voix :

...ils possèdent en eux une forme de vibration qui me permet d'ouvrir des portes sur une parole qui va être là pour la pièce. J'ai toujours fonctionné par assemblage de corps dans l'espace, de corporalités, de puissance de voix. J'écris avec certaines tessitures qui fonctionnent dans mon oreille de façon totalement subjective, dans une association sonore qui, en l'occurrence pour *Clôture*, allait de Stan à Audrey⁶⁴⁰.

Le discours de Rambert s'accorde à la vaste production bibliographique universitaire consacrée à ce genre théâtral. Dans *Le Théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann consacre ainsi toute une section à la notion de « Corporalité », où il est question du corps dans le théâtre contemporain comme d'une « corporalité auto-suffisante » :

Le corps devient centre de gravité, non pas comme porteur de sens, mais dans sa substance physique et son potentiel gestuel. Le signe central du théâtre, le corps de l'acteur, refuse son rôle de signifiant. Le théâtre postdramatique se présente comme un théâtre de la *corporalité auto-suffisante*, exposé dans ses intensités, dans sa « présence » auratique et dans ses tensions internes ou transmises vers l'extérieur⁶⁴¹.

La croissante focalisation sur la matérialité, souvent en détriment du sens, peut être aussi observée dans des lexiques comme ceux de Patrice Pavis. Le *Dictionnaire du*

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ *Ibid.*

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 150. Nous soulignons.

théâtre (1980 ; 2002⁶⁴²) propose les entrées « Corps » et « Voix », alors que le *Dictionnaire du théâtre contemporain et de la performance*⁶⁴³ du même auteur les substitue par « Corps et corporéité⁶⁴⁴ » et « Vocalité ».



Fig. 39. Denis Podalydès, Emmanuelle Béart et Stanislas Nordey, *Répétition*⁶⁴⁵

Répétition ne se préoccupe que secondairement de l'articulation du sens, ce qui est évident aussi bien dans la mise en scène que dans le texte publié. Le parti pris assumé par Rambert est celui du jeu avec les formes, ou, pour reprendre son expression, avec « la phrase » :

Aujourd'hui, ce qui m'intéresse, est la phrase, je l'avoue. Je n'ai pas

⁶⁴² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales, 1980. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

⁶⁴³ Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.

⁶⁴⁴ Sur ce point, je tiens à remercier mon amie Ana Wegner, qui a attiré mon attention sur la préférence du terme « vocalité » au détriment de « voix », notamment dans les dictionnaires de Patrice Pavis.

⁶⁴⁵ Crédit de la photo : Marc Damage.

Chapitre 6 : Autres manifestations réflexives de la scène contemporaine

honte de dire que mon travail c'est la phrase. Cette phrase on peut la détester, la haïr, dire qu'elle n'est rien, vide. Certains le pensent, d'ailleurs d'autres au contraire trouvent matière à rentrer dedans et à en être nourris. Je travaille énormément ma phrase pour qu'elle soit la matérialisation d'une visibilité de l'oralité. Elle se donne comme tâche essentielle la visibilité de ce que nous entendons⁶⁴⁶.

Ce type de jeu avec les formes du théâtre ne nous semble pas susciter une méfiance à l'égard de la puissance du théâtre, au contraire, et par conséquent ne peut être associé au métathéâtre : cette expérimentation formelle croit en sa propre capacité à absorber le spectateur dans l'œuvre. De plus, les comédiens ont une maîtrise telle de leur savoir-faire que l'une des comédiennes, Audrey Bonnet, a reçu une nomination aux Molières pour ce spectacle.

Le titre, *Répétition*, suggère que la pièce porte sur le théâtre. Toutefois, il est difficile d'articuler un sens quelconque, car, préoccupé de jouer avec « la phrase », ce spectacle évoque plusieurs thèmes sans les développer ou les inclure dans une structure significative. La situation décrite par le texte a pour lieu une salle de répétition :

AUDREY – On est autour de la table ici même toi tu t'assois là toi là toi
tu t'assoies ici et moi là tu vois moi aussi je peux planter un décor
planter une situation il est bien planté le décor elle est bien plantée
la situation on voit clairement la table⁶⁴⁷ ?

La salle n'est qu'un point de départ, car le sujet se déplace rapidement vers une histoire d'amour et de jalousie entre les membres de la troupe :

AUDREY – Quand je dis le mot *mourir* je n'entends pas avoir à vivre
Denis dans la vie ce que tu écris et au moment où tu regardes
Emmanuelle oui au moment où tu regardes Emmanuelle autour de
la table je ne veux pas vivre ça personne ne veut vivre ça⁶⁴⁸

⁶⁴⁶ Pascal Rambert, « Mandelstam à vie : rencontre avec l'auteur de *Répétition* - propos recueillis par Quentin Margne », *Inferno Magazine Arts & Scènes contemporaines*. [En ligne : <http://inferno-magazine.com/2015/04/08/mandelstam-a-vie-rencontre-avec-lauteur-de-repetition/>, consulté le 27 septembre 2016].

⁶⁴⁷ Pascal Rambert, *Répétition*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 89.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 90.

Chapitre 6 : Autres manifestations réflexives de la scène contemporaine

On entend encore parler de désir sexuel entre les comédiens :

EMMANUELLE – moi j’aurai aimé passer de tes seins Stan aux tiens Denis et c’est parler la langue maternelle le corps de l’homme est un monde ouvert les femmes ont été créées pour en disposer j’ai le droit d’avoir envie de prendre sa queue dans la main et j’ai le droit d’avoir envie de faire la même chose avec la tienne j’ai le droit j’ai le droit de jouir très fort avec toi⁶⁴⁹

Des histoires d’amour entre eux :

DENIS – nous nous sommes beaucoup aimés oui je t’ai aimé Stan reste où tu es je n’ai pas terminé oui je veux dire ce que c’est qu’aimer un homme je t’ai aimé Stan⁶⁵⁰

Et un bilan mélancolique d’une génération déroutée :

STAN – jeunes gens jeunes gens regardez le triste spectacle de vos aînés regardez ce que nous vous avons laissé regardez le siècle flotter dans les mares de sang regardez regardez les corps au sol regardez les vendus du siècle regardez les vendus jeunes gens jeunes gens nous ne pouvons pas continuer à vivre ainsi⁶⁵¹

Le spectacle s’achève avec un appel aux nouvelles générations « de recommencer le monde » :

STAN – Nous avons échangé des objets contre des idées contre une idée de l’homme et nous n’avons plus rien et nous roulons dans le sang nous roulons nous roulons et nous tombons dans le sang dans le grand escalier d’Odessa levez-vous levez-vous réveillez-vous jeunes gens jeunes gens jeunes gens réveillez-vous levez-vous il faut recommencer le monde l’Histoire non n’est pas morte elle va nous réveiller⁶⁵².

Les affects pourraient être ceux d’une génération soixante-huitarde vieillie qui regrette le monde tel qu’il est aujourd’hui, même si cette interprétation peut difficilement être confirmée puisque la pièce est volontairement décousue. En effet,

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 140.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 143.

Rambert estime qu'il « n'écrit pas des pièces sur des sujets⁶⁵³ » : les différents éléments du spectacle sont donnés au spectateur pour qu'il construise un sens lui-même, car « il n'y a pas de sujet dans la vie mais un bouillonnement contradictoire qui nous dépasse, une espèce d'absence de surmoi, une chose qui jaillit constamment⁶⁵⁴ ».



Fig. 40. Audrey Bonnet et Emmanuelle Béart, *Répétition*⁶⁵⁵

Revenons au titre du spectacle, *Répétition*, qui, selon Pascal Rambert, « est un titre écran⁶⁵⁶ » : s'ils évoquent de temps en temps une réflexion thématique sur le théâtre en convoquant des éléments faisant penser à cet art, l'absence de développement empêche la construction d'un véritable discours :

⁶⁵³ Pascal Rambert, « Avoir les bons mots et les mettre ensemble » - Entretien avec Pascal Rambert, propos recueillis par Joëlle Gayot, *op. cit.*

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ Crédit de la photo : Marc Damage.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

Chapitre 6 : Autres manifestations réflexives de la scène contemporaine

AUDREY – Emmanuelle Stan c'est le moment de se concentrer de créer une sorte d'hologramme collectif une sorte d'illusion collective c'est quand même un peu ça le théâtre non ? oui ? non ? bon alors imagine visualise une montagne c'est comme la table les chaises tout à l'heure c'est facile à imaginer ça y est chacun a son image de montagne dans la tête ? bon là il y a un premier massif et là un second plus haut et entre les deux une vallée maintenant on s'intéresse à la montagne la plus haute voilà [...] et là entre deux plis sous les mousses on découvre la source de la passion Denis on dit naissance d'une passion comme on dit naissance d'une source ce sont deux galets verts plats striés deux lignes de mica sous les feuilles et l'eau apparaît et la passion apparaît ce sont deux yeux deux astres deux globes gorgés d'eaux un cœur liquide vibrant prêt à bondir vers la vallée [...] je te parle Denis Emmanuelle arrête de bouger j'en fais quoi ? de la source de votre passion grande comme un lac de ce torrent de cette eau fraîche et dure au fond de mon verre j'en fais quoi ?⁶⁵⁷

Cet extrait nous montre concrètement la façon dont le thème du théâtre disparaît aussitôt qu'il est évoqué : les éléments sont, une fois prononcés, aussitôt abandonnés, puisque le but du texte est de jouer avec la « phrase », c'est-à-dire avec des intensités, des rythmes et des voix.

L'absence d'articulation claire entre les différents éléments donnés se retrouve également dans la scénographie. La scène est transformée en une salle de sport très réaliste et le décor donne l'impression d'être onéreux, de par sa taille imposante, ses nombreux détails et sa qualité de construction. Il faut souligner à cet égard que le spectacle n'a pas de fable : les paroles, abstraites, ne donnent pas lieu à des dialogues ou des situations justifiant le besoin d'un décor et on aurait tout à fait pu imaginer placer les comédiens sur une scène vide. La présence du décor est donc énigmatique et offre un élément de plus à l'imagination du spectateur. Il en va de même avec la scène finale du spectacle. Après le soliloque de chacun des comédiens, la scène s'éteint et nous percevons dans la pénombre une gymnaste rythmique. Aucun élément ne nous permet de comprendre comment cette scène s'articule au spectacle, même si la gymnaste s'accorde au décor et que sa photo

⁶⁵⁷ Pascal Rambert, *Répétition*, op. cit., p. 97-99.

figure dans la couverture du programme de salle.



Fig. 41. Scène finale avec Claire Zeller, *Répétition*⁶⁵⁸

Cette matérialité fait pencher le spectacle du côté de l'opacité, si l'on repense ici à l'opposition proposée par Philippe Junod⁶⁵⁹. Rappelons que la transparence caractériserait un art qui donne à voir à travers soi, qui utiliserait le théâtre comme support pour renvoyer au monde, pour raconter une histoire ; le théâtre lui-même serait invisible. L'opacité, quant à elle, se donnerait à voir elle-même, comme Rambert le fait en travaillant la « phrase ». Toutefois, comme nous l'avons exposé au chapitre 2, ce type d'opacité ne peut être considéré comme du métathéâtre. En outre, Rambert semble présupposer que le théâtre jouit aujourd'hui d'une crédibilité infaillible alors que le métathéâtre contemporain est empreint d'un léger scepticisme à l'égard de la puissance du théâtre. Rambert travaille sur la maîtrise technique et l'affirmation de l'art théâtral et de la culture occidentale, là où le

⁶⁵⁸ Crédit de la photo : Marc Damage.

⁶⁵⁹ À ce sujet, nous renvoyons au chapitre 2, section « La modernité face à la représentation ».

métathéâtre contemporain se méfie des savoir-faire du théâtre ainsi que de ses techniques.

Un spectacle qui se prend au sérieux

L'affirmation de la culture occidentale apparaît dans de nombreuses références cultivées tout au long du spectacle, comme l'allusion à l'escalier d'Odessa⁶⁶⁰ du film d'Eisenstein⁶⁶¹ que nous mentionnions plus haut. La pièce compte ainsi à plusieurs occasions sur l'érudition du spectateur, comme lorsqu'elle fait appel de façon répétée au tableau *Suzanne et les vieillards*, à des personnalités comme le poète Ossip Mandelstam ou l'homme politique, Joseph Staline, références souvent mises en parallèle sans articulation claire avec les autres éléments du texte :

STAN – Mandelstam hurle dans la neige il est jeune il court il écrit ses poèmes comme on taille de la glace dans le vent il établit du corail vocal dans le vent Staline est jeune on le voit aussi dans le vent son écharpe est au vent il tient ce porte-plume il ouvre son cahier de poésie il fait comme tous ses petits camarades il écrit des poèmes ses poèmes sont mauvais Mandelstam hurle dans le vent ses poèmes sont bons⁶⁶²

On trouve également beaucoup de phrases contenant un vocabulaire scientifique précis comme « lorsque la source jaillit de la roche l'eau s'appauvrit en dioxyde de carbone et le calcaire précipite⁶⁶³ ». Tous ces contenus sont évoqués sans distance ni relativisme, sans ironie ni effet comique. *Répétition* se prend au sérieux : les comédiens ne doutent jamais de ce qu'ils disent ou font, le texte n'a aucun doute par rapport à son cadre (le théâtre, l'art, la culture savante européenne). Les comédiens jouent sérieusement, ils évoquent des grands thèmes tels que l'amour, la mort, la politique, et en pleurent, en souffrent. *Répétition* est un spectacle qui

⁶⁶⁰ Cf. note n° 652.

⁶⁶¹ Sergueï Eisenstein, *Le cuirassé Potemkine* (Броненосец Потёмкин), production : Goskino, durée : 68 À 80 min. (suivant la version), Union Soviétique, 1925.

⁶⁶² Pascal Rambert, *Répétition*, op. cit., p. 134.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 130-131.

« hurle », comme l'écrit Rambert dans le programme de salle, puisque l'art est, pour lui, « l'endroit de ce jaillissement perpétuel, cet endroit d'où sort ce hurlement qui est en nous et qui est souvent cadencé pour mille raisons » :

Ce hurlement, cette partie de soi qui dit « j'existe », qui se révolte, explose, surgit à la surface, c'est le moment de l'art. J'essaie de contenir ce bouillonnement, de lui donner une forme à travers le langage. Quelque chose qui ne ressemble pas au réel admis mais peut nous y faire penser, et qui nous ouvre sur des perspectives où ça hurle en nous. Ça ne veut pas dire que les acteurs roulent par terre ou qu'on est dans un cri originel. Non, c'est extrêmement structuré à travers la langue, mais la langue même extrêmement structurée peut donner forme à cette révolte « pure » de l'être humain qui dit « je suis »⁶⁶⁴.

Que dégageons-nous de ce deuxième exemple ? Bien que suivant une esthétique radicalement opposée à celle de Demarcy-Mota, les deux spectacles ont des points communs importants quant à notre sujet. Tous deux, de façon singulière, croient au théâtre : à sa capacité d'absorber le spectateur, aux savoir-faire liés à cet art et au référentiel culturel sur lequel il se fonde. Tous les deux se prennent ainsi au sérieux et ne doutent pas du pouvoir du théâtre sans supposer qu'il puisse exister, en amont, des spectateurs non convaincus d'un tel pouvoir. Ils considèrent d'ailleurs les spectateurs comme des « témoins ignorés » derrière le quatrième mur et ne problématisent pas le théâtre, ni son dispositif ou sa médialité : le théâtre est pour eux un support qui permet d'exprimer d'autres questions ou d'expérimenter la forme sans s'en méfier.

⁶⁶⁴ Pascal Rambert, « Avoir les bons mots et les mettre ensemble » - Entretien avec Pascal Rambert, propos recueillis par Joëlle Gayot, *op. cit.*

Un spectacle réflexif à partir du théâtre



PORTAIT 2014-15
ROMEO CASTELLUCCI
FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

 **4 NOVEMBRE – 14 DÉCEMBRE**

Go down, Moses
Théâtre de la Ville
4 au 11 novembre

Schwanengesang D744
Théâtre des Bouffes du Nord
28 au 30 novembre

Le Sacre du Printemps
Grande halle de la Villette
9 au 14 décembre

Théâtre de la Ville
Théâtre des Bouffes du Nord
LA VILLETTE

Fig. 42. Programme de salle de *Schwanengesang D744* (2014), Societas Raffaello Sanzio

Notre troisième contre-exemple est *Schwanengesang D744*, de Romeo Castellucci, créé et produit par la Societàs Raffaello Sanzio, un collectif artistique de Cesena⁶⁶⁵. En 2014, le spectacle a été présenté avec deux autres spectacles du même metteur en scène – *Go Down, Moses* et *Le Sacre du printemps* – dans le cadre du « portrait Romeo Castellucci » de la 43^e édition du Festival d'Automne à Paris.

Des références savantes : la distance de l'œuvre

Le titre, *Schwanengesang D744*, montre d'emblée que le spectacle se fonde sur des références cultivées : nous faisons face à un mot en langue étrangère suivi d'une sorte de code. Si l'on connaît l'allemand, on peut traduire le mot : « chant du cygne », mais pour comprendre effectivement le titre, il est nécessaire d'avoir une certaine culture musicologique, puisque le code « D744 » se réfère au Lied intitulé « *Schwanengesang* », de Franz Schubert, selon le catalogage d'Otto Erich Deutsch⁶⁶⁶. Le titre du spectacle précise « D744 » car il n'est pas à confondre avec le recueil de Lieder posthume et très populaire connu sous le nom de « *Schwanengesang* » (D957).

Le Lied « *Schwanengesang* » (D744) est une mise en musique du poème éponyme de Johann Chrysostomus Senn, ami de Schubert banni de Vienne en 1820. Schubert était très proche de Senn et publia lors de son exil quelques-uns de ses poèmes en plus d'en mettre certains en musique⁶⁶⁷. Voici le poème « *Schwanengesang* » original (à gauche) accompagné de la traduction utilisée pour le spectacle de Castellucci (à droite) :

⁶⁶⁵ Le spectacle était coproduit par le Festival d'Avignon, pour le programme « Des Artistes un jour au Festival », et par La Monnaie/De Munt de Bruxelles et coréalisé par le C.I.C.T./Théâtre des Bouffes du Nord et par le Festival d'Automne à Paris.

⁶⁶⁶ Otto Erich Deutsch, *Schubert thematic catalogue of all his works in chronological order*, London, 1951.

⁶⁶⁷ À ce sujet, voir : Marie-Agnes Dittrich, « The Lieder of Schubert », in James Parsons. *The Cambridge companion to the Lied*, Cambridge (GB), Cambridge University Press, 2004, (« Cambridge companions to music »), p. 85-100, p. 96.

Chapitre 6 : Autres manifestations réflexives de la scène contemporaine

„Wie klag' ich's aus, das Sterbegefühl,
Das auflösend durch die Glieder rinnt?
Wie sing' ich's aus, das Werdegefühl,
Das erlösend dich, o Geist, anweht?“

*Er klagt', er sang,
Vernichtungsbang,
Verklärungsfroh,
Bis das Leben floh,
Das bedeutet des Schwanen Gesang!*

« Comment déplorer ce sentiment de mort
Qui, dévastateur, se répand dans mes membres
Comment chanter ce sentiment de devenir
Qui, libérateur, ô esprit, s'empare de toi ? »

Il pleurait, il chantait
Craignant l'anéantissement
Guettant la Transfiguration
Jusqu'à ce que la vie se soit enfuie
Tel est le présage du chant du cygne !⁶⁶⁸

Le spectacle n'est toutefois pas centré sur ce Lied (on peut très bien n'en rien connaître) et se divise en trois parties. Le premier mouvement est une sorte de récital au cours duquel « Schwanengesang » (D744) est chanté parmi d'autres Lieder de Schubert. La cantatrice tourne le dos au public à un moment donné et quitte la scène. Elle est relayée par une comédienne, Valérie Dréville, qui paraît se sentir agressée par le regard du public et l'insulte de façon très violente dans sa manie de « toujours regarder, regarder, regarder ». Un flash rapide accompagné d'un bruit électronique fort survient alors et la comédienne apparaît rapidement avec une tête de monstre ; puis, un autre flash, et la comédienne réapparaît comme elle était auparavant. Elle se recompose et change d'attitude en s'excusant auprès du public car elle n'est « qu'une comédienne » : voilà pour la troisième partie.

Le sens du poème nous semble être une piste de réflexion à combiner avec les autres éléments donnés par le spectacle. Lorsque Romeo Castellucci est interrogé sur la signification des Lieder de Schubert, il répond les avoir choisis surtout pour leurs textes, qui traitent, selon lui, de l'abandon : « Du moins, c'est l'idée que j'ai retenue : une solitude. Sur le plateau il n'y a rien⁶⁶⁹ ». La scène est effectivement vide, seulement recouverte d'un linoléum noir et, au fond, le spectateur peut contempler les murs du Théâtre des Bouffes du Nord marqués par un incendie et

⁶⁶⁸ Traduction non créditée, issue des surtitres du spectacle et transcrite à partir de la captation : Nicolas Klotz, « Projet Castellucci : Schwanengesang D744 », Schuch Productions et Culturebox, 2014.

⁶⁶⁹ « *Schwanengesang D744* », Dossier de presse, Portrait Roméo Castellucci 43^e édition du festival d'Automne à Paris, 2014, p. 8.

Chapitre 6 : Autres manifestations réflexives de la scène contemporaine



Fig. 43. Kerstin Avemo et Alain Franco, *Schwanengesang* D744⁶⁷⁰

par le passage du temps : il ne s'agit pas d'une boîte noire neutre, le fait de laisser ces murs à la vue du public est significatif.

À la différence de *Répétition*, ce spectacle n'est pas un exercice formel sur « la phrase », pour reprendre le terme de Rambert, et s'organise plutôt comme une œuvre d'art contemporaine, avec un concept qui articule l'ensemble des éléments, même si celui-ci peut ne pas être évident à première vue et exige une certaine érudition pour être compris. Cette approche peut être due à la formation de Castellucci, dont la trajectoire a commencé dans les arts plastiques. Alors que dans le spectacle de Rambert, l'enjeu était d'apprécier la matérialité des voix et des corps sur scène, il s'agissait dans cette création de Castellucci de saisir ce qu'il y avait derrière les images et les chants.

Un sujet lui-même caché

Le spectacle de Castellucci interroge le spectateur sans que le questionnement puisse être formulé de façon claire et définitive. Le metteur en scène explique que, pour lui, le théâtre « est un travail sur le présent exprimé dans le langage du présage⁶⁷¹ ». Le spectateur pressent effectivement que chaque geste reflète une réflexion précise, même s'il n'en comprend pas immédiatement la portée. Cette réflexion ne semble pas porter sur le théâtre lui-même, mais sur un aspect de la vie que le jeu chanté, puis parlé (crié) peut peut-être traduire.

La difficulté à saisir *Schwanengesang D744* se reflète dans les textes de présentation du spectacle, souvent excessivement descriptifs, comme en témoigne celui du Festival d'Automne, que nous citons dans son intégralité :

Connaissance de la douleur, selon Schubert, de l'abandon, selon Castellucci. Récital. Curieusement distante du pianiste, la soprano est au centre de la scène. Tailleur strict, sombre. Immobilité de statue.

⁶⁷⁰ Crédit de la photo : Christophe Raynaud de Lage.

⁶⁷¹ Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014, p. 12.

Chapitre 6 : Autres manifestations réflexives de la scène contemporaine

Visage sans expression. Son chant précieux s'élève. Étrange climat d'attente. Les lieder se succèdent, dans une impassibilité totale. Pourtant, un voile d'inquiétude est passé sur ses traits figés. Son regard est lancé, éperdu, vers le « paradis » du théâtre à l'approche du huitième lied : *Schwanengesang D744, Le Chant du cygne*. « Combien je me lamente devant la sensation de mort, dans la dissolution qui court à travers mes membres ». Contagion, physique, du poème sur la cantatrice. Elle trébuche. Fait volte-face. S'éloigne vers le fond de scène, s'y colle, le parcourt des paumes comme un autre mur des Lamentations. Passée ailleurs, déjà. La comédienne en robe écrue, s'est glissée, de dos, là où était la cantatrice, au centre. Fondu enchaîné. Disparition de l'une, apparition de l'autre. Comme si elle était sous la première. Un corps, sous son vernis. Dépouillement, dégradation. Mouvements souples, désuets, des bras vers le « paradis ». Retournée vers le regard avide de la salle, la comédienne explose. Au langage éthéré fait place une langue grossière. La douleur retournée en rage. Pluie d'insultes. Nouvelle dégradation. Les drones sonores de Scott Gibbons déclenchent leur orage dans la nuit. En un éclair, le chant du cygne a mué en chant du bouc, la mélodie en ricanement animal, un monstre dionysiaque a défié le public, la douleur, la solitude et la mort⁶⁷².

Cette description reste proche de la façon dont Castellucci parle lui-même de son spectacle :

Il arrive à la chanteuse quelque chose qui se passe dans sa tête et qui perturbe sa performance musicale. Elle est éperdue, à un certain moment, *comme si elle était en train de croire en ce qui signifient les textes*, dans différents univers, à propos de la solitude, à propos de la mélancolie, de l'abandon. Il y a une douceur extraordinaire chez Schubert. C'est comme si cette chanteuse, qui est engagée à donner un récital musical, soudain, quelque chose lui arrive et elle est totalement éperdue comme si elle inventait les mots, la musique, la mélodie, comme si elle voyait littéralement tous ces mots. Unique création possible : sortir, abandonner la scène. Comment sortir ? Le problème de cette femme, de cette cantatrice, est comment sortir de ce piège qui est le plateau⁶⁷³.

Cette scène restait assez insaisissable, car le jeu de la cantatrice ne permettait pas

⁶⁷² « Romeo Castellucci, Schwanengesang D744 », *Festival d'Automne à Paris*, 2014, [En ligne : <http://www.festival-automne.com/edition-2014/romeo-castellucci-schwanengesang-d744>], consulté le 11 octobre 2016.

⁶⁷³ Entretien avec Castellucci in Nicolas Klotz, « Projet Castellucci : Schwanengesang D744 », vidéo citée. Nous soulignons.

d'associer ses réactions aux Lieder et encore moins au fait que ceux-ci aient pu la bouleverser. Les éléments du spectacle étant présentés comme des tableaux, sans articulation précise, c'était à chaque spectateur d'y réagir ou réfléchir avec ses connaissances, ses outils et sa prédisposition pour penser sur un sujet qui n'était pas lui-même explicité. Castellucci tient à ne pas proposer des œuvres qui soient trop évidente et explique qu'il insère dans ses créations des éléments « qui sont plutôt là pour tromper⁶⁷⁴ ». « Pour conduire le spectateur sur des fausses pistes ? » – réagit son intervieweur. « Exactement » – répond Castellucci.

Ce spectacle, tout interrogateur qu'il est, et quoiqu'il comporte une séquence d'adresse au public, ne constitue pourtant pas ce que nous appelons un « métathéâtre », dans la mesure où le théâtre n'est pas son objet. *Schwanengesang D744* met en place un rapport à la fois fasciné et distant à l'image visuelle et sonore scénique, ce faisant, il n'ébranle pas le seuil entre scène et salle, tout au contraire. Il active le dispositif théâtral de façon extrême.

Ces différentes analyses nous ont permis de comprendre que le métathéâtre n'est pas la seule manifestation réflexive de la contemporanéité : d'autres rapports « contemporains » à la tradition théâtrale, à la culture érudite et au savoir-faire continuent d'exister, y compris chez les artistes qui mettent en scène le théâtre. Ces contre-exemples nous permettent d'affirmer plus précisément ce que les spectacles de notre corpus ont en commun : la préoccupation à l'égard d'un public non initié, la tentative de communiquer à travers un langage simple, une certaine modestie, l'éclaircissement des codes, du vocabulaire et des conventions en jeu et, enfin, l'autodérision.

⁶⁷⁴ « Entretien avec Romeo Castellucci », programme de salle de la programmation « Portrait Castellucci », Festival d'Automne à Paris, 2015.



PARTIE III

EN QUÊTE DE PERTINENCE ET DE SURVIE

Dans la deuxième partie de la thèse, nous avons observé comment la scène métathéâtrale contemporaine pense et organise le rapport avec la salle sur le plan de la forme. Il s'agit dans cette troisième partie d'analyser les enjeux de ce métathéâtre. Le premier chapitre, consacré au spectateur, étudie en détail un seul spectacle : *Cour d'honneur* (2013) de Jérôme Bel. Si de nombreuses représentations de spectateurs existent dans le métathéâtre contemporain, il nous semble que *Cour d'honneur* est emblématique, dans la mesure où il travaille précisément sur le rapport du théâtre à son histoire et à la société devant laquelle il se produit. Il nous permet ainsi d'observer la façon dont un artiste clé du théâtre (au sens large) contemporain conçoit le rapport entre théâtre et public, entre scène et salle et finalement le sens et la pertinence même du théâtre. Nous nous intéresserons ensuite aux regards des artistes sur l'artiste. Nous verrons qu'ils se situent aux antipodes de l'imaginaire romantique, et que celui-ci n'est jamais représenté comme un être d'exception doté d'un talent inné. Les figures qui l'incarnent ne sont ni géniales, ni maudites, ni excentriques, ni intrinsèquement inspirées, ce sont tout simplement des personnes qui ont une pratique professionnelle, ou amateur, de l'art. L'ensemble témoigne d'une vision spécifique de la classe artistique et, plus amplement, de l'inscription de l'art dans la société. Parmi les nombreux spectacles proposant des représentations de l'artiste et de la création, nous avons sélectionné six exemples, que nous avons jugés représentatifs de cette vision. Le dernier chapitre est dédié au regard ambivalent que le métathéâtre porte sur la société : entre peur et désir de proximité. Nous nous intéresserons aussi bien aux représentations du rapport à la ville qu'à l'usage ou à l'évitement des références « savantes » et leur éventuel mélange avec des éléments de la culture industrialisée. Cette observation nous donnera à voir non seulement comment le théâtre contemporain perçoit son inscription dans la vie sociale, mais quel est son imaginaire de la ville et de la culture citadine d'aujourd'hui, nous conduisant ainsi à des problèmes situés bien en-deçà du théâtre.



CHAPITRE 7

LE REGARD SUR LE SPECTATEUR

Moi, dans mon entourage, je [ne] connais que des gens qui sont que des « professionnels de la profession » presque. Donc, je sais comment ils parlent. Ils parlent comme moi. Ils ont le même goût ou à peu près. Il fallait que je trouve des gens – et c'est ça qui m'a intéressé – des gens que je ne connaissais pas, qui étaient des spectateurs non pas professionnels, [mais] des gens qui viennent à Avignon pour le Festival, payent leurs places et qui ont d'autres activités, d'autres métiers...Pas des professionnels de théâtre.

Jérôme Bel⁶⁷⁵

Un spectacle sur la mémoire du spectateur



Fig. 44. La Cour d'honneur du Palais des Papes (Avignon)⁶⁷⁶

⁶⁷⁵ « Entretien avec Jérôme Bel pour *Cour d'honneur* », [En ligne : <http://www.theatre-video.net/video/Entretien-avec-Jerome-Bel-pour-Cour-d-honneur-67e-Festival-d-Avignon?autostart>]. Consulté le 27 juillet 2015.

⁶⁷⁶ Crédit de la photo : Christophe Raynaud de Lage.

La mémoire d'un lieu de théâtre

Ce spectacle semble avoir une double racine : l'une serait le projet de travailler sur la mémoire d'un lieu et l'autre un spectacle souvent oublié du catalogue raisonné du chorégraphe Jérôme Bel : *Un spectateur* (2009). La première est présentée officiellement dans le programme du spectacle : c'est en visitant la maison où vivaient les célèbres designers Charles et Ray Eames⁶⁷⁷, que Jérôme Bel en a eu l'idée initiale. Puis, le projet de travailler sur la mémoire d'un édifice théâtral s'est vite imposée : « J'imaginai un spectacle dans un théâtre qui raconterait les spectacles qui auraient eu lieu dans ce même théâtre⁶⁷⁸ ». Ainsi, avant même qu'on lui propose d'être programmé au Festival d'Avignon, Jérôme Bel savait que le seul lieu où il pourrait effectuer ce projet était la Cour d'honneur du Palais des Papes, et ce pour deux raisons. La première est le poids symbolique de ce lieu pour le théâtre français – Bel considère à cet égard que seule la Comédie-Française aurait pu être un lieu équivalent, mais il s'identifie moins à l'esthétique de sa programmation. En second lieu s'est imposé un argument plus pragmatique en faveur de ce choix de la Cour : puisqu'on y présente des créations dans le cadre d'un Festival qui ne dure que trois semaines, très peu de spectacles y ont été donnés depuis sa création en 1947 – ce qui permet de mieux délimiter les œuvres évoquées, augmentant la possibilité qu'elles soient connues du public⁶⁷⁹.

Boris Charmatz, artiste associé du Festival d'Avignon de l'édition 2011, s'intéresse au projet et le présente aux directeurs du Festival, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, qui proposent la Cour d'honneur à Bel pour l'édition de

⁶⁷⁷ Charles Ormond Eames, Jr (1907–1978) et Bernice Alexandra « Ray » Eames (1912–1988) forment un couple de designers étatsunien qui a apporté d'importantes contributions à l'architecture, au design et au mobilier modernes. Leur maison est un patrimoine national historique enregistré au National Register of Historic Places, au National Historic Landmark et au Los Angeles Historic-Cultural Monument.

⁶⁷⁸ Jérôme Bel et Jean-François Perrier, *Programme de salle du spectacle « Cour d'honneur »*, Festival d'Avignon, 67^e édition, 2013. Propos recueillis par Jean-François Perrier, publié dans le programme de salle du spectacle « Cour d'honneur », présenté à la 67^e édition du Festival d'Avignon du 17 au 20 juillet 2013.

⁶⁷⁹ *Ibid.*

2013⁶⁸⁰. La façon dont Jérôme Bel décrit son idée de création à Boris Charmatz en 2010 est déjà très proche de la forme finale que prendra le spectacle :

Face à toi [spectateur] la scène est vide, il y a juste une trentaine de chaises placées en demi-cercle, au milieu de la scène, avec un micro sur pied à l'avant-scène, au centre. La lumière s'allume sur scène, un plein feu et entrent environ trente personnes depuis les coulisses, trente personnes habillées en tenue estivale – nous sommes au mois de juillet dans le sud de la France – qui s'assoient sur les chaises. Une par une, dans l'ordre, en partant de jardin jusqu'à cour, ces personnes vont se lever, venir parler au micro en s'adressant au public, puis retourner s'asseoir à leur chaise⁶⁸¹.

Le dispositif est très simple et lors de la création du spectacle, peu de changements ont été effectués par rapport à cette première description. Si quelques détails ont été modifiés, la différence majeure réside dans le choix exclusif de spectateurs pour constituer les trente personnes : aucune parole d'artiste, de technicien, de régisseur, de pompier, de critique ou d'étudiant en théâtre. Bel justifie le choix d'écarter ces témoignages en expliquant qu'il savait très bien comment trouver les autres « agents du spectacle ». En revanche, il lui semblait plus difficile et donc plus intéressant de trouver des personnes qui auraient vu un spectacle dans la Cour d'honneur sans pour autant appartenir à son cercle de connaissance, voire plus largement au milieu artistique. Il était important pour lui que ces témoignages soient ceux de spectateurs venus du dehors, de personnes qui « agisse[nt] dans une autre sphère que le théâtre⁶⁸² » :

Moi, dans mon entourage, je [ne] connais que des gens qui sont que des « professionnels de la profession » presque. Donc, je sais comment ils parlent. Ils parlent comme moi. Ils ont le même goût ou à peu près. Il fallait que je trouve des gens – et c'est ça qui m'a intéressé – des gens que je ne connaissais pas, qui étaient des spectateurs non pas professionnels, [mais] des gens qui viennent à Avignon pour le Festival, payent leurs places et qui ont d'autres activités, d'autres

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ Jérôme Bel et Boris Charmatz, *Emails 2009-2010*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 156.

⁶⁸² « Entretien avec Jérôme Bel pour *Cour d'honneur* », [En ligne : <http://www.theatre-video.net/video/Entretien-avec-Jerome-Bel-pour-Cour-d-honneur-67e-Festival-d-Avignon?autostart>]. Consulté le 27 juillet 2015.

métiers... Pas des professionnels de théâtre⁶⁸³.

Au cours de l'été 2010, il se rend tous les soirs à la Cour d'honneur pour essayer d'approcher des spectateurs, prend quelques numéros de téléphone, mais réalise rapidement qu'il n'est pas très à l'aise avec cette méthode. Il explique, lors d'un entretien à Avignon⁶⁸⁴, qu'il était surtout gêné par le choix aléatoire des spectateurs. Il accepte alors la suggestion des directeurs du Festival et diffuse un appel à témoins dans le *Guide du spectateur* de l'édition de 2011. Il avoue qu'il ne savait pas à quoi s'attendre et qu'il craignait que personne ne réponde ou n'ait quelque chose d'intéressant à dire :

S'ils s'étaient bornés à dire : « j'ai vu tel spectacle dans la Cour d'honneur en 1983, ça m'a bien plu, j'ai passé une bonne soirée », je n'aurais pas continué ce projet et peut-être même que j'aurais mis fin à ma carrière, car personnellement je ne fais pas des spectacles pour que les gens passent une bonne soirée, je suis plus ambitieux que ça ! Moi, le théâtre a changé ma vie et c'est pour ça que j'en fais professionnellement⁶⁸⁵.

À sa grande surprise, il reçut à peu près cent cinquante témoignages de spectateurs, d'une richesse évidente et en a tout de suite conclu qu'il fallait centrer le spectacle sur les paroles de spectateur à l'exclusion des autres. Tous ces témoignages l'ont spécialement intéressé car ils lui permettaient de creuser une autre question qui l'obsède, à savoir « qu'est-ce que l'art produit sur les gens ? » :

Moi, je sais ce qu'il [l'art] a produit sur moi, puisqu'il a décidé ma vie professionnelle. Donc, ça a été très important. Mais est-ce qu'il agit ailleurs, à d'autres niveaux ou à des gens qui vont de temps en temps au théâtre, ou qui [ne] vont qu'au Festival d'Avignon ? C'était ça l'enjeu personnel, c'était mesurer si l'art servait à quelque chose⁶⁸⁶.

Telle est donc la première racine du spectacle : un projet sur la mémoire d'un lieu

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ Entretien avec Jérôme Bel, propos recueillis par Jean-François Perrier, publié dans le programme de salle de *Cour d'honneur*, Festival d'Avignon, 2013.

⁶⁸⁶ *Ibid.*

de théâtre qui s'est resserré plus tard autour des paroles de spectateur. Reste à présent à comprendre quelle est l'autre racine, cachée, de *Cour d'honneur*.

Un spectateur (2009)

Comme nous l'annoncions plus haut, la seconde source d'inspiration de *Cour d'honneur* est constituée par une autre création de Jérôme Bel, *Un spectateur* (2009), spectacle souvent absent des biographies (courte et moyenne)⁶⁸⁷ de Jérôme Bel ainsi que de la liste de spectacles du site web de l'artiste⁶⁸⁸. Le procédé est simple : il s'agit simplement du témoignage de Jérôme Bel en tant que spectateur avec comme intention celle de partager, à travers la forme du témoignage, des savoirs et des connaissances sur le théâtre. Alors que des spectacles comme *Véronique Doisneau* (2004) ou *Cédric Andrieux* (2009) mettent en scène la biographie d'un artiste, l'enjeu est différent lorsqu'il s'agit de partager une expérience de spectateur, et ce pour plusieurs raisons. Selon Jérôme Bel, le spectacle *Un spectateur* souffrait ainsi d'un « manque de performatif⁶⁸⁹ » : « Je parle, je parle, mais je ne performe pas du tout. Comment pourrais-je performer ces spectacles que je n'ai vu qu'une fois pour la plupart ?⁶⁹⁰ ». Cela rendait le spectacle « conceptuellement acceptable, mais théâtralement un peu fourvoyé⁶⁹¹ » : « là j'arrive à une limite... Ce n'est plus du théâtre, je pense. C'est dommage...⁶⁹² ». Il est intéressant de noter que ce problème sera résolu de deux façons dans *Cour d'honneur* : d'une part, il porte à la scène des « réactivations », durant lesquelles les comédiens reviennent jouer les scènes remémorées, et, d'autre part, il effectue

⁶⁸⁷ Site de Jérôme Bel, « RB Jérôme Bel », [En ligne : <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=1>]. Consulté le 9 août 2013.

⁶⁸⁸ *The show must go on 2* figure dans cette même liste, alors que Jérôme Bel a déjà déclaré que ce spectacle était « le raté de [s]on travail avec le langage, qui sera résolu avec *Véronique Doisneau* » J. Bel et B. Charmatz, *Emails 2009-2010*, op. cit., p. 66.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 171.

un changement important de point de vue sur le spectateur. Ces messages de l'hiver 2010 révèlent l'inquiétude de Jérôme Bel autour de cette impossibilité de performer des spectacles vus une seule fois et dont il ne se souvient par conséquent plus intégralement. Dans *Cour d'honneur*, il assume cette mémoire lacunaire comme étant intrinsèque au spectateur et, donc, au théâtre, après la fin de la représentation.

Qui est le spectateur de la Cour d'honneur ?



Fig. 45. *Cour d'honneur* (2013), de Jérôme Bel⁶⁹³

Penchons-nous sur l'image du spectateur de *Cour d'honneur*. Comme annoncé plus haut, le spectacle se compose de quatorze témoignages de spectacles vus dans la Cour d'honneur et ces souvenirs sont parfois accompagnés de ce que Jérôme Bel appelle les « réactivations ». Nous proposons de tracer une vue d'ensemble de ces profils de spectateur pour déduire de cet échantillon un certain nombre d'éléments.

⁶⁹³ Crédit de la photo : Christophe Raynaud de Lage.

Les témoins choisis viennent de toute la France : de Rennes, de Nancy, de Clermont-Ferrand, de Rodez, de Paris, de Grenoble, de Châteauroux. La seule ville surreprésentée est Avignon, comptant quatre spectateurs sur les quatorze, un couple venu de Bruxelles représente les participants étrangers et la moyenne d'âge est de quarante-trois ans, avec une répartition plutôt équilibrée : on trouve des enfants, des participants ayant la vingtaine, la trentaine, la quarantaine, la soixantaine. La plus jeune a onze ans et la plus âgée, soixante-dix. Il y a une parité parfaite entre hommes et femmes. Si, jusqu'ici, on constate donc un effort pour proposer des profils variés, le problème de la diversité se pose au niveau des catégories socio-professionnelles dans la mesure où l'Éducation nationale est largement surreprésentée.

L'homogénéité des profils socio-professionnels

En effet, parmi les quatorze spectateurs, on compte : cinq enseignants (un professeur de lettres, deux de français, une enseignante en arts plastiques et un de religion), un conseiller principal d'éducation, un étudiant et une écolière. D'autres ont des professions directement ou indirectement liées aux arts : une danseuse, un projectionniste, un animateur et une graphiste. Les deux qui restent travaillent dans le domaine de la santé : un médecin, qui exerce comme médecin de garde de la Cour d'honneur et une infirmière en pédopsychiatrie.

La présence massive de l'Éducation nationale ne passe pas inaperçue. Elle est souvent mentionnée dans les blogs :

On s'aperçoit rapidement que le monde de l'éducation nationale est surreprésenté, que l'échantillon est plutôt mono-couleur⁶⁹⁴.

dans la presse généraliste, dont *L'humanité* :

⁶⁹⁴ Roland Sabra, « *Cour d'honneur* de Jérôme Bel : l'art de la commémoration », [En ligne : <http://www.madinin-art.net/cour-d-honneur-de-gerome-bel/>]. Consulté le 29 juillet 2015.

Ils sont une majorité de professeurs, mais il y a aussi un animateur, une infirmière, une écolière, un médecin...⁶⁹⁵

et dans *Le Figaro* :

Pas un entrepreneur, pas un banquier, pas un commerçant. Jean Vilar, maître des céans, prônait pourtant un théâtre pour tous...⁶⁹⁶

Suite à la diffusion du spectacle en direct sur France 2, une spectatrice (ou téléspectatrice) écrit une lettre à *Télérama*, dont un extrait a été publié dans la section « Courrier » sous le titre « Dans la cour des profs ». Elle trouve que le spectacle « donne bien l'échantillonnage du public du Festival d'Avignon : profs, profs, profs ! » :

...pas de commis boucher, pas de caissière, pas d'agent d'assurances, pas d'employé de call center, pas de camionneur, pas de facteur, pas de développeur informatique, pas de policier municipal, pas de laborantine en pharmacie, pas de « quartiers périphériques, l'Afrique, la jeunesse », comme l'écrivent benoîtement les directeurs du Festival. L'« altérité » réclamée dans les logorrhées et les prêchi-prêcha cultureux, c'est de la tartufferie au Palais des Profs⁶⁹⁷.

Bien que le spectacle ait été la cible de plusieurs attaques sur cette question de l'homogénéité des profils, il semble peu productif d'en donner l'entière responsabilité à Jérôme Bel. Comme le signale Armelle Héliot, le sociologue Emmanuel Ethis confirme la représentativité de l'échantillon choisi par le chorégraphe⁶⁹⁸ et, dans tous les cas, le spectacle a le mérite de révéler cette réalité

⁶⁹⁵ Muriel Steinmetz, « La mémoire à l'honneur de façon très vague », *L'Humanité*, 19 juillet 2013.

⁶⁹⁶ Ariane Bavelier, « Jérôme Bel se souvient de la Cour d'honneur d'Avignon », [En ligne : <http://www.lefigaro.fr/culture/2013/07/19/03004-20130719ARTFIG00001-jerome-bel-je-me-souviens-de-la-cour-d-honneur-d-avignon8230.php>]. Consulté le 9 août 2013.

⁶⁹⁷ Hélène - Marseille, « Dans la cour des profs », section « Courrier », *Télérama*, n° 3317, samedi le 10 août 2013, p. TELE9.

⁶⁹⁸ « Jérôme Bel a fait sans le vouloir œuvre de sociologue et en sortant de la salle après deux heures quinze de spectacle, Emmanuel Ethis, président de l'Université de Vaucluse, spécialiste des publics ici comme à Cannes en convient : le pourcentage des professeurs ou des salariés de l'éducation au sens large est très important ». Armelle Héliot, « Avignon : Jérôme Bel, gentil animateur et bon sociologue », [En ligne : <http://blog.lefigaro.fr/theatre/2013/07/avignon-jerome-bel-en-gentil-a.html>]. Consulté le 15 août 2015.

de fréquentation et, éventuellement, de susciter le débat. La question de l'homogénéité du public nous semble se poser au-delà (ou en-deçà) du spectacle et, plutôt que de dénoncer cet état de fait, il nous semble plus intéressant de nous demander comment et pourquoi nous en sommes arrivés là et ce qu'est devenu l'héritage de Vilar. Le manque de diversité des profils socio-professionnels est dénoncé, quoique rapidement, dans certains témoignages proposés dans le spectacle. L'un d'eux est celui d'Yves Leopold, 64 ans, résidant à Avignon, et, depuis 20 ans, médecin au Festival. Il commence en disant que travailler à la Cour d'honneur est, pour une « population médicale très conservatrice [...], une opportune et nécessaire ouverture d'esprit [...] : c'est une chance de pouvoir assister à autre chose qu'à un troisième *Tartuffe* ou à un quatrième *Avare*. C'est la possibilité de voir du théâtre moderne, voire expérimental, comme ce soir⁶⁹⁹ ». Ce représentant d'une catégorie socio-professionnelle différente de l'Éducation nationale explique ainsi que les médecins n'ont pas l'habitude de venir voir ce genre de théâtre, mais que certains s'y retrouvent obligés en raison de « l'obligation légale [...], dès lors qu'[une salle] dépasse 1 500 spectateurs, d'avoir un médecin »⁷⁰⁰. Même si Yves Leopold fait ce soir-là figure d'exception par rapport à sa profession, son discours montre qu'il n'est que l'exception confirmant la règle.

Le recrutement des spectateurs

Il aurait peut-être été possible de trouver des profils et des discours un peu plus hétérogènes en utilisant une autre méthode que celle de la petite annonce diffusée dans le cadre du Festival. Alors que Jérôme Bel se demande si l'art « agit ailleurs, à d'autres niveaux ou à des gens qui vont de temps en temps au théâtre⁷⁰¹ », il ne

⁶⁹⁹ Transcription du témoignage d'Yves Léopold à partir de la captation du spectacle *Cour d'honneur*, de Jérôme Bel », réalisé par Don Kent et La Compagnie des Indes, coproduction Festival d'Avignon, Association RB Jérôme Bel et La compagnie des Indes ; avec la participation de France télévisions, 2013.

⁷⁰⁰ *Ibid.*

⁷⁰¹ Rencontre avec Jérôme Bel pour *Cour d'honneur* », *op. cit.*

recrute que des festivaliers et se prive donc sans doute des paroles de personnes moins engagées dans le théâtre, qui ne viennent pas à Avignon tous les ans ou qui ne se sentent tout simplement pas légitimes pour répondre à un tel appel. Bel a conscience d'avoir à faire à des festivaliers et explique ainsi, à la conférence donnée dans le cadre des Hivernales du Festival d'Avignon, qu'il a pu rencontrer tous les spectateurs choisis en 2011 l'année suivante à Avignon « puisque ce sont tous des festivaliers⁷⁰² ». Il n'est donc pas très étonnant de retrouver sur scène des expériences généralement très positives, des discours de personnes pour qui le théâtre est très important et surtout qui ne le remettent pas beaucoup en question.

Le seul témoignage qui échappe à cette règle est celui d'Alix Nelva, 32 ans, graphiste résidant à Rodez –on notera au passage qu'il est significatif que ce soit justement de la part d'une personne ne correspondant pas au profil recherché qu'un autre type de discours se fasse entendre. Elle l'explique tout de suite sur scène : elle n'a jamais mis les pieds dans la Cour d'honneur et ne fréquente que la programmation du Off, en raison notamment de son sentiment d'exclusion par rapport au public du In. Elle sent qu'elle n'appartient à la « classe sociale du public » du In⁷⁰³ et l'on comprend rapidement que le principal enjeu est moins d'ordre économique⁷⁰⁴ que culturel :

Il m'arrive d'avoir ce sentiment quand je fais la queue pour un spectacle. Je n'ai pas la culture du théâtre, je n'y vais pas souvent. [...] J'entends des personnes autour de moi qui ont des références et peuvent comparer un spectacle par rapport à un autre, par rapport à un auteur ou à un comédien. J'imagine qu'elles fréquentent aussi le In. Il y a un sentiment d'appartenance qui, je pense, se fait dans beaucoup de groupes. Comme si le théâtre appartenait à un petit pourcentage de la

⁷⁰² *Ibid.*

⁷⁰³ « ...j'ai l'impression que je ne fais pas partie du corps ou de la classe sociale du public qui se rend aux spectacles du In ». Transcription du témoignage d'Alix Nelva à partir de la captation du spectacle, déjà citée.

⁷⁰⁴ « Je ne suis pas issue d'une famille modeste, mais moyenne. Pour autant, ça [le théâtre] ne faisait pas spécialement partie de leur façon de se divertir [de ses parents]. C'était un désintérêt total pour l'art. Ils vivent très bien sans. Du coup, je n'ai pas le terreau nécessaire, je n'ai pas la mémoire ou l'histoire du théâtre qui se serait forgé au fil du temps, pendant que je grandissais ». *Ibid.*

population. [...] Ils déballent leurs références entre eux. Ils ont des choses que moi, je n'ai pas. Le sentiment que j'éprouve est un manque. C'est clairement un complexe d'infériorité. Moi aussi, je peux parler d'un spectacle, mais il me manque toujours des références par rapport à tel artiste ou à tel metteur en scène⁷⁰⁵.

Il est intéressant de noter qu'il n'est jamais question de la scène dans son discours : son sentiment d'exclusion est généré par le public à qui un certain théâtre lui semble appartenir. Ce public serait soudé, selon elle, par le partage de références culturelles et historiques mais sans aucune ouverture. Les conversations qu'Alix Nelva dit écouter dans les files d'attente lui semblent ainsi être moins des réflexions sur le monde suscitées par le théâtre – les relations humaines, sociales, politiques et d'autres expériences partageables par tout être humain – que des discours sur le théâtre lui-même et sur ses références internes : des mises en scène, des auteurs, des comédiens. Comme si le théâtre ne pouvait pas être une expérience transposable et partageable dans le monde réel et qu'il restait restreint au domaine du théâtre, avec ses termes propres et son vocabulaire.

Cela amène Alix Nelva à poursuivre son raisonnement en soulevant – quoique rapidement – une question qui nous semble fondamentale : « l'art et la culture nous rendent-ils meilleurs ? » :

En même temps, toujours dans les files d'attente, ce même public dont j'envie les connaissances peut très bien faire preuve d'animosité, voire d'incivilité. Il est arrivé dans ces queues que ces gens dont je parlais en doublent d'autres pour avoir les meilleures places. Ils peuvent même finir par s'engueuler pour des histoires de bousculade ou de places. Ça m'attriste. Ça me déçoit. Je réalise que le fait d'être cultivé ne les épargne pas de comportements petits, que je trouve bas. À ce groupe dont j'envie la culture je m'oppose pour des questions de comportement, pas très civil. Et de frime. Et c'est sans doute pour ça que je n'ai jamais mis les pieds à la Cour d'honneur. À Avignon, le public théâtral ne me paraît pas encore métissé. Ma mère est créole de la Réunion. L'art devrait être à la portée de tous⁷⁰⁶.

Malheureusement, cette question, comme beaucoup d'autres dans ce spectacle,

⁷⁰⁵ *Ibid.*

⁷⁰⁶ *Ibid.*

n'est pas développée. On passera à autre spectateur. Comme nous verrons, le témoignage qui suit amène certes quelques pistes de réflexion, mais il est un autre soliloque.

Puisqu'Alix Nelva ne correspond pas au profil socio-professionnel majoritaire dans l'échantillon de *Cour d'honneur*, on peut se demander quelles sont les motivations qui l'ont poussée à venir tout de même donner son témoignage en face à face avec Jérôme Bel. Lors du débat à Avignon, elle explique qu'elle voulait « donner un coup de poing⁷⁰⁷ » : « Je voulais provoquer. Je voulais dire “bande de théâtraux !”, quoi ! “Voyez, il y en a plein qui [n'y] sont pas allés ! Qu'est-ce que vous croyez ?”⁷⁰⁸ ». Jérôme Bel, quant à lui, dit avoir su dès le premier moment qu'elle serait dans le spectacle. Cependant, la valeur de sa présence semble être, pour lui, moins dans les questions qu'elle soulève que dans sa fonction dramaturgique :

L'avis de recherche était : « Jérôme Bel désire rencontrer des gens *qui sont allés* à la Cour d'honneur ». Donc, je questionnais les gens, je disais « Bonjour, comment vous vous appelez ? Qu'est-ce que vous avez à me raconter ? ». Et elle dit : « Moi, je ne suis jamais allée à la Cour d'honneur ». Je savais qu'elle serait dans le spectacle. Tout de suite. [Parce que] dramaturgiquement, sur la construction... de manière très égoïste, sur qu'est-ce que c'est qu'une histoire de théâtre. Et surtout ce qui était magnifique, c'est comment elle le disait. Si elle avait été agressive, revendicatrice, j'aurais eu plus de mal. La manière dont elle l'a dit, il me semblait tout à fait juste qu'elle soit là, sans violence⁷⁰⁹.

Quelques éléments sont frappants dans ce propos de Jérôme Bel et méritent d'être soulignés. Le premier est d'apprendre que c'est parce que Bel n'accorde que peu d'importance à son contenu que ce témoignage est bel et bien présent dans le spectacle. La parole de Nelva modifie pourtant profondément le spectacle et a suscité de vives réactions, y compris chez les professionnels :

⁷⁰⁷ « Rencontre avec Jérôme Bel et l'équipe artistique de *Cour d'honneur* », [En ligne : <http://www.festival-avignon.com/fr/Renc/1057>]. Consulté le 9 août 2013.

⁷⁰⁸ *Ibid.*

⁷⁰⁹ *Ibid.*

Moi, j'entends parler autour du spectacle. Et le témoignage de madame qui n'est jamais venue dans la Cour d'honneur fait beaucoup débat chez les professionnels. Parce que c'est un vrai poil à gratter et, donc, c'est vraiment super que ça y soit. Elle n'aurait pas été là, ça aurait été de l'autocongratulation entre nous, entre gens de la culture légitime qui ont accès à tout. Et là, tout d'un coup, bah, c'est ce qu'on est. Effectivement, on est dans la culture légitime, comme le dit Bourdieu, ou officielle, si on veut aller plus loin. On est dans un lieu où on partage des valeurs, des choses, et on laisse beaucoup de gens à l'entrée. Donc, c'est pour ça que moi, quand elle a pris la parole, j'ai trouvé que c'était vraiment essentiel pour la structure du spectacle. Sinon, ça n'aurait pas été une œuvre, à mon sens⁷¹⁰.

Si les « débats chez les professionnels » dont elle parle n'ont pas généré de véritables changements (ceux qui sont exclus, le restent, et le In continue probablement de « laisser des gens à l'entrée »), le spectacle a eu le mérite de poser la question et de libérer la parole sur ce sujet. Il nous semble en effet essentiel de nous demander aujourd'hui si nous croyons dans le théâtre comme « service public » et s'il est donc légitime que ce Festival se réclame encore de l'héritage de Jean Vilar¹, comme si rien n'avait changé entre-temps.

Un autre aspect du propos de Jérôme Bel mérite d'être approfondi : il affirme avoir accepté ce témoignage à cause de la façon dont Alix Nelva l'a formulé, c'est-à-dire, de manière non « agressive », non « revendicatrice », « sans violence ». Sans pour autant prôner la violence, il nous semble assez étonnant d'entendre un tel argument de la part d'un chorégraphe connu justement pour son côté polémique et dont les spectacles ont déjà suscité des pétitions et des procès⁷¹¹. C'est bien le même artiste qui a déclaré : « je n'ai jamais été accablé par l'idée de faire scandale⁷¹² », et qui a vu des « spectateurs ulcérés [qui] quittaient la salle par rangs entiers [et qui] insultaient les danseurs sur scène ». « Une personne m'a même envoyé son poing

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ Il s'agit de *Jérôme Bel* (1995), spectacle qui l'a fait connaître. La pétition a lieu aux Hivernales, à Avignon, et le procès, en Irlande. Cf. Rosita Boisseau, « L'équation chorégraphique minimale de Jérôme Bel », *Le Monde*, 27 septembre 2014, p. 11.

⁷¹² Ariane Bavelier, « Jérôme Bel : Il y a une hystérisation du spectateur en Avignon », [En ligne : <http://www.lefigaro.fr/theatre/2013/07/18/03003-20130718ARTFIG00571-jerome-bel-il-y-a-une-hysterisation-du-spectateur-en-avignon.php>]. Consulté le 18 août 2015.

dans la figure, à Marseille ! » – dit-il⁷¹³. La gentillesse de *Cour d'honneur* ne passe pas inaperçue aux yeux de ceux qui suivent le travail de Jérôme Bel. Une critique se demande : « Bel serait-il devenu sage ?⁷¹⁴ » et les critiques négatives – loin d'être majoritaires – attaquent souvent les « bons sentiments » du spectacle. On parle ainsi de « gentillesse » :

L'an dernier, à Benoît XII, l'artiste venu de la chorégraphie [...] avait présenté un bouleversant spectacle, difficile et rigoureux, magnifique. [...]. Cette année, il a sollicité la mémoire de quatorze spectateurs choisis après des ateliers. C'est très gentil. Cela tient du best of et de la soirée amicale⁷¹⁵.

d'« autocélébration » :

On s'attendait pour la fin du festival à un vrai coup de théâtre ! Un choc, une polémique, un revirement... Et puis, non, on n'aura eu – au mieux –, qu'une soirée de souvenirs, comme devant un très collectif album familial, avec *Cour d'honneur*, de Jérôme Bel et ses paroles de spectateur. La tendance de cette 67^e édition est à l'autocélébration⁷¹⁶.

et de « célébration consensuelle » :

...grand moment de célébration consensuelle et d'émotion partagée, *Cour d'honneur* tourne à la messe de réconciliation. Comme si, dans le saint des saints de la Cour d'honneur, tout se valait – avis, esthétiques, différences – et devait être sauvé au nom de l'amour du théâtre⁷¹⁷.

De même, les spectateurs enthousiastes du travail de Jérôme Bel ne cachent pas leur déception devant l'approche simpliste d'un tel thème. Le meilleur exemple est le groupe qui tient *Le Tadorne – le blog des spectateurs engagés* – blog qui s'est d'ailleurs fondé à partir du choc esthétique provoqué par un spectacle de Jérôme Bel, *The show must go on* (2001), vu en 2005. Pour Pascal Bély, son fondateur, ce spectacle a rompu avec son parcours personnel de « spectateur-consommateur » car

⁷¹³ Rosita Boisseau, « L'équation chorégraphique minimale de Jérôme Bel », *art. cit.*

⁷¹⁴ Ariane Bavelier, « Je me souviens de la Cour d'honneur », *Le Figaro*, 19 juillet 2013, p. 18.

⁷¹⁵ Armelle Héliot, « Avignon : Jérôme Bel, gentil animateur et bon sociologue », *art. cit.*

⁷¹⁶ Gwenola Gabellec, « Le In dans la dernière ligne droite », *La Provence*, juillet 2013, p. SOR11.

⁷¹⁷ René Solis, « Souviens-toi les étés derniers », *Libération*, juillet 2013, p. 26.

il « interroge[ait] avec provocation, humour et respect, la place du spectateur⁷¹⁸ ». On lit donc dans *Le Tadorne* un échange d'e-mails du groupe autour de *Cour d'honneur*. L'expectative positive d'un premier message⁷¹⁹ donne lieu, après avoir vu le spectacle, à des critiques féroces. Sur leur page Facebook, on peut ainsi lire un premier post : « Triste soirée à la Cour d'honneur⁷²⁰ », suivi d'une courte première impression, où ils expriment trouver, entre autres, que le spectacle est « sans propos sur la place du spectateur⁷²¹ ». Pascal Bély dénonce la critique autour du spectacle plus tard dans le blog :

...je lis la revue de presse de ce spectacle. L'unanimité autour de *Cour d'Honneur* en dit long sur l'incapacité des critiques à penser le positionnement du spectateur, qu'ils voient toujours dans une posture asymétrique avec les artistes⁷²².

La déception suscitée par cet excès de gentillesse nous semble reposer sur l'expectative d'un spectacle audacieux autour de la question du spectateur : on estimait que des choses très importantes devaient être dites à ce sujet et que Jérôme Bel, qu'on jugeait peut-être capable de le faire, ne les avait pas dites.

Les témoignages réunis nous semblent effectivement rassurants. Au vu du parcours artistique de Jérôme Bel, on pouvait s'attendre à ce qu'il ait un positionnement plus affirmé socialement et politiquement. Dans le travail sur les

⁷¹⁸ Pascal Bély, « L'agitateur, Pascal Bély », [En ligne : <http://www.festivalier.net/lagitateur-pascal-bely/>]. Consulté le 18 août 2015.

⁷¹⁹ « Ce soir, nous nous retrouvons tous les trois au Palais des Papes pour la dernière création de Jérôme Bel, *Cour d'Honneur*, traitant de la mémoire des spectateurs autour de ce lieu mythique. J'en attends beaucoup, car cette posture du spectateur est un sujet qui m'alimente et me questionne au sein de notre groupe de Tadorne ! Voyons comment Jérôme Bel pose sa patte créative, en écho avec la singularité de ces personnes. Seront-ils en lien avec les artistes qui incarnent ces souvenirs? Quelle vision vont-ils dégager pour l'avenir? » Pascal Bély, Sylvain Saint-Pierre et Sylvie Lefrere, « Festival d'Avignon - Bel Honneur de la Cour à France 2. », *Le Tadorne - le blog des spectateurs engagés*.

⁷²⁰ Pascal Bély, Sylvain Saint-Pierre et Sylvie Lefrere, « Triste soirée à la Cour d'Honneur... », *Le blog du Tadorne*. [En ligne : <https://www.facebook.com/blogtadorne/posts/10151709598055606>]. Consulté le 18 août 2015.

⁷²¹ *Ibid.*

⁷²² Pascal Bély, Sylvain Saint-Pierre et Sylvie Lefrere, « Triste soirée à la Cour d'Honneur... », *art.cit.*

solis de danseurs, il a ainsi su réfléchir à la question de décider *qui* devrait être sur scène⁷²³. Il a également réussi à trouver les meilleures questions pour pousser les danseurs à remettre en cause le système dans lequel ils s'inscrivent. C'est évident dans le cas du solo (qu'il a abandonné) avec David Hallberg du ballet Bolchoï (Moscou), étoile de l'American Ballet Theatre à New York, comme il le raconte à Boris Charmatz :

Tout s'est bien passé, jusqu'à cette question : « Pourquoi penses-tu que tu es devenu étoile ? ». Et sa réponse a été : « Parce que j'avais du talent ». Je lui ai demandé ce qu'était le talent. Et il a dit qu'il était « doué » (*gifted*), ce que je veux bien admettre. Mais, ce qu'il n'a pas réussi à déplier, ou plutôt ce que nous n'avons pas réussi à déplier, c'est le processus de cette reconnaissance du talent. Quel est le processus qui se cache derrière ce mot « talent » ? Je voulais essayer de montrer les rouages de reconnaissance que suppose ce prétendu « talent ». Et surtout QUI décide de ce talent (les professeurs ? les directeurs de compagnie ? les critiques ?) Bref, nous n'avons pas réussi à mettre en forme ce processus et j'ai donc réalisé qu'il nous était impossible de poursuivre de manière satisfaisante⁷²⁴.

Si dans *Cour d'honneur* le projet initial de Jérôme Bel était de se poser la question de l'influence de l'art dans la vie des personnes n'appartenant pas au milieu artistique, il ne semble pas avoir cherché très loin : de tels témoignages auraient pu le conduire à travailler des problèmes majeurs. Il n'a pas non plus cherché à déplier le processus historique qui a construite et fait évoluer cette Cour d'honneur, alors qu'il est question dans son projet de la mémoire de ce lieu.

La sélection subjective des spectateurs

Le parti pris de *Cour d'honneur* semble être ainsi celui d'une vision plutôt subjective du spectateur, contrairement à ce qu'on aurait pu supposer. En regardant de plus près le processus de création, cette subjectivité saute aux yeux, notamment dans l'étape qui suit l'appel à témoins, c'est-à-dire, dans la sélection des quatorze

⁷²³ Voir notre développement au sujet de *Véronique Doisneau* (2004) dans le chapitre « L'artiste », section « Au sein d'une institution hiérarchique », p. 296 et sqq.

⁷²⁴ Jérôme Bel et Boris Charmatz, *Emails 2009-2010, op. cit.*, p. 30-31.

spectateurs parmi la centaine qui s'est rendu à l'École d'art en 2011. Bel avoue que cette sélection reste personnelle et difficile à définir. Il dit entendre mieux certaines paroles que d'autres, tout en sachant très bien que tout le monde a des choses intéressantes à dire⁷²⁵. Il avoue qu'il y a aussi chez lui dans cette phase de sélection un enjeu d'identification : « il y a peut-être un transfert sur ces gens-là de ma part. Ils représentent quelque chose de moi⁷²⁶ ». Selon nous, le problème ne tient pas à l'approche subjective du thème, bien au contraire, puisque le travail de Jérôme Bel est une création artistique et que celle-ci doit être comprise comme telle. Il est cependant important de prendre en compte la reconnaissance de ce critère de subjectivité pour comprendre que le spectacle s'appuie sur une vision personnelle de Jérôme Bel du spectateur et de la Cour d'honneur.

Créer à partir de témoignages

Les spectateurs choisis « représentent quelque chose de [Jérôme Bel] », il choisit ainsi au niveau de la composition formelle et rythmique du spectacle une hétérogénéité maîtrisée et volontairement construite par lui :

Je vois des physiques, des manières d'être. C'est pour ça que je les ai choisis : par les points qu'ils amènent, leurs critiques, leurs goûts, qui ne sont pas les miens. Beaucoup de fois, ils parlent de choses que je déteste. C'était très excitant d'ouvrir à d'autres goûts, à des choix esthétiques différents⁷²⁷.

Cela ne signifie pas pour autant qu'il a créé des personnages : les participants du spectacle affirment ainsi ne pas avoir senti que Jérôme Bel dirigeait leurs témoignages. Selon les propos tenus lors du débat à Avignon, le travail de Jérôme Bel consistait à les rendre plus clairs et compréhensibles et un autre spectateur-témoin, Daniel Le Beuan, explique par exemple que 90% des idées de son témoignage étaient déjà présentes dans la première rencontre, en 2011, avec le

⁷²⁵ « Entretien avec Jérôme Bel pour *Cour d'honneur* », vidéo citée.

⁷²⁶ *Ibid.*

⁷²⁷ *Ibid.*

chorégraphe. Un autre participant, Bernard Lescure, 67 ans, professeur de Lettres retraité de Clermont-Ferrand, déclare avoir trouvé le travail sur le texte « passionnant » :

La présence de Jérôme était un accompagnement dans un chemin avec plein de broussailles. Parce que le chemin des souvenirs n'est pas toujours si clair que ça pour celui qui se souvient. Jérôme a un talent extraordinaire. [...] C'est un accoucheur des esprits. C'est un Socrate – excusez-moi de l'anachronisme – qui serait un peu lacanien. Je fais partie de ceux parmi l'équipe qui ont le plus tendance à faire du cabotinage. Et je me suis fait quelques fois remettre à ma place. Ça m'a fait un bien fou⁷²⁸.

Jérôme Bel explique avoir radicalement changé sa façon de diriger les interprètes depuis le travail avec les comédiens handicapés mentaux du Theater Hora. Il raconte avoir appris dans le processus de création de *Disabled Theater* (2012) à être moins directif et à laisser les comédiens plus libres⁷²⁹.

Cette liberté est visible dans les textes et aussi dans les prestations, qui mettent en avant les singularités de chaque spectateur en dépit de toute construction artificielle : les différences et les difficultés de chaque témoin n'ont simplement pas été omises et le public peut par conséquent croire en leur sincérité. Par exemple, les prises de parole ne sont pas homogènes en termes d'aisance : certains participants ne se sentaient pas capables de parler sans notes et ont donc lu leurs témoignages. C'est le cas de Jacqueline Micoud, de Maria Zicari et de Bernard Lescure, qui gardent en main un papier avec leurs textes. Alix Nelva, lit sur l'écran tactile de son smartphone, alors que Vassia Chavaroche, Yves Leopold, Adrien Mariani, Virginie Andreu, Monique Rivoli et Anna Mazzia improvisent. Cette dernière, une jeune fille de 11 ans, court partout pour montrer une scène du spectacle dont elle se souvient. Un autre souvenir est quant à lui raconté par un couple, Jérôme Piron et Elena Borghese : leurs paroles se coupent et s'entrecoupent sans cesse. L'un des

⁷²⁸ « *Cour d'honneur* - Dialogue avec les artistes », [En ligne : <http://www.festival-avignon.com/en/thought-workshops/2013/cour-d-honneur-dialogue>]. Consulté le 27 juillet 2015.

⁷²⁹ « Entretien avec Jérôme Bel pour *Cour d'honneur* », vidéo citée.

témoins, Pascal Hamant, a eu le trac et a expliqué à Jérôme Bel qu'il ne se sentait pas à l'aise à l'idée de parler devant deux mille personnes et a donc pu enregistrer son témoignage, qui est projeté sur le mur de la Cour. Pendant cette scène, Pascal Hamant est sur le plateau et assiste, avec les autres, à la projection. Au cours de celle-ci, il se souvient d'une scène qu'il a jouée en tant que figurant dans la Cour d'honneur et se met à la rejouer. Daniel Le Beuan, doctorant en Études théâtrales, avait tant de choses à dire qu'une bonne partie de son texte n'est pas prononcée sur scène, mais publiée sous la forme d'un livret que les spectateurs récupèrent à la fin du spectacle. Ce livret comporte seize pages. Sa forme rappelle les textes académiques, avec des notes de bas de page renvoyant à des références telles que Roland Barthes, Bernard Dort, Marie-Madeleine Mervant-Roux et François Regnault.

L'alternance rythmique

L'hétérogénéité des témoignages est également visible dans les différents vocabulaires employés, par les dictionnements et les façons d'exprimer les souvenirs qui sont chaque fois singulières. La composition du spectacle joue clairement sur des contrastes de ce type, comme le montre l'exemple de Jacqueline Micoud, 70 ans, professeur d'arts plastiques à la retraite, qui témoigne d'une longue vie traversée par le théâtre. Lorsqu'elle évoque son souvenir de la découverte du théâtre dans sa jeunesse, elle n'arrive pas à contenir son émotion et ne cache pas l'angoisse de voir s'approcher la fin de ses jours. C'est un témoignage très intense et touchant. Elle laisse ensuite le microphone à Adrien Mariani, 27 ans, animateur au chômage à Grenoble : il est jeune et son témoignage est frais, empli d'énergie et d'espoir. Il fait rire le public avec ses bras qui bougent dans tous les sens et sa spontanéité et raconte son rapport ambivalent avec le théâtre : la révolte initiale (« Tchekhov, c'[était] les feux de l'amour pour les bourges »), puis le moment où il commence à y croire : « Si on peut mettre du rap dans la Cour d'honneur, le Festival est pour tout le monde ! ». Quelques années plus tard, un spectacle le touche tellement que

quand il sort du théâtre, il a « envie de se révolter et de changer le monde⁷³⁰ ». Au-delà du contraste en termes de contenu, les deux prestations sont aussi radicalement différentes sur le plan rythmique : Adrien Mariani parle spontanément avec un débit très rapide, son corps bougeant beaucoup tout au long de son discours alors que Jacqueline Micoud est très posée et lit doucement son texte avec parfois des longues pauses entre les phrases. Le jeu avec ce type d'alternance permet de garder plus facilement l'attention du spectateur pendant les deux heures de spectacle en évitant qu'il ne décroche par fatigue ou par ennui.

L'ordre des témoignages

Si l'ordre des témoignages répond la plupart du temps à des besoins rythmiques et à des questions d'alternance, on peut remarquer une exception où une simple décision en ce domaine constitue un discours sur le théâtre. Il s'agit justement de la séquence qui suit le témoignage d'Alix Nelva que nous avons étudié plus haut. Après avoir entendu le discours de la seule personne à remettre en cause le théâtre, notamment la Cour d'honneur et le In, nous écoutons Daniel Le Beuan, 46 ans, conseiller principal d'éducation à Rennes, un grand défenseur du théâtre et du Festival. Ils évoquent les mêmes éléments, mais leurs points de vue sont opposés. Le Beuan n'allait pas lui non plus au In mais pour lui, l'enjeu n'était pas social : il ne se sentait simplement « pas prêt pour le In⁷³¹ » au début et a donc pris son temps pour se familiariser avec le Festival et avec le théâtre :

Au début, je me suis dit : « Je vais voir un spectacle dans la variété des genres, des créateurs, des époques, des pays, des styles ». Dans chaque catégorie, chaque genre : théâtre classique, contemporain, boulevard, musical ou chanté, commedia dell'arte, danse, cirque, mime, etc. J'ai

⁷³⁰ Transcription du témoignage d'Adrien Mariani à partir de la captation du spectacle déjà citée.

⁷³¹ Daniel Le Beuan, *Un Spectateur*, Avignon, écrit pour le spectacle *Cour d'honneur* de Jérôme Bel. Production : Festival d'Avignon. Co-production : France Télévisions, Association RB. (Jérôme Bel)-Paris, 2013, p. 4.

fait mon école. J'ai fait ça les premières années⁷³².

Il parvient ainsi à franchir la barrière invisible du In :

Trois-quatre ans après, j'ai commencé à aller voir les spectacles du festival In, parce que j'étais en recherche d'avant-garde, en recherche de création, d'art. J'avais suffisamment appris pour savoir ce que je recherchais⁷³³.

Et depuis 2002, il voit *tous* les spectacles du In.

Daniel Le Beuan mentionne également les conversations dans les files d'attente à Avignon et son ressenti est là aussi complètement différent : pour lui, c'est un endroit de partage et de construction d'une mémoire collective du théâtre :

Des amis spectateurs bienveillants m'ont transmis les bribes de la mémoire de la Cour d'honneur qui est aussi la leur. À Avignon, les spectateurs parlent entre eux dans les files d'attente et ailleurs. Ils se livrent, ils se révèlent, ils s'engagent. Ils m'ont parlé du trou de mémoire du grand comédien qu'est Michel Bouquet dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett mis en scène par Otomar Krejca en 1979. [...] Ils m'ont raconté le dernier salut de Jean Vilar [...]. Ma mémoire vient compléter la leur⁷³⁴.

Pour lui, le théâtre nous rend certainement meilleurs : il nous apprend à nous connaître nous-mêmes⁷³⁵, il « nous relie au monde⁷³⁶ » et constitue un espace de reconnaissance et de maintien de l'altérité :

Le spectacle vivant, c'est un rapport à l'autre.

Il nous ouvre sur l'humain. Il donne à voir des vivants. Cet autre, c'est un contemporain de moi. L'autre, on fait partie du même monde, on habite le théâtre, on habite le monde ensemble. C'est mon camarade pour construire le monde. Et il peut être terriblement différent,

⁷³² *Ibid.*

⁷³³ *Ibid.*

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁷³⁵ Pour lui, « au théâtre, on apprend ce qu'on est déjà. On apprend ce qu'on ne sait pas qu'on est. Et on le devient. Et dans toutes mes expériences de théâtre, je vais peut-être apprendre ce que j'étais déjà ». *Ibid.*, p. 5.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 12.

terriblement étranger de moi, ça n'empêche que cette relation, elle doit être préservée⁷³⁷.

Le Beuan est un véritable passionné de théâtre et voit le Festival comme une « université d'été⁷³⁸ ». Ce Festival est tellement important pour lui qu'il a acheté une maison à Avignon, où il compte passer sa retraite.

Si l'ordre était inversé et que les mêmes contenus restaient inchangés, le spectacle serait certainement beaucoup plus pessimiste à l'égard de la place du théâtre dans la vie des gens. Le fait de placer le témoignage de Daniel Le Beuan juste après celui d'Alix Nelva construit une image très positive du rôle du théâtre dans la vie des gens. Comme si Le Beuan lui répondait et qu'il avait le dernier mot sur chacun des points soulevés. Ainsi, bien que chaque témoignage soit écrit par un auteur différent et que Jérôme Bel déclare qu'il s'agit d'un spectacle « sur le spectateur, par des spectateurs⁷³⁹ », il n'y a pas de doute que c'est bien lui, Jérôme Bel, l'auteur du spectacle. C'est lui qui a conçu le dispositif, lui qui choisit qui est sur scène et qui décide seul de l'ordre des témoignages. Il est d'ailleurs le seul à connaître la séquence et le contenu de chaque témoignage durant le processus de création puisque l'écriture de chacun des témoignages s'est faite individuellement, par Skype ou par téléphone. Daniel Le Beuan explique, dans le débat à Avignon, avoir l'impression que Bel a fait quatorze travaux dramaturgiques différents, un avec chaque spectateur⁷⁴⁰. Les spectateurs témoins ne se rencontreront qu'à Avignon en 2013 pour monter le spectacle dans la Cour et ce n'est donc qu'à ce moment-là qu'ils verront la façon dont leurs témoignages dialoguent les uns avec les autres. Jérôme Bel est ainsi le seul à avoir conscience du discours construit par l'ensemble du spectacle.

⁷³⁷ *Ibid*, p. 11.

⁷³⁸ « J'apprends dans cette sorte d'université d'été qu'est Avignon. Avignon est l'endroit de mes vacances, mais j'y suis en études. J'y suis étudiant ». *Ibid*, p. 12.

⁷³⁹ Quentin Margne, « *Cour d'honneur* de Jérôme Bel : révolution théâtrale, révolution démocratique ? », *Inferno Magazine Arts & Scènes contemporaines*, 2013.

⁷⁴⁰ « Rencontre avec Jérôme Bel et l'équipe artistique de *Cour d'honneur* », *rencontre citée*.

Nous avons vu jusqu'ici le processus de création du spectacle : les origines, le recrutement et la sélection des spectateurs, l'établissement du texte avec chacun d'entre eux et l'importance de l'ordre de présentation des témoignages. Penchons-nous à présent sur le contenu des souvenirs et des expériences des spectateurs ainsi sur que les questions qu'ils soulèvent sur le théâtre et sur le « spectateurisme⁷⁴¹ », selon le néologisme forgé par Bel.

Le spectateur individualisé

Le dispositif de *Cour d'honneur* reflète le processus de création que nous venons de décrire. Il y a une individualisation de la figure du spectateur, avec les avantages et les inconvénients que cela implique. Le spectacle a le mérite de faire un éloge de la figure du spectateur classique en le montrant comme quelqu'un de créatif, qui s'approprie les spectacles même les plus « fermés », comme des mises en scène de textes classiques. Personne ne se sent contraint par l'immobilité ou par le fait d'être à l'écoute, bien qu'il soit parfois question d'ennui. Dans l'ensemble, la singularisation du spectateur participe d'un éloge de l'individualisme et de l'expérience personnelle, comme le remarque justement *Le Tadorne* :

Quatre années plus tard, Jérôme Bel réussit à penser son théâtre exclusivement pour la télévision à l'image d'un « loft story » où la Cour n'est qu'un confessionnal grandeur nature pour quatorze spectateurs venant à tour de rôle se confesser sur leur souvenir (la plupart du temps anecdotique), nous positionnant, non en penseur sur le lien spectateur-œuvre, mais en voyeur. Chacun est dans sa catégorie, isolé l'un de l'autre (la télé aime la classification), où rien ne les relie (la télé aime ce qui s'empile...les téléspectateurs peuvent zapper comme bon leur semble...) ⁷⁴².

Un tel dispositif était déjà présent dans d'autres spectacles de Jérôme Bel, comme *Disabled Theater*, et si nous n'adhérons pas entièrement au ton catégorique de cette critique, reste que le parallèle entre ce dispositif et la télévision n'est pas

⁷⁴¹ Jérôme Bel forge ce néologisme à partir du mot anglais « spectatorship ». *Ibid.*, p. 99.

⁷⁴² « Triste soirée à la Cour d'honneur », *art. cit.*

complètement faux. Les deux médias manifestent, avec les spécificités de chacun en termes de référence et de public, différentes facettes d'un même esprit : l'individualisme narcissique.

Le dispositif de *Cour d'honneur* ne prend par exemple en considération ni la dimension collective du public de théâtre ni l'influence mutuelle des spectateurs les uns sur les autres. Le spectacle présente en réalité la vision de Jérôme Bel sur le « spectateurisme » : « une activité très solitaire⁷⁴³ ». Il est toutefois intéressant de voir qu'il reste des traces de la présence des autres spectateurs dans les témoignages, malgré leur concision. Il n'est ainsi pas rare que les spectateurs se souviennent des applaudissements, des silences, des conversations d'avant et d'après spectacle : tous ces éléments semblent se mêler aux souvenirs de l'œuvre théâtrale. Ainsi, Bernard Lescure, 67 ans, professeur de lettres à la retraite, raconte en dix minutes son souvenir d'un spectacle de dix heures vu en 1987. Il parle concrètement d'un moment de grand silence dans la salle ; on pouvait entendre le bruit du vent dans la Cour d'honneur. Vassia Chavaroche, 19 ans, étudiant, cite à plusieurs moments l'interaction avec les autres personnes qui sont allées voir *Inferno* (2008) avec lui : il cite une fille qui lui parle de la Cour d'honneur avant qu'il s'y rende : « C'est un lieu pas comme les autres. C'est très grand ! Ça fait quelque chose ! » ; le moment où ils lisent le programme de salle, apprennent que le son est fait avec des « os humains, sang et boyaux humains » et se demandent si cela est possible ; le silence dans la salle lors de scène de l'escalade du mur de la Cour d'honneur ; les dialogues après le spectacle où ils partagent les ressentis et les interprétations.

La littérature sur le spectateur de théâtre nous confirme l'importance de cette dimension collective. Bernard Dort écrit par exemple que la particularité du spectateur de théâtre réside justement dans cette sorte d'impossibilité de perdre l'autre de vue :

⁷⁴³ Quentin Margne, « *Cour d'honneur* de Jérôme Bel : révolution théâtrale, révolution démocratique ? » *art. cit.*

Ce public-là [de théâtre] n'a rien d'une réunion d'individus séparés et solitaires. Voyez les spectateurs d'une salle obscure de cinéma : chacun est coupé de l'autre, enfermé dans son fauteuil comme sur une île déserte, chacun ne vit que pour soi et pour l'écran. Au théâtre, au contraire, impossible de ne pas « sentir » l'autre, de ne pas deviner sa présence, ses réactions individuelles, et de ne pas en être troublé ou influencé. Je l'ai maintes fois remarqué : on peut sortir d'un cinéma en ignorant tout ce que votre compagnon pense du film et se trouver, alors, d'une opinion radicalement opposée à la sienne. Au théâtre, on ne perd jamais l'autre de vue ; les opinions personnelles s'ajustent les unes aux autres et forment une petite opinion publique⁷⁴⁴.

Sur le plan de la mémoire, thème privilégié de *Cour d'honneur*, ce n'est pas différent et Marie-Madeleine Mervant-Roux, dont les recherches sur le spectateur ne dissocient pas « l'assistance de l'expérience, ni le spectacle des échos qui en parviendront après⁷⁴⁵ », constate ainsi :

Si l'on tentait d'écrire, sur le modèle de ce qu'a fait Serge Tisseron pour Hitchcock, un « Comment Strehler m'a guéri » – un « Comment Kantor, ou Grüber, ou qui l'on voudra... m'a guéri » –, l'ouvrage comporterait, à côté de la mise au jour de la thématique vitale, une allusion, même imprécise, à ceux qui étaient dans la salle et qui seraient pour toujours dans la mémoire du moment⁷⁴⁶.

En dépit du dispositif individualisant conçu par Jérôme Bel, c'est donc la dimension fondamentalement collective de l'expérience du spectateur qui se retrouve dans les témoignages de *Cour d'honneur*.

Le théâtre collectif

La fragilité du théâtre

On trouve cependant un moment du spectacle où le public et l'interaction entre

⁷⁴⁴ Bernard Dort, « La vocation politique », in *Théâtres : essais*, Paris, Éd. du Seuil, 1986, (« Points », 185), p. 233- 248, p. 234.

⁷⁴⁵ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur*, op. cit., p. 30.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 197.

spectateurs sont mis en avant, mais pour des raisons exceptionnelles. Il s'agit du seul témoignage qui n'est pas solitaire, et qui, par ailleurs, est tellement bien « ajusté », qu'il semble constituer un seul souvenir, à savoir celui du couple belge formé par Elena Borghèse, 37 ans, danseuse, et Jérôme Piron, 33 ans, professeur de religion catholique. Leur parole est suivie par celle, complémentaire, du comédien Oscar Van Rompay. Ils témoignent tous les trois d'une représentation de *Casimir et Caroline* (2009), mis en scène par Johan Simons. Le couple s'ennuyait pendant le spectacle. Jérôme Piron entend des gens qui commencent à sortir et à parler. Il aimerait lui aussi sortir mais n'ose pas faire de bruit. Il a donc l'idée d'écrire un petit mot à Elena Borghèse en lui demandant : « On se casse ? ». Sa compagne était très gênée de partir car ils étaient coincés au milieu d'une rangée. Subitement, quelque chose d'extraordinaire se passe : un spectateur enragé interrompt le spectacle en insultant les comédiens : « Mange ton caca ! », dit-il, selon Elena Borghèse. Silence. Il reprend les insultes : « C'est honteux ce que vous faites là ! C'est notre Cour d'honneur ! Vive la télé ! » – dit-il, selon Oscar Van Rompay. Le spectacle s'arrête. Les comédiens ne savent pas trop comment réagir à la situation. Jérôme Piron se souvient « d'un des comédiens qui regardait les autres et qui a demandé... “qu'est-ce qu'on fait ?” ». Oscar Van Rompay raconte qu'à ce moment, sur la scène, il était en état de choc : « Je suis là comme un con dans ma [*sic*] statue de Schürzinger. Je me suis senti ridicule parce que c'est une autre réalité qui entre et je ne pouvais rien faire ! Alors, j'ai attendu... ». La situation déclenche tout un mouvement dans la salle, qui se met à discuter et à prendre parti. Certains sont d'accord avec le spectateur : « Oui, c'est nul ! On avoue ! », d'autres voudraient qu'il se taise et qu'il sorte pour que le spectacle puisse reprendre. D'autres, enfin, profitent de l'interruption pour quitter la salle : c'est le cas du couple :

JÉRÔME PIRON : ça fait bizarre d'arrêter un spectacle comme ça. Moi, j'étais mal à l'aise.

ELENA BORGHÈSE : Il y avait une hémorragie de spectateurs ; ça sortait de partout. C'était assez dingue. Nous on s'est levé. On en a profité. On s'est dit « Bah, c'est super. C'est le moment d'y

aller !⁷⁴⁷ ».

Le comédien qui jouait Casimir entre alors en scène et dit à ses partenaires : « Allez ! Jouez ! ». Ce mot a été salué d'un grand applaudissement par une partie du public, tandis qu'au même moment le spectateur ayant interrompu le spectacle se faisait sortir de la salle. La représentation put alors reprendre



Fig. 46. Oscar Van Rompay dans *Cour d'honneur*

Ce qui a marqué le couple cette soirée-là, c'est que tous ceux qui avaient quitté la salle sont en réalité restés, à l'extérieur du théâtre, jusqu'à la fin de la présentation :

ELENA BORGHÈSE : Et là, curieusement, tout le monde est resté autour du Palais en fait. Personne n'est sorti.

JÉRÔME PIRON : Oui, les gens étaient très excités d'avoir vécu ce scandale. C'est une espèce de moment unique.

ELENA BORGHÈSE : Et on a commencé à discuter avec les gens. On était pote avec tout le monde.

Ils déclarent que l'événement a soulevé chez eux la question de la fragilité du

⁷⁴⁷ Transcrit à partir de la captation déjà citée.

théâtre et qu'ils en discutent encore. Oscar Van Rompay, le comédien, explique ne pas croire qu'une seule personne ait pu avoir le courage de casser « quelque chose qui a été créé par tant de gens⁷⁴⁸ ».

Toutes ces réflexions restent cependant au second plan car cette scène de *Cour d'honneur* est sans doute la plus drôle de tout le spectacle et que le public rit⁷⁴⁹ plutôt qu'il ne s'interroge : le couple parvient à nous raconter la situation de façon vraiment amusante et Oscar Van Rompay a un incontestable talent comique. Pourtant, la situation est véritablement tragique : c'est d'un échec du théâtre qu'il est question, et, surtout, de sa fragilité ontologique en tant que média. Pour en comprendre les enjeux, il peut être utile ici de rappeler la définition exacte de « Média(s) » :

Structures de communication réalisées socialement. Par structures, on entend à la fois la technologie et les protocoles qui lui sont associés ; et par communication, on entend une pratique culturelle fondée sur la colocation ritualisée, dans le même espace mental, d'individus partageant des ontologies populaires de représentation et y participant⁷⁵⁰.

En tant qu'art vivant, l'accord entre scène et salle est une condition *sine qua non* du théâtre. Dans l'exemple traité, nous pouvons voir qu'il suffit qu'une seule personne, dans une salle qui en comporte deux mille, n'adhère pas au protocole associé à cette pratique réalisée socialement, pour mettre en échec le pacte théâtral. Dans cette représentation de *Casimir et Caroline*, il y a eu un moment où cet accord a été temporairement suspendu et il n'est donc pas étonnant que les comédiens n'aient pas su comment réagir. Un trouble concernant la valeur symbolique de l'espace scénique s'était installé : pendant un court instant le public a cessé de croire qu'il avait devant lui un lieu doté d'un espace-temps différent de celui de la salle. C'est ce qu'exprime Van Rompay lorsqu'il avoue s'être senti ridicule car c'était une

⁷⁴⁸ Transcrit à partir de la captation déjà citée.

⁷⁴⁹ Cela a été le cas pour la présentation à laquelle j'ai assistée – à savoir : la première, le 17 juillet 2013 – et c'est également visible dans la captation diffusée sur France 2.

⁷⁵⁰ Lisa Gitelman, *op. cit.*, p. 7.

« autre réalité » qui entraine et qu'il n'y avait rien à faire.

Dans un article rédigé pour un dossier traitant de la notion d'accident au théâtre⁷⁵¹, Marie-Madeleine Mervant-Roux s'intéresse au point de vue du spectateur et distingue trois modalités d'accidents produits « du fait du spectateur ». La première serait celle des toux, des syncopes et de tout ce qui peut arriver au spectateur « pris par des forces plus puissantes que celles qui régissent le spectacle ». Une deuxième modalité inclurait tout comportement lié à la non-maîtrise du code en jeu, comme les « déplacements ou comportements bruyants là où le calme est de rigueur ». La troisième, qui correspond au cas qui nous occupe ici, consiste en des « irruptions physiques ou sonores, non joueuses, dans l'aire de jeu⁷⁵² », donc, des actions motivées par une « méconnaissance des fondements mêmes du théâtre et de la place spécifique qu'y occupe le spectateur⁷⁵³ ». Selon elle, cette modalité est la seule « qui blesse le théâtre, qui le fait trembler, qui le hante. Qui le questionne sur lui-même⁷⁵⁴ ». Marie-Madeleine Mervant-Roux conclut ainsi que « l'accident le plus traumatique qui puisse arriver dans les salles est celui par lequel se révèlent soudain la fragilité, et le prix de cette construction de fiction⁷⁵⁵ ».

De tels accidents rappellent ainsi la fragilité du théâtre : il est nécessaire que les individus continuent d'être instruits de ces « anthologies populaires de représentation » et, plus profondément, d'être éduqués à ce qui fonde le jeu avec la fiction, sans quoi la pratique culturelle qu'est le théâtre sera véritablement menacé de disparition.

⁷⁵¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un espace accidenté. Le théâtre comme lieu d'exercice de la grande fonction dramatique », *Âgon*. [En ligne : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1076>]. Consulté le 27 août 2015.

⁷⁵² *Ibid.*

⁷⁵³ *Ibid.*

⁷⁵⁴ *Ibid.*

⁷⁵⁵ *Ibid.*

Le legs d'un art éphémère

Si le témoignage que nous venons de décrire soulève la question de la fragilité du pacte théâtral, une autre dimension éphémère du théâtre est mise en avant dans le spectacle : celle de la disparition des œuvres théâtrales. C'est cette seconde fragilité qui est à l'origine même de *Cour d'honneur*, comme nous l'avons vu plus haut : pour Jérôme Bel, ce projet est un travail d'« archéologie du théâtre », car le spectateur ne garde que des bribes de moments marquants. Autour du fragment trouvé, certains pans entiers du spectacle ont parfois disparu : personne ne peut se rappeler un spectacle intégralement, « C'est impossible !⁷⁵⁶ » – dit-il. Lorsqu'une archiviste lui propose, lors de la conférence pour Les Hivernales, d'avoir accès à des documents des spectacles évoqués par les spectateurs, il répond que ce qui l'intéresse n'est pas la mémoire des œuvres elles-mêmes, mais ce dont le spectateur se souvient, donc, des fragments avec d'éventuelles erreurs, approximations, inventions : « la mémoire est une fiction !⁷⁵⁷ ». Cette mémoire parcellaire nous semble constitutive de l'art théâtral, puisque les spectacles vus ne se reproduisent jamais à l'identique et que le spectateur ne peut que les revisiter dans son souvenir : avec le temps, les spectacles vivants sont susceptibles de se modifier dans la mémoire des spectateurs, s'éloignant des œuvres d'origine. Cette archéologie, contrairement à ce qu'on peut imaginer, nous en dit plus du *futur* des spectacles que de leur *passé*. Alors que *Cour d'honneur* travaille sur des mémoires, c'est-à-dire sur ce qui appartient *a priori* au passé, ce sont les destins de chacune de ces œuvres dans la mémoire des spectateurs qui nous sont montrés sur scène.

Les traces physiques

Avant de traiter des souvenirs des spectacles eux-mêmes, envisageons rapidement la question de la lutte contre l'oubli des spectacles. Certains spectateurs

⁷⁵⁶ « Entretien avec Jérôme Bel pour *Cour d'honneur* », vidéo citée.

⁷⁵⁷ *Ibid.*

cherchent à produire des traces des spectacles vus, comme Monique Rivoli, 65 ans, professeur de français à la retraite, qui tient un cahier où elle écrit ses impressions et colle le billet et le programme du spectacle, parfois accompagnés de coupures de presse ou comme Daniel Le Beuan qui fait une liste des spectacles qu'il a vus qu'il appelle « Mon testament ». Son « patrimoine de spectateur » est, pour lui, son « legs » :

Je n'ai pas d'enfant. Quand on est mortel et qu'on n'a pas d'enfant, comment on vit au-delà de sa mort ? Par ce qu'on a fait. Par ce qu'on a construit avec et pour les autres, sans doute. Aussi par la mémoire vive que l'on conserve⁷⁵⁸.

Tout le témoignage de Daniel Le Beuan est traversé par cette préoccupation de garder et de transmettre la mémoire du théâtre ainsi que de partager son expérience de spectateur. Une telle mémoire collective du théâtre est, selon lui, entretenue dans les files d'attente et d'autres lieux où les festivaliers ont l'occasion d'échanger, comme nous le mentionnions plus haut et sa liste constitue la trace écrite d'une telle mémoire. Le meilleur moyen pour lui de transmettre ses expériences théâtrales est cependant constitué « par ce que je fais dans ma vie, dans mon métier et dans mes engagements de citoyen⁷⁵⁹ ».

Monique Rivoli et Daniel Le Beuan constituent ainsi deux exemples complémentaires : tandis que le cahier de Monique Rivoli a pour but d'entretenir une mémoire intime – elle enregistre ses expériences de spectatrice pour elle-même, pour ne pas les oublier et pouvoir les revisiter –, Daniel Le Beuan cherche, quant à lui, à garder vive une mémoire collective du théâtre ainsi qu'à partager avec la société ce qu'il a appris au théâtre.

⁷⁵⁸ Daniel Le Beuan, *Un Spectateur*, op. cit., p. 15.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

L'action sur le monde extra-théâtral

Daniel Le Beuan n'est pas le seul à amener la question du partage social de l'expérience du théâtre puisqu'elle apparaît aussi très concrètement dans le témoignage de Jacqueline Micoud, 70 ans, professeur d'arts plastiques à la retraite. Son souvenir est moins centré sur le moment où elle se trouvait dans la salle que sur ce qui s'est passé avant – quand d'autres partageaient avec elle des expériences du théâtre – et après, quand ce fut à elle de porter l'expérience théâtrale. Au début de son témoignage, il est question de sa découverte du théâtre dans son petit village dans l'Isère par le biais d'une institutrice qui avait monté un groupe de théâtre amateur. C'est grâce à elle que le groupe commence à fréquenter le Festival, sans quoi ils auraient peut-être eu le sentiment que cela n'était pas fait pour eux :

Bien sûr, ils pratiquaient le théâtre amateur, mais, en même temps, pour eux, aller au théâtre, ils considéraient que ce n'était pas leur affaire. Réservés et méfiants, ils se regardent en se demandant quoi faire. Alors elle a repris la parole et leur a expliqué que Jean Vilar s'occupait de ce qui se passait dans la scène, mais il s'occupait également de ce qui se passait dans la salle. [Donc,] il n'y aurait pas de place réservée pour les notables, ni de pourboire à remettre à une ouvreuse à l'entrée⁷⁶⁰.

Le groupe se rend alors à Avignon et cela devient rapidement une habitude puisqu'ils y vont presque tous les ans. Jacqueline Micoud témoigne de ces voyages auxquels elle n'a pas pu participer car elle était encore trop jeune et raconte leur euphorie avec la découverte de Shakespeare, de Sophocle, de Brecht. Ces expériences partagées avec elle ont une répercussion importante sur sa vie : elle consacre ainsi la moitié de son temps de parole à ces expériences théâtrales qu'elle n'a pas vécues elle-même.

Jacqueline Micoud explique avoir attendu le bon moment pour aller à Avignon : elle a 17 ans lorsqu'elle s'y rend pour la première fois et témoigne : « J'ignore tout de ce que je vais voir. Une chose est sûre : c'est Jean Vilar et les siens » – il s'agissait de son *Antigone*. La spectatrice résume rapidement l'intrigue – « c'est

⁷⁶⁰ Transcrit à partir de la captation du spectacle déjà citée.

l'histoire d'une jeune fille fragile qui ose dire non » – et ne nous donne aucun détail de la mise en scène ou du montage. Ce qui reste dans sa mémoire, du moins dans la façon dont elle nous le raconte, est ce qui vient après : « en regagnant l'Isère par le train, [elle] réalise qu'Antigone est à côté d'[elle], impalpable, et pourtant, elle est là, un peu comme une copine⁷⁶¹ ». Elle la suivra toute sa vie : à chaque moment difficile, Jacqueline Micoud s'adresse secrètement à l'héroïne de Sophocle, qui est devenue son modèle de force, de courage, d'éthique : « faire le meilleur choix, même s'il est le plus difficile ». Encore aujourd'hui, à 53 ans passés, Micoud ne se voit pas franchir les difficultés majeures de sa vie sans sa présence.



Fig. 47. Jacqueline Micoud dans *Cour d'honneur*⁷⁶²

L'image du spectateur renvoyée par ce témoignage nous semble être très loin de celle d'un simple récepteur puisqu'elle le montre comme quelqu'un qui rapporte l'expérience vécue au théâtre dans la vie personnelle et sociale réelle. Le spectateur

⁷⁶¹ « Entretien avec Jérôme Bel pour *Cour d'honneur* », vidéo citée.

⁷⁶² Crédit de la photo : Christophe Raynaud de Lage.

puise des ressources spirituelles dans ce bref événement vécu dans le théâtre, lequel n'est pas soumis à une grille de lecture imposée par le texte ou par la mise en scène, et peut ainsi subvertir le spectacle, à l'instar de Jacqueline Micoud qui, après le spectacle, emporte l'héroïne grecque antique avec elle dans le train vers l'Isère et la transforme en une copine.

L'intervention de Jacqueline Micoud contribue à la construction de l'image du théâtre comme un art qui, bien qu'éphémère, continue à vivre longtemps après la fin de la représentation dans la mémoire de ceux qui l'ont vu et au travers des répercussions qu'il peut avoir plus tard dans la société et dans la vie des gens. C'est le parti pris du spectacle, ainsi que le rappelle sa fiche de présentation sur le site du Festival d'Avignon :

Jérôme Bel voulait faire depuis longtemps un spectacle sur la mémoire d'un théâtre, sur la mémoire des spectacles qui y auraient été présentés. On sait que des spectacles, de la représentation spectaculaire proprement dite, il ne reste rien, sinon dans la mémoire des spectateurs qui ont assisté aux représentations. Car c'est justement la nature même du spectacle vivant que de mourir, de disparaître. Ce qui fait à la fois sa grandeur et sa faiblesse⁷⁶³.

Le théâtre intime

Cependant, la réorganisation du spectacle par la subjectivité du spectateur ne tient pas seulement à la transformation dans sa mémoire : les œuvres théâtrales sont en réalité déjà livrées à ce facteur d'indéfinition qu'est la subjectivité du spectateur durant la représentation, dans le moment *présent* du spectacle.

⁷⁶³ Fiche de présentation du spectacle *Cour d'honneur* sur le site du Festival d'Avignon. [En ligne : <http://www.festival-avignon.com/fr/Spectacle/3464>]. Consulté le 9 août 2013.

Interprétation ou tautologie ?



Fig. 48. Vassia Chavaroche dans *Cour d'honneur*⁷⁶⁴

Vassia Chavaroche, 19 ans, se souvient ainsi de sa première fois à la Cour d'honneur : il avait alors 14 ans et a vu *Inferno* (2008), de Romeo Castellucci. Parmi toutes les images qui l'ont marqué – « un piano en feu », « Castellucci qui se faisait attaquer par des chiens », « des télévisions aux fenêtres qui indiquaient “étoile”, puis “toile”, puis “toi” et qui s'écrasaient sur le sol », « une grande boîte dans laquelle se trouvaient des enfants groupés autour d'une peluche » – la plus forte, pour lui, fut celle d'un « homme qui grimpe sur le mur de la Cour d'honneur, qui se love dans les rosaces et qui arrive sur le toit ». En discutant avec ceux qui ont vu le spectacle avec lui, certains lui ont dit que, si la scène représentait l'enfer, l'homme qui escalade le mur serait celui qui parvient à se sauver. Vassia Chavaroche avoue ne pas avoir pensé à une quelconque interprétation et simplement avoir eu peur que cet homme tombe – une peur qui lui a fait penser à

⁷⁶⁴ Crédit de la photo : Christophe Raynaud de Lage.

celle qu'il éprouve lorsque son père monte sur le toit raccommoder les tuiles⁷⁶⁵.

Ce témoignage très simple soulève plusieurs questions quant à la nature du théâtre et du spectateur de théâtre, notamment celle de l'impossibilité d'ignorer le réel dans les arts de la scène. Comme le théorisaient Gordon Craig (1911)⁷⁶⁶ et Maeterlinck (1896)⁷⁶⁷, l'humanité du comédien est ineffaçable et coexiste constamment avec le fictionnel. Selon ce raisonnement, l'escalade d'*Inferno* ne peut se réduire à sa seule signification symbolique puisque la personne du comédien est mise en avant par la mise en danger de sa vie. Une deuxième question serait l'opposition entre une posture interprétative – « l'homme qui escalade se serait sauvé » – et celle simplement perceptive, centrée sur les sensations du spectateur, non-intéressée par les éventuels discours véhiculés par l'œuvre, en l'occurrence, la focalisation sur la peur : « j'ai juste pris plaisir à avoir peur ». Ce témoignage rappelle ainsi les différentes approches possibles d'une même œuvre dans un dispositif frontal, avec le spectateur assis et immobile.

L'incompréhension et l'émersion de l'intime

D'autres associations intimes du même genre apparaissent dans d'autres témoignages du spectacle, par exemple dans celui de Bernard Lescure, 67 ans, professeur de lettres à la retraite. Il décrit longuement son expérience du *Soulier de satin* : à 15 ans, il découvre le texte de Claudel et n'y comprend pas grand-chose, puis, 25 ans plus tard, il retient ce que dit l'Annoncier dans la mise en scène de Vitez : « Écoutez bien. Ne touchez pas et essayez de comprendre un peu. C'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau⁷⁶⁸ ». Or, c'est justement ce qui

⁷⁶⁵ Cette phrase n'est pas présente dans la captation du spectacle réalisée le 19 juillet 2013 par La Compagnie des Indes et diffusée sur France 2, mais l'était le soir où nous avons assisté au 18 juillet 2017.

⁷⁶⁶ Edward Gordon Craig, *On the art of the theatre*, London, Heinemann, 1911.

⁷⁶⁷ Maurice Maeterlinck, « Le tragique quotidien », in : *Le trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1896.

⁷⁶⁸ Transcription du témoignage de Bernard Lescure à partir de la captation du spectacle, déjà

s'est passé pour lui ce soir là : au cours d'une scène, gravée dans sa mémoire avec une richesse extraordinaire de détails, sans trop comprendre pourquoi, il se met subitement à pleurer :

Le jour se lève sur la Cour. Prouhèze est morte. Rodrigue n'a plus qu'une jambe, ayant perdu l'autre au cours de ses tribulations au Japon. Il rencontre par hasard, sur la mer, la fille de Prouhèze et de don Camille, Dona Sept-Épées, Valérie Dréville. Elle est assise, la tête penchée sur la poitrine, dans une attitude de profond abattement, tournant le dos au public et à Rodrigue, Didier Sandre, plus vers l'avant-scène. Il s'approche d'elle en boitant. Toc. Toc. Toc. Forcément, il a une jambe de bois. Sept-Épées, robe rouge, comme celle de sa mère autrefois. Rodrigue, pantalon et tunique bleus : bleu délavé, bleu défraîchi, sali, usé. Il s'approche d'elle doucement. Toc. Toc. Toc. Elle ne dit rien. Il pose tendrement sa joue sur les cheveux blancs de Sept-Épées. Elle ne dit rien. Elle passe juste son bras autour de la taille de Rodrigue. Et moi, je ne sais pas pourquoi, je me mets à pleurer⁷⁶⁹.

En cherchant à comprendre cette émotion subite, il s'est dit que c'était peut-être la fatigue : « il y a 8 heures qu'on est là. Je n'ai pas dormi depuis six heures du matin la veille⁷⁷⁰ ». Ou bien le souvenir de son père : « lui aussi a été amputé d'une jambe, mais lui, pas le temps d'une jambe de bois. Mort avant, dévoré par la gangrène⁷⁷¹ ». Cet élément personnel et intime vient ainsi abruptement se mêler au spectacle et le compléter, d'une façon plus affective que logique, sans que ce lien ait pu être prévu ni par l'auteur, ni par la mise en scène ou le comédien : il fait partie de cette liberté que tout spectateur possède, même dans le spectacle le plus « fermé ».

Les associations improbables

Les associations faites par les spectateurs ne sont cependant pas obligatoirement d'ordre émotionnel, comme le prouve l'exemple curieux de Pascal Hamant, 40 ans, projectionniste au cinéma Utopia, juste derrière le Palais des papes. Son seul

citée.

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ *Ibid.*

souvenir de la mise en scène de *L'École des Femmes* par Didier Bezace, présentée dans la Cour d'honneur en 2001, est la sensation que la voix de la comédienne Agnès Sourdillon provoquait en lui :

La même année, je découvre *L'École des femmes*. Et je crois, très sincèrement, que la pièce m'a ennuyé. La seule chose dont je me souviens, c'est la voix d'Agnès Sourdillon, la comédienne Agnès Sourdillon, que je découvre à ce moment-là. Sa voix, en fait, je réalise après coup, qu'elle me fait le même effet qu'un citron. C'est-à-dire que le citron, quand je le mange, je me mets à saliver ; je secrète beaucoup de salive. Et, en fait, je crois que la voix d'Agnès Sourdillon, elle me fait exactement le même effet⁷⁷²

Ce témoignage insolite renforce l'idée selon laquelle le théâtre, même le plus « traditionnel », comme une mise en scène de Molière, comporte une très grande marge de liberté. Le théâtre semble moins diriger le regard du spectateur que le cinéma, par exemple, pourrait le faire : l'absence de gros plans fait que l'on est exposé à beaucoup d'informations « non essentielles », les temps morts nous permettent de nous échapper dans l'espace et de prendre conscience de ces détails qui n'ont pas été volontairement construits par la mise en scène.

À quoi pense-t-on dans la salle ?

Ainsi, même si *Cour d'honneur* manque d'un positionnement politique plus affirmé de la part de Jérôme Bel, le spectacle a le mérite de défendre, au sein de la scène contemporaine, le spectateur classique. Le chorégraphe explique ainsi dans le débat à Avignon qu'il avait envie, avec ce projet, de comprendre un peu ce qui se passait dans la tête du spectateur, comme s'il était possible d'y entrer tous pendant un moment. Sa scène préférée est par conséquent celle de Vassia Chavaroché qui raconte son souvenir de *Cesena* (2011), d'Anne Teresa de Keersmaeker. Ce spectateur-témoin évoque, à un moment donné, ce à quoi il pensait pendant une scène et il est curieux de constater la façon dont le jeune homme

⁷⁷² Transcription du témoignage de Bernard Lescure à partir de la captation du spectacle, déjà citée.

s'est permis de modifier la composition même du spectacle :

Le spectacle commence dans le noir total. On ne voit rien du tout. On entend juste les bruits de pas des danseurs sur la scène avec de la musique du Moyen Âge. Je vous avouerai que ce n'est pas le genre de musique que j'apprécie. Au bout d'un moment, je me suis mis à penser à une autre musique. Je me suis mis à penser au prélude de l'*Or du Rhin*, de Richard Wagner. J'ai entendu cette musique pour la première fois de ma vie dans le film de Werner Herzog, *Nosferatu, fantôme de la nuit*, où, en entendant cette musique, et en accéléré, on voit la lumière du lever du soleil sur la montagne et dans les ruines dans Château-fort. Je me suis mis à entendre cette mélodie dans ma tête. Ce prélude est un *crescendo* qui dure quatre minutes⁷⁷³.

On écoute ensuite ce prélude de quatre minutes avec lui. Rien d'autre ne se passe sur scène, toute la Cour est concentrée sur cette musique. À la différence des scènes jouées entre les témoignages, celle-ci n'a pas eu lieu sur le plateau auquel nous faisons face, mais dans les pensées de quelqu'un qui y voyait, un jour, un spectacle. Selon Jérôme Bel, tout ce qu'il voulait transmettre avec ce spectacle se trouve dans cette scène : elle n'est plus « quelque chose de l'ordre du spectacle, mais de ce que fait le théâtre au spectateur⁷⁷⁴ ». Il s'agit de ce qui se passe dans la tête du spectateur, comme si on pouvait y entrer et y être, avec lui.

Venir au théâtre pour revoir son premier spectacle

Le témoignage de Bernard Lescure fait apparaître encore une autre image du spectateur. Comme nous l'avons déjà évoqué, ce spectateur-témoin a un rapport très intense avec *Le Soulier de satin*, mis en scène par Vitez dans la Cour d'honneur. Bien qu'il n'ait vu ce spectacle de dix heures qu'une seule fois, en 1987, il le décrit avec beaucoup de détails, précisant les gestes des comédiens, les bruits, la couleur des costumes. Il est tout à fait possible que la moitié de ces détails soient faux ; Bel

⁷⁷³ Transcription du témoignage de Vassia Chavaroche à partir de la captation du spectacle, déjà citée.

⁷⁷⁴ « Rencontre avec Jérôme Bel et l'équipe artistique de *Cour d'honneur* », vidéo citée.

le confirme d'ailleurs, après avoir vu une captation⁷⁷⁵. En réalité, cela n'a aucune importance : ce qui est intéressant ici, c'est la vivacité de ce spectacle dans son esprit qui contraste étonnamment avec son souvenir d'autres spectacles plus récents, qu'il décrit un peu plus tard, comme *Je suis sang* (2001) de Jan Fabre, ou *Inferno* (2008) de Romeo Castellucci. Alors qu'il décrit ce dernier, il y mêle la description de l'espace du *Soulier de satin*, comme si, pour lui, le spectacle de Vitez n'avait jamais quitté la Cour d'honneur :

[Dans *Inferno*,] Il y a l'escalade du mur de la Cour. Au début, je suis assez réticent : « Symbole facile, voire simpliste. Tout le monde l'a dit : "ce mur écrase". J'escalade ce qui m'écrase. D'accord... ». Puis, il arrive à la fenêtre en ogive et là, c'est le comble : « Sacrilège ! C'est là que la Vierge, dans *Le Soulier de satin*, apparaît à Prouhèze. Ce n'est pas possible ! Un alpiniste dans *Le Soulier de satin* ! ». Imperturbable, il continue. De plus en plus léger, de plus en plus libre. Ce n'est plus une escalade, c'est une danse. C'est l'esprit de Rodrigue et de Prouhèze. L'esprit de Vitez et de Madeleine Marion⁷⁷⁶.

Cette prise de conscience de sa façon de voir – et de se souvenir – du spectacle de Castellucci l'amène à conclure son témoignage par la réflexion suivante : « Finalement, je me demande : chaque fois que je viens dans la Cour d'honneur, ne viens-je pas revoir *Le Soulier de satin* ?⁷⁷⁷ ».

Cette question désigne ainsi le lieu de plusieurs interrogations sur le théâtre et sur le spectateur. Elle rappelle combien l'expérience d'un spectacle peut être fondatrice et servir d'étalon dans notre rapport au théâtre, et fait également penser à la façon dont le regard du spectateur n'est jamais vierge : il met toujours les œuvres en résonance avec ses autres expériences théâtrales, celles-ci ne cessant peut-être pas de se modifier les unes par rapport aux autres. Enfin, le témoignage de Bernard Lescure nous semble présenter un exemple concret de ce que peut être la mémoire d'un lieu de théâtre : dans la Cour d'honneur, il ne reste aucune trace

⁷⁷⁵ « Entretien avec Jérôme Bel pour *Cour d'honneur* », vidéo citée.

⁷⁷⁶ Transcrit à partir de la captation du spectacle, déjà citée.

⁷⁷⁷ *Ibid.*

physique du *Soulier de satin* de Vitez et pourtant, ce spectacle l'habite toujours aux yeux de ceux qui l'ont vu. Cette présence n'est pas d'ordre matériel, mais symbolique et Bernard Lescure met d'ailleurs sur le même plan les personnages – Rodrigue et Prouhèze – et les artistes – Vitez et Madeleine Marion, comme s'ils étaient tous constitués de cette même matière impalpable du théâtre.

Conclusion

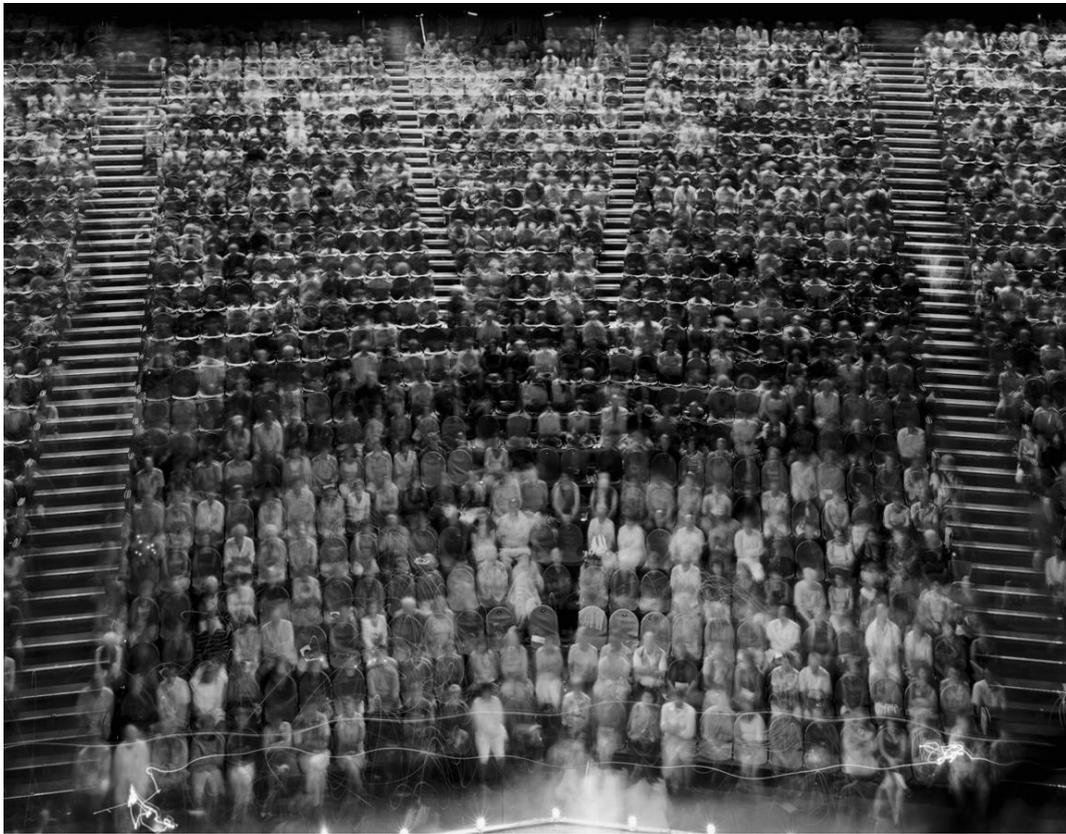


Fig. 49. Photo de Frédéric Nauczyciel du public de la Cour d'Honneur⁷⁷⁸

⁷⁷⁸ *Roi Lear*, 2007, 4h30 avec entracte.

La beauté de l'éphémère

C'est sur cette question de la mémoire d'un lieu que Jérôme Bel décide de conclure le spectacle. Le dernier témoignage de *Cour d'honneur* relève ainsi d'un autre contact avec la scène : Monique Rivoli, 66 ans, professeur de français à la retraite, découvre le Festival d'Avignon à 15 ans grâce à des disques de théâtre reçus pour son brevet. Bien qu'elle soit venue plus tard à la Cour d'honneur, son témoignage nous permet de comprendre que son expérience fondatrice fut celle qu'elle a effectuée au travers des enregistrements du *Prince de Hombourg* et du *Cid* par le TNP de Vilar. Son souvenir du premier spectacle vu sur place nous est présenté rapidement et de façon un peu vague, alors qu'elle nous parle longuement de ce coffret de 2 microsillons 33 tours, dont nous écoutons un extrait qu'elle aimait tout particulièrement. Il s'agit d'une scène du *Prince de Hombourg* (1951), jouée par Gérard Philipe, où le protagoniste regrette sa mort qui s'approche. Monique Rivoli, visiblement émue par cette écoute, témoigne de la façon dont cet extrait s'est modifié pour elle : « la mort prématuré du grand comédien rendait cet extrait vraiment poignant⁷⁷⁹ ». Ce type de relation à la mémoire d'un spectacle n'est possible que par l'enregistrement puisqu'à la différence d'une représentation théâtrale, celui-ci peut être réécouté, revisité. En dépit de cette possibilité, l'enregistrement provoque lui aussi un sentiment mélancolique à l'égard de la disparition du théâtre. En écoutant résonner dans ces murs du XIV^e siècle les échos d'un spectacle disparu porté par la voix d'un comédien mort, la pérennité de l'enregistrement et du Palais semblent mettre en avant, par contraste, la fragilité du vivant.

Il ne nous semble pas anodin que ce spectacle qui commence avec la question du sens du théâtre et de son inscription dans la société se termine de façon aussi mélancolique. Cela nous renvoie étrangement à une référence comique qui nous semble bien dialoguer avec cette scène, malgré la gravité de celle-ci. Nous pensons

⁷⁷⁹ *Ibid.*

à l'expression forgée par Woody Allen « mélancolie d'Ozymandias⁷⁸⁰ », en référence au poème de Percy Bysshe Shelley : « Ozymandias⁷⁸¹ ». Celui-ci raconte l'histoire d'un voyageur qui retrouve au milieu du désert des fragments d'une immense statue dont « Le front hautain, le froid hictus, la lèvre fière / Disent que le ciseau sut traduire au dehors / La passion qui vit dans l'inerte matière, / Tandis que le modèle et le sculpteur sont morts⁷⁸² ». Sur le piédestal de cette statue, on lit : « Je suis le roi des rois, je suis Ozymandias. / Puissants, voyez mon œuvre et tremblez devant elle⁷⁸³ ». Et, ironiquement, « C'est tout ce qu'il en reste : une statue à bas. / Et tout autour du vain colosse, infranchissable / Et solitaire, au loin s'étend la mer de sable.⁷⁸⁴ ». Voici le poème original :

I met a traveller from an antique land
Who said: "Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them, on the sand,
Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,

And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read,
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them and the art that fed,

And on the pedestal these words appear:
"My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, Ye Mighty, and despair!"

Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare,
The lone and level sands stretch far away.

L'expression apparaît dans deux films exprimant des notions légèrement

⁷⁸⁰ En anglais « *Ozymandias Melancholia* ». À ce sujet, nous renvoyons à Mark Siegal, « Ozymandias Melancholia : the Nature of Parody in Woody Allen's *Stardust Memories* », *Literature/Film Quarterly*, vol. 13 / 2, avril 1985, p. 77-84.

⁷⁸¹ Percy Bysshe Shelley, « Ozymandias », *The Examiner*, le 11 janv. 1818.

⁷⁸² Percy Bysshe Shelley, « La statue d'Ozymandias », in Marc Legrand *L'Âme antique*, Paris, Armand Colin, 1896, p. 243, disponible sur *Gallica*. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2009531/f256.image>]. Consulté le 8 novembre 2017.

⁷⁸³ *Ibid.*

⁷⁸⁴ *Ibid.*

différentes. Dans *Stardust memories*⁷⁸⁵ (1980), elle se réfère à une mélancolie très particulière qui peut traverser les artistes : la tristesse narcissique de comprendre que leurs œuvres ne sont pas forcément pérennes. Dans *To Rome with love*⁷⁸⁶ (2012), elle évoque l'arrogance d'une civilisation qui ne songe pas à sa possible disparition. L'une et l'autre pourraient être retrouvées dans ce spectacle. La première renverrait au souci purement narcissique de l'artiste de théâtre s'inquiétant de savoir si les œuvres théâtrales survivent à la fin des représentations. La seconde, qui est celle qui nous intéresse, traduit une certaine tristesse à l'idée de la possible disparition du théâtre. On pouvait ressentir une telle inquiétude à l'écoute quasi-fantasmagorique d'un théâtre disparu, dans la dernière scène du spectacle.

⁷⁸⁵ *Stardust Memories*, réalisé et écrit par Woody Allen, comédie romantique, noir et blanc, 89 minutes, États-Unis, 1980.

⁷⁸⁶ *To Rome with Love*, réalisé et écrit par Woody Allen, comédie, couleur, 35mm, 107 minutes, États-Unis et Italie, 2012.



CHAPITRE 8

LE REGARD SUR SOI :
LA RÉFLEXION SUR L'ARTISTE

Jérôme Bel : *On ne cherche pas à montrer qu'on a bien travaillé.*

Philippe Quesne : *Oui, c'est ça, il ne s'agit pas de montrer comment un acteur a cherché en lui ce qu'il ne sait pas faire et qui de toute façon ne tiendra pas.*⁷⁸⁷

Le professionnel

Au sein d'une institution hiérarchique



Fig. 50. Le Palais Garnier (façade)⁷⁸⁸

Le premier portrait d'artiste auquel nous voudrions nous intéresser est celui que propose le spectacle *Véronique Doisneau* (2004) de Jérôme Bel. Cette « sorte de documentaire théâtral », selon l'expression employée dans la fiche de présentation

⁷⁸⁷ « La fin de l'illusion », entretien avec Philippe Quesne et Jérôme Bel, *art. cit.*

⁷⁸⁸ Crédit de la photo : Jean-Pierre Delagarde / Opéra national de Paris.

du spectacle⁷⁸⁹, consiste en un solo biographique d'une ballerine. Le spectacle, alors atypique dans la trajectoire de Bel, fut créé en réponse à une invitation de l'Opéra de Paris. Mal acclimaté à l'institution et sans savoir comment répondre à une telle commande, le chorégraphe dit s'être inspiré de la démarche ethnographique de Claude Lévi-Strauss pour chercher à comprendre ce monde qui, malgré une certaine proximité lui était fondamentalement distant et étranger⁷⁹⁰. Amené, dans un premier moment à choisir l'une des étoiles, le chorégraphe répond vouloir travailler avec « la plus mauvaise danseuse⁷⁹¹ », ce qui lui est refusé. Le compromis trouvé est celui de réaliser le projet avec quelqu'un d'intermédiaire : Véronique Doisneau est « sujet » du ballet de l'Opéra de Paris, c'est-à-dire, ni étoile, ni seulement corps de ballet. Le spectacle donne ainsi à voir le récit biographique de cette artiste ordinaire.

Le spectacle, très simple en termes de dispositif, est présenté dans l'imposant Palais Garnier de Paris. Sur un plateau nu, la ballerine est en tenue de travail et nous parle de son parcours dans le milieu de la danse. Prononcées sur un rythme posé et lent, ses phrases sont prosaïques :

Bonsoir, je m'appelle Véronique Doisneau. Je suis mariée et j'ai deux enfants de 6 et 12 ans. J'ai 42 ans et je suis à la retraite dans 8 jours, ce soir, c'est donc mon dernier spectacle à l'Opéra de Paris. Pour ceux qui sont placés loin, on dit que je ressemble à Isabelle Huppert⁷⁹².

⁷⁸⁹ RB Jérôme Bel, Fiche de présentation du spectacle *Véronique Doisneau* (2004), [En ligne : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=8&ctid=1>]. Consulté le 22 octobre 2017.

⁷⁹⁰ Conversation avec Jérôme Bel et Ana Janevski (conservatrice associée du MoMA) organisée par le French Institute et l'Alliance Française de New York à l'occasion de la projection du film *Véronique Doisneau* dans le Festival « Crossing the line » au Florence Gould Hall, le 17 octobre 2016. [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=TAIfcvHmwDM>]. Consulté le 24 octobre 2017.

⁷⁹¹ Entretien avec Jérôme Bel et Daniel Buren – propos recueillis par Jean-Max Colard en février 2008, en ligne sur le site officiel du chorégraphe : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&lg=1&cid=216>, consulté le 24 octobre 2017.

⁷⁹² Toutes les citations des répliques du spectacle se basent sur la captation réalisée par Jérôme Bel et Pierre Dupouey à l'Opéra de Paris, coproduite avec Telmondis, en association avec France 2, 37 minutes, France, 2005. Nous tenons à remercier Sandro Grandi, administrateur de la RB Jérôme Bel, de nous avoir accordé l'accès à la vidéo en ligne sur le site officiel de Jérôme Bel.



Fig. 51. *Véronique Doisneau* (2004), de Jérôme Bel⁷⁹³

Cette présentation banale est très intéressante car elle pose l'artiste comme une personne « normale », c'est-à-dire loin de l'imaginaire romantique selon lequel elle serait entièrement vouée à l'amour de son art. Doisneau a une famille et élève des enfants et mène donc de front vie familiale et vie professionnelle. Le fait de débiter en parlant de sa retraite imminente met en avant son côté professionnel : plutôt que de se présenter comme une artiste animée par un pur désir d'épanouissement personnel, elle rappelle qu'elle est avant tout une travailleuse soumise aux mêmes lois que les autres, puisqu'elle est salariée et cotise. Ce départ en retraite annoncé peut cependant créer l'effet inverse : son métier est bel et bien atypique, puisqu'il permet d'arrêter le travail à 42 ans, ce qui est un véritable privilège dans le monde des travailleurs salariés. Dans les deux cas, ce début propose une même réflexion au spectateur, à savoir d'envisager l'artiste comme un travailleur au sein de la société. Quel travailleur représente donc Véronique Doisneau ?

Véronique Doisneau exerce son métier au sein d'une institution traditionnelle ancienne qui lui permet de compter sur une retraite et un salaire, dont elle précise

⁷⁹³ Crédit de la photo : RB Jérôme Bel.

d'ailleurs le montant :

Dans la hiérarchie de l'Opéra de Paris, je suis « sujet », c'est-à-dire que je danse aussi bien le Corps de Ballet que les rôles des Solistes. Je gagne 3 600 euros net par mois, soit environ 23 000 francs⁷⁹⁴.

Le cas de Véronique Doisneau n'est pas représentatif du niveau de vie de la majorité des artistes dans le monde du spectacle. Selon le sociologue Pierre-Michel Menger, « l'auto-emploi, le *free-lancing* et les diverses formes atypiques de travail (intermittence, temps partiel, multisalariat...) constituent les formes dominantes d'organisation du travail dans les arts⁷⁹⁵ ». La précarité n'étant pas un problème pour Véronique Doisneau, ce portrait d'artiste se focalise sur l'aspect contraignant de la vie professionnelle au sein d'une grande institution hiérarchisée. Elle nous confie, à 8 jours de sa retraite, les rôles qu'elle aurait aimé jouer, les chorégraphes qu'elle a « moins aimé interpréter » et certaines parties du répertoire qu'elle a été obligée de danser alors qu'elles lui donnait « envie de hurler et de quitter la scène », elle donne en exemple son expérience dans *Le Lac des cygnes*. Tout en admettant qu'il s'agit d'« une des plus belles choses du ballet classique », elle avoue que ce fut, pour elle, « la chose la plus horrible à faire » car les 32 membres du corps de ballet dansent ensemble et composent une espèce de « décor humain » pour mettre en valeur les étoiles, ce qui implique de longs moments d'immobilité. Après nous avoir confié un tel sentiment, Doisneau demande à la régie de mettre la bande son d'un de ces moments et nous assistons alors à une scène étonnante : la danseuse joue toute seule sa partie du corps de ballet du *Lac des Cygnes*. Le contraste entre la musique de Tchaïkovski résonant dans l'imposante scène du Palais Garnier quasiment vide et cette danseuse réduite à l'immobilité évoque assurément sa place subalterne dans ce ballet. L'espace vide rend aussi présent les « fantômes » des danseurs étoiles absents, tel que l'observe Christophe Wavelet⁷⁹⁶.

⁷⁹⁴ *Ibid.*

⁷⁹⁵ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002, (« La République des idées »), p. 68.

⁷⁹⁶ « Or cette opération à laquelle nous venons d'assister, cet extrait du *Lac des cygnes*, convoque

Des scènes comme celle-ci nous poussent à réfléchir sur le sentiment d'échec qui peut animer les nombreux danseurs n'ayant pas atteint le haut de la pyramide dans une hiérarchie comme celle des grands ballets. Doisneau explique au début du spectacle pourquoi elle n'est jamais devenue étoile : « La question ne s'est pas posée. Je pense que je n'étais pas assez douée et trop fragile physiquement ». Elle raconte que cette fragilité est due à une opération d'une hernie discale, qui a failli lui coûter sa carrière de danseuse à l'âge de vingt ans. Alors que le fait de ne pas être devenue étoile n'est plus mentionné, ce sentiment d'échec semble hanter tout le spectacle. En décrivant ses souvenirs de *Véronique Doisneau* à Jérôme Bel, Wavelet mentionne ce qui lui est venu à l'esprit à ce moment précis :

Or j'ai beaucoup de peine à croire que la question ne se soit pas posée puisque, précisément, l'ordre social, le code esthétique qui me sont présentés présupposent au contraire que la question a dû se poser, constamment, pendant de longues années, et que c'est sur un mode rétrospectif que cette femme feint qu'il n'en a rien été. Cette assertion a sur moi pour effet de renforcer le mouvement d'empathie que j'éprouvais. Touché par cette marque commune de fragilité qui consiste à s'arranger avec sa propre histoire après qu'il a fallu renoncer à certains idéaux dont nous avons pu être porteurs que la réalité n'a pas permis de réaliser⁷⁹⁷.

La condition de Doisneau (de non-étoile) nous semble susciter effectivement de l'empathie, d'autant plus qu'elle attribue le sort de sa carrière à elle-même, ou mieux, à son insuffisance : « je n'étais pas assez douée ». Le spectateur est donc susceptible de s'y identifier puisqu'il vit dans une société où de nombreuses structures éducatives ou professionnelles suivent en apparence une logique de mérite individuel tout en réservant des places privilégiées rarement accessibles. Même en admettant que les étoiles méritent en effet leur place en haut de la pyramide, le monde artistique est particulièrement cruel puisqu'il « engendre des

pour les premiers des fantômes : ceux des deux danseurs étoiles absents ». Jérôme Bel et Christophe Wavelet, « *Véronique Doisneau* - entretien Jérôme Bel & Christophe Wavelet », [En ligne : <http://www.leslaboratoires.org/article/veronique-doisneau-entretien-jerome-bel-christophe-wavelet>]. Consulté le 22 mai 2017.

⁷⁹⁷ Jérôme Bel et Christophe Wavelet, « *Véronique Doisneau* - entretien Jérôme Bel & Christophe Wavelet », vidéo citée.

disparités considérables de condition entre ceux qui sont relégués aux degrés inférieurs de la pyramide de la notoriété⁷⁹⁸ », comme le remarque Menger.



Fig. 52. Véronique Doisneau⁷⁹⁹

Le poids de la structure d'une telle institution paraît encore plus écrasant par la dimension esthétique du spectacle qui présente une danseuse seule et en tenue de travail au milieu de la majestueuse scène du Palais Garnier. La fragilité de Véronique Doisneau est à nouveau renforcée par le fait que la danseuse porte un microphone cravate dont le son n'est jamais coupé, permettant au spectateur d'entendre les moindres réactions sonores de la danseuse pendant toute la durée du spectacle. Chaque danse est d'ailleurs suivie d'un long moment où l'on entend Doisneau reprendre son souffle, ce qui nous sensibilise à la vulnérabilité de ce corps luttant pour retrouver une respiration normale. Dans certaines scènes, Véronique Doisneau danse accompagnée non pas d'une bande son, mais de son propre

⁷⁹⁸ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁹⁹ Crédit de la photo : Anna Van Kooij / RB Jérôme Bel.

fredonnement essoufflé et quelque peu timide. La danseuse improvise ainsi la mélodie et le rythme des ballets avec des syllabes enfantines telles que « pam-pam-pim », « ta-ti ta-ti » ou « tidadi-tati », ce qui crée une impression d'intimité. Le contraste entre la délicatesse de la ballerine et l'opulent Palais Garnier contribue à relativiser l'opinion personnelle de Doisneau sur elle-même et déplace la question du succès individuel vers la structure. En réalité, le simple fait que le spectacle s'intéresse à la trajectoire d'une danseuse non-étoile nous permet déjà de mettre en lumière un aspect du monde de la danse rarement pris en compte : le public est généralement en contact avec une minorité privilégiée à laquelle les structures donnent exclusivement la parole alors que ce même monde de la danse est majoritairement composé d'artistes ayant le même profil que Véronique Doisneau. Bien que la carrière de celle-ci soit loin d'être un échec – elle intègre le ballet de l'Opéra de Paris et se trouve au milieu de la hiérarchie –, elle reste dans l'ombre faute de se trouver à la plus haute place de l'institution.



Fig. 53. Le Palais Garnier (vue depuis la scène)⁸⁰⁰

⁸⁰⁰ Capture d'écran à partir de la visite virtuelle de l'intérieur du Palais Garnier à travers le site Google Street View. Ces images furent captées en 2013 et ses droits appartiennent à Google Inc. 2017.

Jérôme Bel cherchait justement à interroger la notion de talent dans le monde de la danse, notion pesante qui pousse le danseur à prendre sur lui seul la responsabilité de son échec ou de sa réussite au sein d'une structure élitiste. Comme nous l'avons vu, c'est une telle préoccupation qui a motivé sa décision d'abandonner un spectacle biographique à la manière de *Véronique Doisneau*⁸⁰¹ qu'il avait pourtant commencé à créer avec David Hallberg, danseur étoile de l'American Ballet Theatre (New York) et du ballet Bolchoï (Moscou).

La notion de talent paraît effectivement très vague pour définir de façon aussi décisive le sort de chacun de ces danseurs ayant intégré un corps de ballet de très haut niveau comme celui de l'Opéra de Paris. Menger observe qu'« [e]ntre deux artistes de formation identique, détenteurs de ressources sociales, économiques et culturelles comparables, l'un peut réussir infiniment plus brillamment que l'autre ». Et poursuit en constatant que « [l]a cause habituellement désignée pour expliquer la différence est connue : le talent »⁸⁰². À l'instar de Jérôme Bel, le sociologue ne se montre pas convaincu de la solidité de cette notion pour fonder de telles hiérarchisations, comme il le développe dans la suite de son propos :

Mais ceci ne nous éclaire guère. L'une des raisons pour lesquelles échoue le recours explicatif aux qualités habituellement identifiables du travail est la différenciation illimitée des manifestations du talent [...]. Celle-ci [la dimension créative de l'activité artistique] incorpore des éléments conventionnels, des savoirs et des compétences étalonnables et transmissibles, dont la maîtrise permet de distinguer les virtuoses des moins experts, mais cela ne fournit pas la clé dernière de la différenciation tant valorisée [...] ⁸⁰³.

Ce premier portrait soulève une importante réflexion sur le travail de l'artiste au sein d'une imposante structure en isolant, dans le spectacle, une figure que nous avons l'habitude de voir dissimulée dans un collectif pour faire enfin surgir son

⁸⁰¹ Il a réussi à mettre en scène d'autres solos suivant le modèle de *Véronique Doisneau*, tels qu'*Isabel Torres* (2005), *Lutz Förster* (2009) et *Cédric Andrieux* (2009).

⁸⁰² Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁰³ *Ibid.*

individualité. Le contraste entre cette danseuse, présentée de façon très humaine et fragile, et l'imposante institution au sein de laquelle elle exerce son art, a pour objectif de dénoncer l'aliénation de l'artiste par l'organisation hiérarchique traditionnelle. Une artiste professionnelle comme Véronique Doisneau s'avère ainsi aux antipodes de l'idéal de l'artiste libre et créatif. Selon Menger, toute une tradition d'analyse reconnaît dans le travail artistique une « forme idéalement désirable du travail⁸⁰⁴ ». Karl Marx y voit la distinction même entre travail libre et travail aliéné : selon lui, dans le travail artistique, « le sujet s'accomplit dans sa plénitude et sa liberté en exprimant les forces qui font l'essence de son humanité⁸⁰⁵ ». Considérant le travail comme « le moyen [pour chacun] de déployer la totalité de ses capacités⁸⁰⁶ », l'art incarne, selon lui, une critique du travail aliéné. Alors qu'elle exerce bien un métier artistique, Véronique Doisneau est loin d'incarner ce modèle de travail non aliéné prôné par Marx.

Lors d'un entretien à propos de *Cédric Andrieux* (2009), un autre solo élaboré suivant le modèle de *Véronique Doisneau*, Bel déclare qu'il essaie justement de « mesurer le degré d'aliénation ou d'émancipation de ces différentes esthétiques⁸⁰⁷ ». Le chorégraphe considère ainsi que l'émancipation ou l'aliénation dans le monde de la danse est également lié à des questions d'esthétique. Il s'intéresse au témoignage de Cédric Andrieux parce que celui-ci « a traversé différentes esthétiques, mais qui sont principalement contemporaines ou modernes, même s'il a aussi dansé du néo-classique – mais ça on préfère ne pas en parler, car il n'y a rien à dire!⁸⁰⁸ ». Le spectacle *Véronique Doisneau* nous semble effectivement poser la question de la division du travail dans une esthétique

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁰⁵ Menger précise que « la création artistique occupe en effet une position exceptionnelle dans les premiers écrits de Marx, notamment dans ses *Manuscrits de 1844*. Cf *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ « Entretien avec Jérôme Bel », *Dossier de presse Jérôme Bel*, 38^e édition du Festival d'Automne à Paris, 2009, p. 5. [En ligne : <https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/evenement/313/DP09JeromeBel.pdf>]. Consulté le 22 octobre 2017.

⁸⁰⁸ *Ibid.*

précise : les grandes œuvres du ballet, comme *Le lac des cygnes*, nécessitent aussi bien des étoiles que des danseurs qui composeront le « décor humain »⁸⁰⁹. Nous reviendrons au long de ce chapitre sur la figure du travailleur dans le milieu artistique au sein d'autres esthétiques, y compris dans le travail de Jérôme Bel, et pourrons ainsi revenir sur la question de la relation entre esthétique et aliénation de l'artiste. Avant cela, nous voudrions observer un portrait d'artiste situé aux antipodes de *Véronique Doisneau* : celui de deux intermittents du spectacle associés à une esthétique contemporaine.

⁸⁰⁹ Au sujet de la division du travail dans les métiers artistiques, nous renvoyons à l'expression de Pierre-Michel Menger : « Un travail curieusement divisé », in *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, op. cit., p. 26-31.

L'intermittent et le monde du travail



Fig. 54. « Trousses de secours en période de crise », Théâtre du Rond-Point (2013-2014)

Nous aimerions ainsi observer un autre exemple de portrait d'artiste, celui composé par *D'orfèvre et de cochon* (2014)⁸¹⁰, un témoignage de Pascale Murtin et François Hiffler, alias Grand Magasin, sur leur rapport à la notion de « travail ». Ce spectacle-conférence fut conçu pour la deuxième saison (2013-2014) de « Trousses de secours », une programmation proposée par le Théâtre du Rond-Point réunissant écrivains, artistes, chercheurs autour de conférences et spectacles à partir d'un thème, en l'occurrence « La crise du travail ». Le duo est en tous points l'image inverse de Véronique Doisneau : d'une part, ils ne jouissent pas de la stabilité financière d'un contrat de travail à durée indéterminée, d'autre part ils sont tellement libres qu'ils ont du mal à expliquer ou à cadrer leur travail. L'exposé commence d'ailleurs sur le malaise que ces deux artistes rencontrent en désignant leur activité comme du « travail » : selon eux, ce même mot « peut désigner effectivement une occupation agréable et bien rémunérée tout autant qu'un labeur pénible, épuisant, subi et mal payé⁸¹¹ ». La solution employée par le duo Pascale Murtin et François Hiffler fut jusque-là d'éviter le mot « travail » grâce à des périphrases et des circonvolutions :

« L'activité à laquelle nous nous livrons » ; « les trucs que nous faisons » ; « le genre de choses que nous fabriquons ou que nous réalisons » ; « notre passe-temps principal » ; « notre occupation » ; « nos exercices » ; « nos expérimentations » ; « notre profession », quitte au détour d'un synonyme : « notre gagne-pain », « notre source de revenu », à trébucher sur le terme même que l'on évitait : « NOTRE TRAVAIL ! »

Ils parvenaient parfois même à soutenir qu'ils n'avaient « jamais travaillé » : « [N]ous ne sommes pas très bien placés, peut-être même très mal placés pour parler

⁸¹⁰ Ce spectacle fut présenté dans plusieurs théâtres, dont le Théâtre des Amandiers, sous la direction de Philippe Quesne, et au Théâtre de la Cité Internationale en binôme avec *Répète* (2014), de Fanny de Chaillé et Pierre Alferi, analysé dans la partie précédente.

⁸¹¹ Toutes les citations de la conférence sont basées sur la captation audio du spectacle disponible, de même que toute la programmation des « Trousses de secours », sur la revue du Théâtre du Rond-Point *Ventscontraires.net*. [En ligne : http://www.ventscontraires.net/player_vcs.cfm/12651_grand_magasin:_d_orfevre_et_de_cochon.html]. Consulté le 25 octobre 2017.

du travail, n'ayant à ce jour et après trente ans d'activité jamais travaillé ». La phrase est troublante car, après trente ans d'activité, comment peut-on déclarer qu'on n'a « jamais travaillé » ?

Bien que le ton du spectacle soit léger et empli d'autodérision, il touche à une question profonde : « comment inclure l'artiste dans la réalité sociale et économique du travail ? ». Karl Marx, comme nous l'avons vu précédemment, voit dans l'artiste la critique de l'aliénation du travail puisqu'il est autonome, libre et parvient à mobiliser ses capacités et sa créativité. L'activité de création artistique est tellement atypique qu'elle pousse Adam Smith, père du libéralisme, à considérer justifiable et légitime l'intervention publique dans le cas des spectacles, tout en étant convaincu que les arts ne contribuent pas à la richesse de la nation⁸¹². Ce traitement différencié est dû, selon lui, au caractère « bien intangible » de ces activités, puisque le travail des artistes de la scène « s'évanouit au moment même où il est produit⁸¹³ » entre autres arguments⁸¹⁴. Toutefois, au XXI^e siècle, Pierre-Michel Menger introduit son ouvrage *Portrait de l'artiste en travailleur* en évoquant cette « énigme à la fois ancienne et centrale » :

...l'activité de création est-elle à proprement parler un travail [...] Ou bien relève-t-elle de conditions si exotiques qu'il faudrait la considérer comme un ailleurs du travail, voire comme son envers⁸¹⁵ ?

D'orfèvre et de cochon n'apporte certes pas de réponse à ce questionnement, mais leur exposé, à la fois anecdotique et méthodique, donne à voir de façon désinvolte

⁸¹² Adam Smith, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations* [RDN] (1776), livre V, chap. 1, sect. 3, cité par : Isabelle Barbéris et Martial Poirson, *Économie du spectacle vivant*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, 127 p., (« Que sais-je ? », n° 3972), p. 6.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 5.

⁸¹⁴ Il mentionne l'investissement dans l'éducation « encore bien plus longue et bien plus dispendieuse dans les arts qui exigent une grande habilité » [RDN, Livre I, chap. 10, section 1] et légitime la rétribution excessive des comédiens en raison de « 1. la rareté et la beauté des talents ; 2. la défaveur qui les suit [les artistes] toutes les fois qu'on en fait métier » [RDN, Livre I, chap. 10, section 1], cf *ibid.*, p. 4.

⁸¹⁵ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, op. cit., p. 5.

les aspects concrets qui font du métier d'artiste une activité atypique dans le monde du travail. Ainsi de l'anecdote de l'homme avec un accent de l'Europe du l'Est les attendant un jour à la fin de leur spectacle, et qui, au lieu de les féliciter comme ils le supposaient, leur demande : « et par curiosité, quel est votre véritable travail dans la vie ? ». Le caractère insolite de la scène les pousse à systématiser la raison d'un tel commentaire :

Ce dramaturge polonais ne pouvait concevoir que ce à quoi il venait d'assister : 1) puisse être considéré comme du travail ; 2) puisse occuper tout notre temps ; 3) puisse être source d'un quelconque revenu – et il est vrai que ces trois points restent pour nous encore aujourd'hui un mystère.

Penchons-nous sur ces trois points. Le premier, qui témoigne de la perplexité face à la désignation de leur activité comme « travail », est évoqué dès le début du spectacle. L'activité artistique peut en effet susciter, selon Menger toujours, « une fascination narquoise où se mêlent l'attrait pour un espace professionnel de liberté et d'autodétermination, et le soupçon de frivolité, d'improductivité contre ce qui s'apparente davantage au jeu qu'au travail⁸¹⁶ ». Néanmoins, leur interlocuteur est lui aussi un artiste, donc, son étonnement n'est pas causé par une activité artistique quelconque, mais celle de Grand Magasin. Le duo peut certainement provoquer une telle réaction chez d'autres artistes puisque, rappelons-le, ils revendiquent l'absence de formation, de maîtrise ou de savoir-faire⁸¹⁷. Ce n'est donc pas seulement le terme de « travail » qui les met mal-à-l'aise, mais aussi la catégorie d'« artiste » de façon générale : « Il m'arrive pour aller vite de cocher la case “artiste”, mais je crains chaque fois qu'il s'agisse d'une imposture⁸¹⁸ ». Ils se définissent ainsi de façon négative : « Ce n'est pas du travail », « Ce n'est pas du théâtre », « Nous ne sommes

⁸¹⁶ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, op. cit., p. 12.

⁸¹⁷ « Depuis 1982 (avènement de Grand Magasin) nous prétendons, en dépit et grâce à une méconnaissance quasi-totale du théâtre, de la danse et de la musique, réaliser les spectacles auxquels nous rêverions d'assister ». « Grand Magasin (présentation) », [En ligne : <http://www.grandmagasin.net/GrandMagasin.php>]. Consulté le 7 juin 2017.

⁸¹⁸ Transcrit à partir de la captation du spectacle, déjà citée.

pas des artistes », « Nous ne sommes pas des acteurs ni surtout pas des metteurs en scène ». Ils définissent ainsi leur activité en décrivant les éléments concrets qui le compose :

...des jeux, des expériences, des assemblages de mots, des phrases, des démonstrations qui ne démontrent pas grande chose car il s'agit plutôt de gesticulation en vue de les exécuter en public, les montrer à une assemblée⁸¹⁹.

Lorsque le personnage de l'anecdote apparaît en spectateur dans la salle et fait une intervention dans le spectacle, il les interroge en leur demandant d'expliquer leurs méthodes ou de préciser leur quotidien. Ils procèdent alors au « Concours de la plus petite chose visible en tombant », faisant la preuve de l'« inutilité » de leur travail.



Fig. 55. « Le concours de la plus petite chose visible en tombant », *D'orfèvre et de cochon* (2014), Grand Magasin⁸²⁰

Le deuxième point soulevé par la question du dramaturge polonais, à savoir la

⁸¹⁹ Transcrit à partir de la captation du spectacle, déjà citée.

⁸²⁰ Toutes les photos de *D'orfèvre et de cochon* illustrant ce chapitre sont de Giovanni Cittadini Cesi.

difficulté à délimiter le temps de travail, est éclairé par le duo grâce à une comptine et une autre anecdote. Les paroles de la chanson évoquent le flou entre le moment du travail et du non-travail :

C'est à la fois jamais et presque tout le temps
À la fois tout le temps et presque jamais
C'est entre les deux et souvent dans l'intervalle
Entre les moments, mais le reste du temps aussi
Parfois souvent parfois toujours jamais
Souvent



Fig. 56. La routine de l'artiste, *D'orfèvre et de cochon*

L'anecdote, quant à elle, fait le récit d'un après-midi au cours duquel les deux artistes ont du mal à travailler et décident de se rendre au cinéma. Ils réussissent à se convaincre que leur choix, *Gravity*⁸²¹, un film d'aventure spatiale avec Sandra Bullock et George Clooney, s'inscrit dans le cadre de leur travail, puisqu'ils

⁸²¹ *Gravity* (2013), film d'aventure spatiale américano-britannique écrit, produit et réalisé par Alfonso Cuarón.

devaient faire bientôt une présentation au (Centre National d'Études Spatiales). Ils n'ont évidemment pas réussi à profiter de ce le film pour cette intervention et avouent d'ailleurs qu'ils se sont peut-être inconsciemment persuadés de l'utilité de cette sortie pour justifier une activité qui serait autrement considérée futile. Toutefois, le fait qu'ils en parlent dans ce nouveau spectacle donne à cette sortie une nouvelle signification dans la mesure où elle est finalement devenue utile pour leur travail.

La difficulté à délimiter le temps consacré à la construction d'une création artistique fut un objet de réflexion pour d'autres artistes dont le poète brésilien Paulo Leminski (1944-1989) qui pose la question de façon simple et, selon nous, éclairante :

Un bon poème, Paulo Leminski (1991)

Un bon poème
Prend du temps
Cinq années à jouer au foot,
Cinq de plus à étudier le sanscrit,
Six à soulever des pierres,
Neuf à sortir avec la voisine,
Sept à se faire battre,
Quatre à être seul,
Trois à déménager de ville en ville,
Dix à changer de sujet,
Une éternité, moi et toi,
A aller ensemble⁸²²

Penchons-nous, finalement, sur le troisième et dernier point énoncé par le duo : que cette activité puisse être la source d'un quelconque revenu. À la fin du spectacle, il est question de savoir combien ils sont payés pour cette représentation à laquelle nous assistons. Pour pouvoir calculer le taux horaire de leur travail, le duo explique avoir comptabilisé le temps de préparation de la conférence mais,

⁸²² « Um bom poema / Leva anos / Cinco jogando bola, / Mais cinco estudando sânscrito, / Seis carregando pedra, / Nove namorando a vizinha, / Sete levando porrada, / Quatro andando sozinho, / Três mudando de cidade, / Dez trocando de assunto, / Uma eternidade, eu e você, / Caminhando junto. Paulo Leminski, « Um bom poema », La vie en close, 1991. Je remercie mon ami Thiago Mori pour m'avoir aidé avec la traduction.

devant leur difficulté à délimiter objectivement le travail, ils sont obligés de préciser le critère utilisé : « le temps passé ensemble à discuter et préparer [l']allocution, y compris évidemment [l]e soir la représentation ». Selon ce calcul, ils déclarent ainsi avoir travaillé 88h pour une rémunération de 250 euros chacun, selon la somme « fixée avec les organisateurs, avant de connaître le temps qu'[ils] alli[aient] allouer au projet⁸²³ ». Après toutes ces informations, ils nous font part de leur constat : « Or, nous nous sommes rapidement rendu compte que chaque nouvelle heure travaillée faisait baisser le tarif horaire ! », descendant, au moment de la représentation, jusqu'à 2,84 euros de l'heure. Se rendant compte que la somme est finalement assez basse, ils tiennent à préciser qu'« il ne s'agit cependant pas de bénévolat » :

Pour avoir travaillé gratuitement, il aurait fallu baisser le tarif horaire en-deçà du centime, puisqu'il n'existe pas de moyen de paiement inférieur à un centime. Donc, 250 euros équivalent à 25 000 centimes. Il aurait fallu dépasser les 25 000 heures de travail pour pouvoir revendiquer l'absolue gratuité. Autrement dit, si nous travaillions d'arrache-pied douze heures par jour, tous les jours de l'année, il ne nous faudrait pas moins de cinq ans et demi pour revendiquer l'absolue gratuité pour ce travail⁸²⁴

En dépit de la dimension plaisante et légère de ce passage, il est question d'une actualité lourde pour les artistes du spectacle : la précarité normalisée de leur activité. Selon Pierre-Michel Menger, les arts sont pionniers en matière de flexibilisation des conditions de travail, étant donné les motivations non-matérielles intrinsèques aux artistes. Selon lui :

De fait, la sphère des arts a développé à peu près toutes les formes flexibles d'emploi, toutes les modalités d'exercice du travail (du plus étroitement subordonné au plus autonome) et toutes les combinaisons d'activité (de la pluriactivité choisie de l'artiste qui réussit, à la pluriactivité contrainte du créateur qui finance son travail de vocation par des activités alimentaires)⁸²⁵.

⁸²³ Transcrit à partir de la captation du spectacle, déjà citée.

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, *op. cit.*, p. 68.

Une autre scène du spectacle fait apparaître un point important soulevé par Menger : celui de l'importance de la réputation individuelle dans la sphère artistique puisque « [l]a dynamique de la carrière réussie équivaut à une mobilité ascendante au sein d'un monde stratifié de réseaux d'interconnaissance et de collaboration récurrente⁸²⁶ ». Dans les réseaux et les projets artistiques, les équipes se structurent, selon lui, « par cooptation entre professionnels de qualité ou de réputation équivalente, ou, pour condenser la formule, par appariements sélectifs⁸²⁷ ». Une scène particulière *D'Orfèvre et de cochon* est ainsi l'occasion pour les deux artistes de se demander si, finalement, « toute mention du travail ne procède [...] pas à la fois de la plainte et de la vantardise⁸²⁸ ». Pour répondre à la question, François Hiffler a sous les mains deux plaquettes : l'une affiche le mot « Vantardise » et l'autre « Plainte ». Pascale Murtin commence alors à parler comme si elle était en face d'un interlocuteur de son milieu : évoquant le travail, elle commence à se plaindre comme si elle était véritablement inquiète de sa situation actuelle pour pouvoir ensuite trouver l'occasion d'exposer les récentes réussites de la compagnie :

Entre nous, ça ne va pas fort pour Grand Magasin en ce moment, [*Il soulève la plaquette « Plainte »*] l'année s'annonce particulièrement creuse : pratiquement aucun engagement en perspective, pourtant, nous ne refusons aucune proposition ! Nous acceptons tout, y compris donner des conférences sur des sujets imposés que nous maîtrisons à peine⁸²⁹ et pour des cachets modiques dans des lieux plutôt prestigieux [*Il soulève la plaquette « Vantardise »*] comme la Fondation Cartier, le Grand Palais, la Fondation Ricard, le Théâtre du Rond-Point, le Centre National des Études Spatiales et j'en oublie certainement...⁸³⁰

Telle que la scène est représentée, nous comprenons que la plainte initiale est quasiment une stratégie pour gagner la confiance de l'auditeur afin de communiquer

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ Transcrit à partir de la captation du spectacle, déjà citée.

⁸²⁹ Nous rappelons que cette phrase est une mention plaisante au spectacle qu'ils sont en train de présenter.

⁸³⁰ Transcrit à partir de la captation du spectacle, déjà citée.

les informations à la fin de la réplique.



Fig. 57. « "Plainte" ou "vantardise" ? », *D'orfèvre et de cochon*

Selon une critique, la démonstration de la condition précaire des artistes aiderait à tourner en dérision les préjugés sur l'intermittence du spectacle :

En effet, en tant qu'artistes-intermittents du spectacle, leur activité est irrégulière, n'est pas généreusement rémunératrice et est surtout source de plaisir. Tout le contraire de la définition communément admise du travail salarié même si, précisent-ils, cette conférence leur a demandé plus de 200 heures de « travail ». Ils tournent ainsi en dérision les préjugés qui voient dans l'intermittence un mélange de fainéantise et d'improductivité⁸³¹

En réalité, bien que les artistes-travailleurs de Grand Magasin soient « tout le contraire de la définition communément admise du travail salarié », leur profil n'est plus aussi atypique dans le monde du travail contemporain. Dans le cadre de cette même programmation « Trousses de secours en période de crise » au Rond-Point,

⁸³¹ Quentin Guisgand, « *D'Orfèvre et de cochon*, la conférence pas comme les autres de Grand Magasin », *Inferno Magazine*, 2015.

Bernard Stiegler fait une intervention intitulée « Travailler demain » dans laquelle il postule que, avec l'automatisation et la robotisation, « dans 20 ans, l'emploi aura disparu, tout le monde sera intermittent⁸³² ». L'ouvrage de Pierre-Michel Menger que nous avons cité à plusieurs reprises soutient que l'artiste n'est plus un « envers du travail », mais « une incarnation possible du travailleur du futur » :

C'est dans les paradoxes du travail artistique que se révèlent quelques-unes des mutations les plus significatives du travail et des systèmes d'emploi modernes : fort degré d'engagement dans l'activité, autonomie élevée dans le travail, flexibilité acceptée voire revendiquée, arbitrages risqués entre gains matériels et gratifications souvent non monétaires, exploitation stratégique des manifestations inégalitaires du talent...⁸³³

Le sociologue montre comment le capitalisme s'inspire du monde artistique pour forger les nouvelles relations de travail et soutient que la célébration du travail créatif par Marx débouche paradoxalement sur le modèle d'oppression actuel de travailleurs, autonomes, fortement identifiés à leur œuvre et mis en concurrence :

En faisant du travail expressif le vecteur de l'accomplissement individuel et donc le levier d'une critique du travail aliéné, Marx était conduit à exténuier l'une des grandeurs constitutives du développement des activités créatrices : la différenciation remarquable des individus et des produits de leur travail, l'identification de l'individu avec son œuvre et l'identification par autrui⁸³⁴.

Ainsi, l'art serait en train de devenir, selon Menger, « un principe de fermentation du capitalisme⁸³⁵ » et l'artiste exprimerait, quant à lui, « un idéal possible du travail qualifié à forte valeur ajoutée⁸³⁶ ». L'imaginaire associé à la figure de l'artiste

⁸³² Bernard Stiegler, « “Travailler demain” - conférence pour la programmation “La crise du travail” », [En ligne : http://www.ventscontraires.net/article.cfm/12857_bernard_stiegler_:_travailler_demain.html]. Consulté le 2 juin 2017.

⁸³³ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, *op. cit.*, p. 9.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁸³⁶ *Ibid.*

s'éloigne donc substantiellement du marginal romantique pour incarner un exemple central du capitalisme au XXI^e siècle. Cette réflexion nous fait percevoir autrement le refus d'appartenance à la classe artistique ou au savoir-faire que l'on observe chez Grand Magasin par exemple. Est-ce que la classe artistique a conscience, quoiqu'inconsciemment, de jouer un tel rôle dans le système ? Cette hypothèse nous semble trouver un écho dans l'intérêt croissant pour les pratiques amateur, comme nous allons maintenant pouvoir l'observer.

L'amateur

L'artiste amateur trouve une place privilégiée dans le théâtre que nous étudions : le métathéâtre contemporain semble en effet projeter dans l'amateur plusieurs de ses fantasmes comme celui d'une meilleure représentativité de la société ainsi qu'un rapport à l'art plus authentique et légitime. Dans tous les cas, l'enthousiasme envers l'amateur semble révélateur d'une désillusion vis-à-vis de l'art professionnel comme nous l'observerons dans les exemples qui suivent.

Une résistance douce au système

La pratique domestique de l'art est le thème de prédilection de Philippe Quesne. Individuellement ou en groupe, les personnages qu'il met en scène se forgent toujours un espace de création dans les cadres les plus divers : chez soi entre copines (*Anamorphosis*, 2012), au début des temps (*Big Bang*, 2010), à la fin du monde (*D'après nature*, 2006), dans un logement pavillonnaire (*L'Effet de Serge*, 2007), pour ne citer que quelques exemples. La création artistique n'est jamais liée chez lui à une quête de succès ou à toute motivation qui ne serait pas liée au plaisir ou au besoin de créer. La pratique amateur de l'art trouve ainsi une place privilégiée dans son œuvre car elle représente, pour lui, l'expression d'« une liberté

individuelle qui peut sembler dérisoire⁸³⁷ », mais qui, selon lui, a « une résonance politique : ces jardins intérieurs échappent au système et donnent de l'espoir, dans une société qui érige, hélas, en normes des valeurs de profit et de rentabilité⁸³⁸ ». Dans l'imaginaire du metteur en scène, l'amateur a quelque chose de timidement révolutionnaire, puisqu'il parvient à se creuser ce petit espace de liberté par rapport au système. Contrairement aux artistes professionnels, l'art n'est pas l'activité principale ni première des amateurs dans la société. Ainsi, si leur liberté est due au fait qu'ils n'ont pas besoin de vivre de leur art, le prix à payer est d'avoir une double vie, parfois incroyable, comme le remarque le metteur en scène : « J'ai connu des gens [pratiquant de l'art en amateur] qui avaient des doubles vies incroyables : heureusement, l'humain ne se résume pas à une facette ou à un métier !⁸³⁹ ».

Un portrait représentatif est celui que propose *L'Effet de Serge* (2007), où le protagoniste présente des petits spectacles pour des amis les dimanches chez lui, dans un appartement pavillonnaire de banlieue entouré par des grandes surfaces. Sur la scène, on peut voir des murs gris, une moquette violette et une table de ping-pong, sur laquelle Serge mange, bricole, regarde la télé. Au fond, une porte vitrée donne sur un jardin et lorsqu'elle reste ouverte, nous entendons des voitures qui passent vite, comme si nous nous trouvions à proximité de voies rapides. Dans le prologue, le comédien nous décrit son environnement en voix off, comme s'il l'observait depuis son jardin, « hors-champ » :

C'est le jardin, qui donne sur un milieu assez urbain. Oui, il y a trois tours là-bas. Et... Voilà, avec cinq pavillons en bas des tours... Comment ils ont fait ? De ce côté... Non, c'est plutôt pavillonnaire... Alors, au fond il y a un Centre commercial : Auchan, Hotel Gril, Afflelou, Phone House, Flunch, Midas, Photostation, Jardiland, Saint Maclou, Conforama, Marionnaud, Cofidis, La Redoute, Prisma Presse, Darty, Interflora, SFR, Étam, Kiabi, Promod, Maison du Whisky, Last minute Loisirs, Cultura, Leroy-Merlin, Surcouf... Bref... bon... tout ça... Voilà, ça, c'est l'environnement de Serge, qui est quelqu'un qui fait des

⁸³⁷ Philippe Quesne et Marion Siéfert, « Entretien avec Philippe Quesne », [En ligne : <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2013/swamp-club>]. Consulté le 26 février 2016.

⁸³⁸ *Ibid.*

⁸³⁹ *Ibid.*

spectacles d'une à trois minutes, tous les dimanches. Il invite ses amis...⁸⁴⁰



Fig. 58. *L'Effet de Serge* (2007), Vivarium Studio⁸⁴¹

Bien que le spectacle ne s'étende pas davantage sur l'environnement du personnage, cette seule description nous permet de le situer dans la société et change tout le sens de sa création artistique : c'est dans cette ambiance à l'air peu convivial qu'il créera ses petits effets faits maison pour les présenter à des amis. Son art semble ainsi insuffler une bouffée d'humanité et de beauté dans un cadre de vie froid et hostile.

⁸⁴⁰ Toutes les répliques du spectacle ont été transcrites à partir de la captation réalisée au Festival Les Inaccoutumés, Ménagerie de Verre, Paris, 2007. Nous remercions le Vivarium Studio et Aurélie Guillon, ancienne administratrice de la compagnie, d'avoir généreusement mis à notre disposition de nombreuses ressources utiles à cette recherche, en particulier cette captation.

⁸⁴¹ Crédit de la photo : Christophe Raynaud de Lage.



Fig. 59. « Effet pyrotechnique sur une musique de Vic Chestnut », *L'Effet de Serge*⁸⁴²

Le spectacle se focalise principalement sur le quotidien solitaire de Serge : nous le voyons effectuer des actions ordinaires telles que manger en regardant la télévision, écouter de la musique, changer de musique. La seule personne que Serge voit en dehors de ses présentations dominicales est le livreur de pizza ; il joue même au pingpong seul. Sa solitude semble être comblée par l'interaction avec des objets technologiques : par exemple, lorsqu'il regarde la télévision, une petite voiture téléguidée lui livre un paquet de chips. Son aisance avec la technologie se manifestera aussi dans son art : tous ses effets, à l'exception du dernier, consistent en des musiques « dansées » par des objets alors que l'humain en est souvent absent. Par ailleurs, toute l'aisance que Serge présente en manipulant les objets technologiques lui semble manquer quand il a affaire aux autres personnes. Il se comporte de façon assez machinale avec ses amis-spectateurs, agissant toujours de la même façon quand ils arrivent chez lui. Son caractère systématique devient d'autant plus évident quand un couple d'invités arrive chez lui par la porte vitrée,

⁸⁴² Crédit de la photo : Martin Argyroglo.

que Serge ouvre seulement pour leur expliquer qu'il faut entrer par la porte de la cuisine, dans les coulisses.

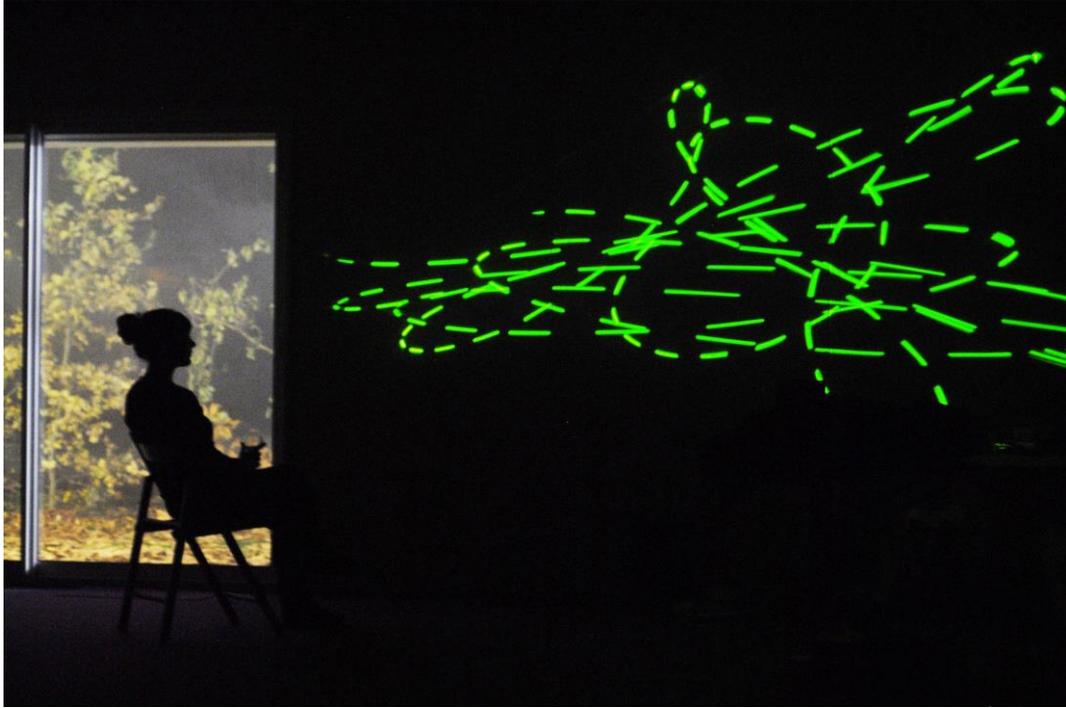


Fig. 60. « Effet laser sur une musique de John Cage », *L'Effet de Serge*⁸⁴³

Malgré la distance créée par le traitement comique des petits effets de Serge dans le spectacle, nous sommes susceptibles de ressentir de l'empathie envers lui et de comprendre ses motivations personnelles dans l'art. Il semble être à la recherche d'un Beau qui ne serait pas de l'ordre de l'intelligible, et c'est précisément l'inintelligibilité qui est exagérée au point de devenir risible. Serge semble créer parce qu'« ...écrire est l'un des moyens, nécessairement hasardeux, qu'on a de faire une rencontre. [Il] écrit parce qu'[il] ne sait pas ce qu'[il] a à dire, pour essayer de le savoir⁸⁴⁴ ». Le besoin de créer semble être d'ailleurs ce qu'il a de plus humain. Ce qui est risible dans le spectacle n'est pas la production artistique de Serge, mais la perplexité du public, qui reste bienveillant, face à ces étranges œuvres. Serge

⁸⁴³ Crédit de la photo : Martin Argyroglo.

⁸⁴⁴ Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993, (« Débats »), p. 107.

nous semble avoir besoin de créer surtout pour s'épanouir.

Le statut de Serge en tant qu'artiste n'est en réalité pas explicitement défini. Il nous semble fort probable qu'il soit un artiste amateur, puisqu'il se présente chez lui devant un petit public d'amis les dimanches. Cependant, le fait de voir le protagoniste consacrer tout son temps à l'art peut donner également l'impression qu'il n'est pas contraint par un emploi. C'est la voie d'interprétation choisie par Pascale Gateau qui, dans son article pour le magazine *Mouvement*, interprète le début de *L'Effet de Serge* comme une critique de l'écart entre l'artiste professionnel et la société :

Les premiers pas sur le plateau de Vourc'h, alias Serge, en cosmonaute est une entrée hautement signifiante : l'artiste appartiendrait-il à une autre planète, tant il semble considéré par ses contemporains comme un être à part, affranchi de toutes préoccupations matérielles⁸⁴⁵ ?

Bien que la question de l'artiste « comme un être à part » et « affranchi de toutes préoccupations matérielles » ne soit pas exactement le sujet du spectacle, il est important de signaler qu'elle se situe à son origine même. *L'Effet de Serge* est en effet né d'une situation qu'a vécu Quesne : à l'occasion des vingt ans de la Ménagerie de Verre⁸⁴⁶, les artistes ont été sollicités pour présenter une performance d'une à trois minutes devant ceux qui les finançaient⁸⁴⁷. Le défilement des scènes presque publicitaires semblait à Quesne constituer un portrait désespérant du théâtre à l'heure actuelle⁸⁴⁸, une déception ressentie par le metteur en scène qui nous semble

⁸⁴⁵ Pascale Gateau et Philippe Quesne, « Comédies du réel », *Mouvement*, septembre 2008, p. 98-100, p. 100.

⁸⁴⁶ Description de l'événement sur le site de diffusion d'événements culturels altamusica.com (Mannoni 2004) : « Trente chorégraphes contemporains ont célébré chacun à leur manière, les vingt ans de la Ménagerie de Verre, un lieu créé et tenu depuis à bout de bras par Marie-Thérèse Hallier. Insolite avec trente créations d'une minute chacune, et familial comme toute célébration du genre ».

⁸⁴⁷ Pascale Gateau et Philippe Quesne, « Comédies du réel », *op. cit.*, p. 100.

⁸⁴⁸ « Philippe Quesne pour *L'Effet de Serge* (la vingt-cinquième heure) - Vidéos de théâtre sur theatre-video.net - des vidéos de spectacles, des entretiens et des rencontres avec des auteurs, des metteurs en scène et des comédiens », [En ligne : <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-10-juillet-1244?autostart>]. Consulté le 24 septembre 2012.

faire écho au *Portrait de l'artiste en travailleur* de Menger :

Où trouvera-t-on célébrée aussi ouvertement la conversion en valeur financière, à la corbeille des enchères publiques, d'un travail dont la teneur créative est le résultat de motivations intrinsèques (d'expression, d'accomplissement de soi, etc.) bien plus que de motivations extrinsèques (gain, prestige, honneur) ? [...] C'est en cela que ces mondes intriguent. Ils reposent sur un cocktail singulier d'individualisme et de communautarisme⁸⁴⁹.

Ce désenchantement transparait dans le spectacle par son ton mélancolique ainsi que dans la profusion de scénettes et se prolonge dans le spectacle suivant, *La Mélancolie des dragons* (2008), dont les personnages sont, selon Quesne, « les cousins éloignés de Serge⁸⁵⁰ ». Dans les deux spectacles, les personnages tentent à tout prix de fabriquer de la beauté à partir de choses ordinaires comme une machine à bulles ou les phares d'une voiture. Pour Quesne, le parc d'attractions – comme celui que les rockeurs de *La Mélancolie des dragons* créent – est l'invention d'« un faux monde enchanté⁸⁵¹ ». Le désenchantement se réitère d'ailleurs du fait d'une autre source d'inspiration qui s'est ajoutée à la création de *La Mélancolie* : un documentaire au sujet du groupe de rock Metallica montre les rockeurs déprimés et dépensant beaucoup d'argent pour tenter de retrouver l'inspiration. L'impression que cet univers de personnages et ces références nous donnent est celle d'un état dépressif du monde artistique, qui retrouverait une bouffée d'oxygène dans la pratique amateur de l'art. La déception à l'égard de l'art professionnel n'est pas étonnant : comme nous l'avons vu, le monde de l'art, qui travaille directement avec ce que l'on a de plus humain, s'avère être le pionnier d'un modèle de société toxique.

Utilisant l'image du « jardin intérieur » chère à Philippe Quesne, le livret produit pas le Vivarium Studio, « Petites réflexions sur la présence de la nature en milieu

⁸⁴⁹ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁵⁰ « Philippe Quesne pour *L'Effet de Serge* (la vingt-cinquième heure) », *op. cit.*

⁸⁵¹ Pascale Gateau et Philippe Quesne, « Comédies du réel », *op. cit.*, p. 100.

urbain⁸⁵² » nous semble illustrer le type de résistance que représente l'amateur. Ce livret, composé de 18 photos accompagnées de légendes, donne le ton de l'approche politique de Quesne : les images montrent ainsi des hommes mélancoliques observant les plantes qui poussent dans un milieu très urbanisé en banlieue parisienne, certaines poussent spontanément dans des lieux improbables, au milieu du béton, ou bien se retrouvent confinées dans des petits espaces : éléments paysagers curieux ou fleurs cultivées sur des balcons.



Fig. 61. *Petites réflexions sur la présence de la nature en milieu urbain* (2006), Vivarium Studio

Les légendes renforcent l'air mélancoliquement humoristique des images : sur la photo d'un homme qui regarde avec un air songeur une plante pousser par-dessus un mur et un portail apparaît l'inscription : « Penser qu'un jour la nature pourrait reprendre le dessus⁸⁵³ ». Il s'agit ainsi d'un constat désillusionné sur l'esprit du

⁸⁵² Philippe Quesne (conception et réalisation), *Petites réflexions en milieu urbain*, Vivarium Studio, Blanc-Mesnil, 2006.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 17-18

temps qui engendre non pas une réaction revendicative, mais plutôt une profonde mélancolie avec une certaine tendresse à l'égard de ce qui résiste. On trouve ainsi des légendes comme « S'attendrir sur des aménagements particuliers⁸⁵⁴ », « Rester songeur⁸⁵⁵ », etc. À l'instar de la nature, qui prend étonnamment le dessus de manière improbable dans les lieux parfois les plus hostiles, la création parvient à se creuser des espaces de liberté dans la société.

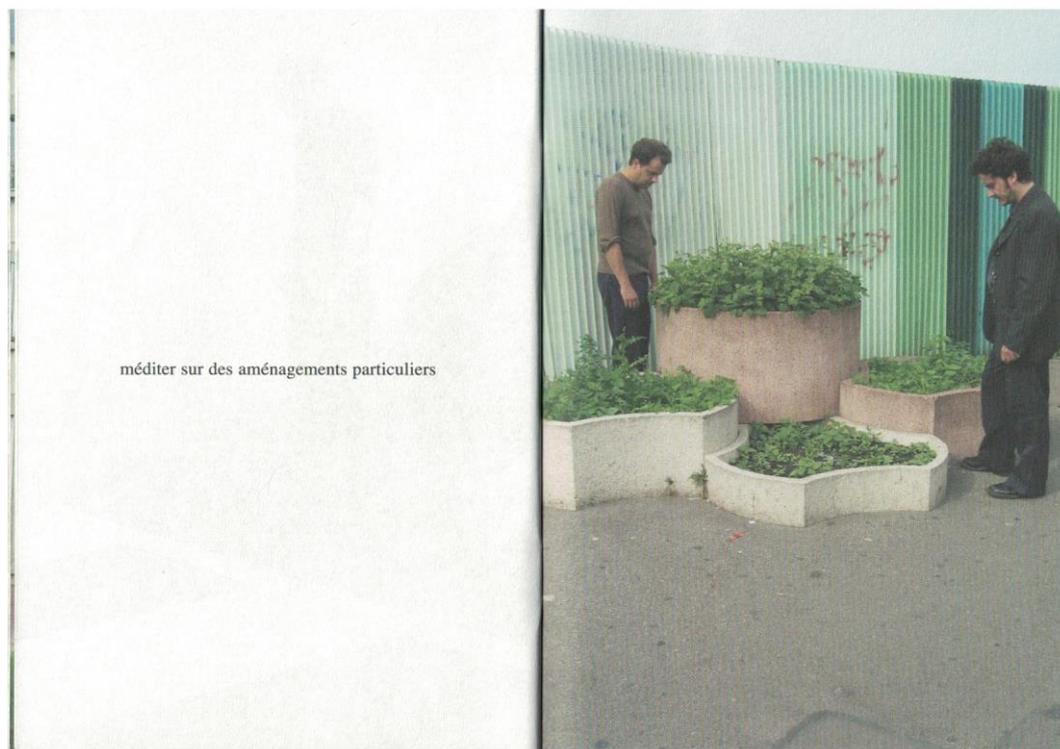


Fig. 62. « Méditer sur des aménagements particuliers », *Petites réflexions...*⁸⁵⁶

La mélancolie, ton dominant dans l'œuvre de Philippe Quesne, nous la comprenons dans le sens proposé par Italo Calvino d'une « tristesse devenue légère⁸⁵⁷ ». La légèreté, l'une des propositions de Calvino pour le nouveau millénaire, est une

⁸⁵⁴ *Ibid.* p. 25-26.

⁸⁵⁵ *Ibid.* p. 27-28.

⁸⁵⁶ *Ibid.* p. 21-22.

⁸⁵⁷ Italo Calvino, *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*, trad. Yves Hersant, Paris, Éd. du Seuil, 2001, (« Points », 873), p. 44.

manière de voir le monde, une forme de connaissance capable de dissoudre la compacité des choses, selon lui. Différente de la légèreté frivole, la légèreté pensive n'est pas superficielle, elle n'est pas floue et ne se dissipe pas au contact avec la réalité, on l'apprécie justement parce que l'on connaît la pesanteur :

Nous devons alors nous rappeler que si nous trouvons frappante l'idée d'un monde constitué d'atomes, c'est parce que nous avons l'expérience du poids des choses ; de même, il nous serait impossible d'admirer la légèreté du langage si nous ne savions admirer aussi le langage qui pèse⁸⁵⁸.

L'approche mélancolique de Quesne ne nous semble relever ni d'une résignation vis-à-vis de l'état des choses ni d'un poids fataliste et tragique de la destinée du théâtre, de la culture et de l'homme. Dissolvant la compacité du problème, il nous permet de le prendre comme « une voile d'infimes particules d'humeurs et sensations, une pulvéulence d'atomes, comme tout ce qui constitue la diversité des choses⁸⁵⁹ », pour reprendre les mots de Calvino à propos de Shakespeare. Le métathéâtre de Quesne semble prendre tellement de recul – il compare la scène à un Vivarium – que les choses perdent leur gravité. Ou bien, prenant l'image de la gravité proposée par le texte de Calvino, on la perçoit comme un « équilibre des forces qui permet aux corps célestes de planer dans l'espace » et non pas à un « assujettissement de tout et de tous à la fatalité de la pesanteur »⁸⁶⁰.

La réflexion de Calvino sur la légèreté, une caractéristique marquante du métathéâtre contemporain, nous semble faire écho au postulat de Lionel Abel selon lequel le métathéâtre aurait remplacé la tragédie du fait de l'impossibilité d'accepter la fatalité. Nous n'irons pas aussi loin, car il nous semble que métathéâtre et tragédie coexistent dans le paysage théâtral contemporain⁸⁶¹. Néanmoins, il nous semble vrai que métathéâtre et tragédie ne cohabitent jamais dans une même œuvre : la légèreté

⁸⁵⁸ *Ibid*, p. 37.

⁸⁵⁹ *Ibid*, p. 45.

⁸⁶⁰ *Ibid*, p. 49.

⁸⁶¹ Cf. chapitre 2, p. 103.

du relativisme empêche la pesanteur du tragique. La déchirure dans le ciel de papier, pour reprendre l'exemple de Pirandello, révèle que la fiction n'est qu'une réalité construite à partir de règles et conventions, susceptible, donc, d'être modifiée.

La critique du professionnalisme



JÉRÔME BEL

*Gala
1000
Ballet
Diaporama*

NANTERRE
AMANDIERS



MUSÉE
D'ART
MODERNE
DE LA VILLE DE PARIS

La Commune
centre dramatique
national
Aubervilliers

LOUVRE

scène nationale Cergy-Pontoise & Val d'Oise
L'APOSTROPHE
théâtre des Arts • théâtre des Louvrais



Théâtre
de la
Ville
PARIS

PALAIS
DE TOKYO

THÉÂTRE LOUIS ARAGON
THÉÂTRE EN FRANÇAIS SCÈNE CONTEMPORAINE DANSE

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
44^e édition

Fig. 63. *Gala* (2015), Jérôme Bel⁸⁶²

Jérôme Bel, lui aussi fasciné par les amateurs, propose cependant une vision différente de cette pratique. Si Philippe Quesne représente des artistes amateurs fictifs, faisant de l'expérience de l'art une espèce de brèche créative dans le quotidien, Jérôme Bel, quant à lui, met en scène des danseurs inexpérimentés afin d'interroger la maîtrise de compétences en danse⁸⁶³. La démarche de Bel, loin d'être étrangère au monde de la danse contemporaine⁸⁶⁴, est révélatrice d'un mécontentement actuel envers l'art professionnalisé, dont l'intérêt pour l'amateur ou l'inexpérimenté est un symptôme.

La question du statut de l'artiste « professionnel » n'est pas anodine dans le travail de Jérôme Bel et est décisive dans au moins deux des spectacles du chorégraphe : *Disabled Theater* (2012) et *Gala* (2015). Avec *Disabled Theater*, il explique avoir répondu à l'invitation de travailler avec les comédiens handicapés mentaux du Theater HORA de Zurich seulement parce qu'il s'agissait de comédiens professionnels. Cette donnée est si importante pour lui qu'elle apparaît de façon très emphatique dans le spectacle. Ainsi, lorsque le traducteur énonce : « Alors, Jérôme a demandé aux comédiens de entrer sur scène un par un et de se présenter en disant leurs noms, âges et profession⁸⁶⁵ », la réponse des comédiens met en évidence une constante : « *Ich bin Schauspieler(in)* » (« je suis comédien(ne) »). Le chorégraphe explique pourquoi il accorde autant d'importance à ce statut : « ils sont payés, je suis payé, nous travaillons⁸⁶⁶ », ce qui implique que le spectacle ne relève en aucun cas de l'« art thérapie ». L'association entre « art » et « professionnalisme » est donc évidente : sa crainte de sortir du cadre professionnel était celle du risque de

⁸⁶³ « Deskillling Dance - interview with Jérôme Bel, by Claire Bishop », [En ligne : <http://www.jeromebel.fr/textesEtEntretiens/detail?textInter=divers%20-%20claire%20bishop>]. Consulté le 15 juin 2017.

⁸⁶⁴ Beaucoup de chorégraphes ont fait des propositions similaires, parmi lesquels on peut notamment citer le travail de la chorégraphe espagnole La Ribot (*40 espontáneos*, 2004) et celui de l'australienne Lucy Guerin (*Untrained*, 2009).

⁸⁶⁵ Dans la captation : « Then, Jérôme asked the actors to enter the stage one by one and introduce themselves by giving their names, ages and profession ».

⁸⁶⁶ Jérôme Bel, « Entretien avec Jérôme Bel pour le Festival d'Avignon », [En ligne : <http://www.festival-avignon.com/en/shows/2012/disabled-theater>]. Consulté le 21 novembre 2016.

« déplace[r] la pièce du côté de l'action sociale⁸⁶⁷ ».

Le même enjeu s'est retrouvé lors de la création de *Gala* (2015), un spectacle joué par « des gens qui ne sont jamais montés sur scène et des gens dont c'est le travail⁸⁶⁸ ». Le projet est issu d'une expérience d'« atelier danse et voix » que le chorégraphe administre avec l'actrice Jeanne Balibar à Clichy-sous-Bois et à Montfermeil en juillet et août 2013⁸⁶⁹. Jérôme Bel n'enseigne pas la danse et l'intérêt du projet était dès le départ de pouvoir élaborer un spectacle professionnel à partir de ces danses « intimes⁸⁷⁰ » et « fragiles ». Les professionnels ont été ajoutés à la distribution plus tard, par souci, à nouveau, de s'inscrire dans la sphère de l'art et non pas dans celle du social (Bel raconte ainsi que « parlant avec les différents responsables culturels susceptibles de produire ce spectacle dans leurs théâtres ou leurs festivals, beaucoup ont immédiatement qualifié le projet de “social”⁸⁷¹ »). Le chorégraphe a ainsi dû se défendre d'une telle étiquette puisque, selon lui :

Ce n'est pas parce que je travaillais avec des amateurs de Seine-Saint-Denis que notre projet n'était pas artistique. Pour moi, il relevait de l'art et pas de l'action culturelle ou sociale. Je m'intéressais à ces personnes en tant que danseurs⁸⁷².

Cette situation révèle l'importance du statut d'artiste professionnel pour qu'un spectacle soit considéré ou non comme de l'« art » par le milieu artistique, ce qui repose selon nous sur plusieurs éléments. Premièrement, ces danses non professionnelles semblent devenir « artistiques » uniquement grâce au « toucher de

⁸⁶⁷ *Ibid.*

⁸⁶⁸ Jérôme Bel, « Entretien avec Jérôme Bel - propos recueillis par Gilles Amalvi », in *Programme du spectacle « Gala »*, Aubervilliers, Théâtre de la Commune, 2015, p. 3-5.

⁸⁶⁹ La date n'est jamais mentionnée, mais cet entretien avec Bel et Balibar publié dans un magasin local nous permet de la connaître : « Dénicheurs de talents - entretien avec Jeanne Balibar et Jérôme Bel », *Le mag - Clichy-sous-Bois*, vol. 94, juillet-août 2013, p. 12-13.

⁸⁷⁰ Ces termes sont employés par le chorégraphe lors de la discussion après *Projet en cours*, une espèce de work in progress du spectacle, présenté au Théâtre de la Commune en avril 2015.

⁸⁷¹ Philippe Noisette, « Entretien avec Jérôme Bel, un chorégraphe qui ose tout », *Les inrocks*, 2015. [En ligne : <http://www.lesinrocks.com/2015/09/16/scenes/entretien-avec-jerome-bel-un-choregraphe-qui-ose-tout-11774546/>], consulté le 26 février 2016.

⁸⁷² *Ibid.*

Midas » de l'artiste et de nombreux critiques considèrent ainsi danseurs inexpérimentés comme du *ready-made*⁸⁷³. Toutefois, Jérôme Bel n'a pas le pouvoir de décider seul de l'appartenance de ces danses à l'art puisqu'il a dû écouter les programmeurs et inclure des professionnels dans son spectacle, sans quoi celui-ci n'aurait pas eu le label « art » sur la scène contemporaine. On trouve un processus similaire dans le domaine des arts plastiques, où, selon Nathalie Heinich,

...ce n'est pas l'artiste qui désigne comme art ce qu'il présente, mais l'institution. Le travail de l'artiste n'est pas de dire « Ceci est de l'art », mais de le *faire dire* par les spécialistes, de faire traiter « ceci » comme de l'art par les instances autorisées⁸⁷⁴.



Fig. 64. *Gala* (2015), RB Jérôme Bel

Pourquoi Jérôme Bel veut-il attirer notre regard sur ces danses inexpérimentées ?

⁸⁷³ « Fidèle à sa passion pour le readymade (il ne rectifie surtout pas les mouvements), Jérôme Bel attire ainsi notre attention non plus sur la qualité du mouvement mais sur le pittoresque de son interprétation. La danse non plus comme un “art” mais comme une “culture”, une aspiration commune et dérisoire ». Ève Beauvallet, « Jérôme Bel, penseur étoile », *Libération*, 8 février 2016, p. 26-27, p. 27.

⁸⁷⁴ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, les Éd. de Minuit, 1998, (« Paradoxe »), p. 57.

Lors d'un entretien pour un magasin local de Clichy-sous-Bois, Bel explique que ce qu'il cherche chez les apprentis est justement « tout ce qui échappe à la technicité, au travail et à la volonté du metteur en scène⁸⁷⁵ ». Son discours nous permet de comprendre que ces danses sont, pour lui, une sorte de critique adressée à la danse professionnelle : l'inexpérimenté nous semble ainsi être un fantasme qu'il oppose au professionnel. Le premier aspect qu'il souligne dans cette comparaison est le rapport froid et marchand à l'art qu'entretient le professionnel :

L'amateur est celui « qui aime », étymologiquement parlant. Le professionnel est celui qui travaille pour l'argent et n'aime peut-être plus⁸⁷⁶.

L'« amateur » serait ainsi, pour lui, celui dont la pratique reste authentique, puisque son prétendu « manque de connaissance » lui permettrait d'échapper au danger que rencontrent les danseurs professionnels, à savoir celui de devenir des automates :

L'amateur n'a aucune connaissance, et d'habitude il ou elle fait ce que je demande parfaitement bien. Les professionnels, malheureusement, ont naturalisé plusieurs façons d'être sur scène : danseurs contemporains, ils n'en ont plus conscience. Je trouve cela dégoûtant parce qu'ils reproduisent la même chose encore et encore sans en avoir conscience. Pour moi, c'est un cauchemar – voilà comment j'ai appris que la danse contemporaine était morte !⁸⁷⁷

Les « amateurs » sont ainsi définis en creux dans son discours comme une espèce de « bon sauvage » de la danse. Dotés d'une fraîcheur perdue par les professionnels, ils auraient encore le désir et le plaisir de la danse et ne seraient pas

⁸⁷⁵ « Dénicheurs de talents - entretien avec Jeanne Balibar et Jérôme Bel », *art. cit.*, p. 13.

⁸⁷⁶ « The amateur is the one “qui aime” (who likes), etymologically speaking. The professional is the one who works for money and maybe who doesn't like anymore », in Catherine Wood et Jérôme Bel, « Theatricality and Amateurism with Catherine Wood and Jérôme Bel : Part II - Questions of Practice - The Pew Center for Arts & Heritage », [En ligne : http://www.pcah.us/posts/198_theatricality_and_amateurism_with_catherine_wood_and_jairame_bel_part_ii]. Consulté le 26 février 2016. Notre traduction.

⁸⁷⁷ « The amateur hasn't any knowledge, and usually he or she does what I ask perfectly well. Professionals, unfortunately, have naturalized many ways of being on stage; being contemporary dancers, they are not aware of this anymore. I think it is disgusting because they are reproducing the same thing again and again without being conscious of it. For me, this is a nightmare—that's how I discovered that contemporary dance was dead! ». *Ibid.* Nous traduisons.

standardisés par une quelconque formation. Or, la littérature sur les pratiques artistiques amateur ne laisse aucun doute quant au fait que « l'amateur *n'est pas un débutant* (il peut l'être ; il peut aussi avoir des années d'expérience)⁸⁷⁸ ». Le théâtre d'amateurs, par exemple, est doté d'une longue histoire indépendante de la pratique professionnelle, est régi par un fonctionnement propre et possède ses propres valeurs esthétiques, indépendantes des celles des professionnels. En qualifiant les danseurs inexpérimentés d'« amateurs », Bel semble déconsidérer cette pratique amateur, entretenant l'idée selon laquelle il n'existe pas d'art en dehors de la sphère professionnelle.



Fig. 65. *Gala*. Photo de José Frade.

Recourant à l'image de l'amateur comme « bon sauvage », l'intention de Jérôme

⁸⁷⁸ Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune et Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art : accompagnement et autonomie*, op. cit, p. 15-16. Les auteurs soulignent.

Bel dans ce spectacle n'est pas finalement de travailler sur la danse amateur, mais de nous relier aux « racines de la danse » par le contact avec cette danse qui n'a pas encore été standardisée ou formatée :

Les amateurs amènent d'abord leurs corps non formatés par les canons très standardisés de la danse classique ou contemporaine, pointe Jérôme Bel. Grâce à eux, on retrouve les racines de la danse. Là où on touche le cœur du projet, c'est que l'amateur ne se maîtrise pas. Il est si peu structuré, si désarmé, que tout peut arriver. Chaque fois qu'il esquissera un pas de danse, ce sera une expérience pour lui, et donc pour le spectateur qui sera témoin de cet essai, réussi ou pas⁸⁷⁹.

Déstructurée, désarmée, la danse de ceux qu'il nomme « amateurs » semble n'avoir d'intérêt que par son aspect non-maîtrisé. Tout l'enjeu est dès lors de suspendre le jugement du spectateur :

L'enjeu de la pièce, c'est d'éviter les jugements. Ce qui est important, c'est ce que signifient ces danses : pas leurs qualités intrinsèques mais ce qu'elles expriment⁸⁸⁰.

Le chorégraphe semble renforcer l'idée selon laquelle, en dehors de la sphère de la danse professionnelle, les œuvres sont régies exclusivement par des critères non-esthétiques et non-artistiques : le jugement esthétique serait selon cette logique strictement réservé à la danse professionnelle. L'ouvrage *Le Théâtre des amateurs et l'expérience d'art* dénonce à cet égard la façon dont « l'oubli des pratiques d'amateurs par les théoriciens de la scène a contribué à entretenir le schéma d'oppositions binaires entre "art" et "non-art"⁸⁸¹ ». Les auteurs soutiennent que, pour remettre en question ce schéma, il est nécessaire de « révéler la continuité, la gradation structurelle du "non-art" à l'"art"⁸⁸² », ce qui, nous l'avons vu, est aux antipodes de l'approche de Jérôme Bel.

⁸⁷⁹ Rosita Boisseau, « La danse sort de l'amnésie », *Le Monde*, 7 septembre 2015, p. SPA4.

⁸⁸⁰ Jérôme Bel, Entretien avec Jérôme Bel - propos recueillis par Gilles Amalvi, entretien cité..

⁸⁸¹ Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune et Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art : accompagnement et autonomie*, op. cit., p. 19.

⁸⁸² *Ibid.*

Néanmoins, si le discours de Jérôme Bel, repris en grande partie par les critiques, semble parfois condescendant et méconnaissant de la pratique non-professionnelle de la scène, le spectacle lui-même peut nous surprendre à ce sujet. Un exemple marquant est celui d'une scène présentée par Magali Le Naour-Saby. Le spectacle suit un canevas très précis conçu par Jérôme Bel : la plupart des danseurs sont recrutés dans chaque ville suivant des consignes précises : une personne en fauteuil roulant, une majorette, des étrangers, des enfants, des personnes âgées, etc. Magali remplit la case « fauteuil roulant » dans les présentations parisiennes de 2015. La première partie du spectacle rend évident le but d'une telle participation : dénoncer l'exclusion en danse. Ainsi, lorsqu'il faut danser du ballet – faire un tour⁸⁸³ ou un jeté⁸⁸⁴ – ou même faire un *moonwalk*⁸⁸⁵, le participant en fauteuil roulant de chaque ville nous montrera essentiellement qu'exécuter ces mouvements lui est impossible. La seconde partie du spectacle, plus personnelle, pourrait rappeler cette même difficulté. On y voit la personne en fauteuil effectuer une danse sur une musique qu'elle a choisie. Dans la tournée de Bruxelles en 2015 par exemple, la danseuse dessine sur le plateau une trajectoire avec son fauteuil roulant au son de *Love Hurts* (1961), dans la version mondialement connue du groupe de hard rock écossais Nazareth (1975).

Puisque le spectacle répète une même structure avec des distributions différentes, la comparaison est possible et fait apparaître combien la proposition de Magali Le Naour-Saby modifie l'œuvre conçue par Jérôme Bel. Au moment de sa danse personnelle, elle prend appui sur son fauteuil pour se poser par terre. Sur la musique de *Sinnerman* (1956) avec la voix de Nina Simone (1965), elle danse vigoureusement sur le sol, prenant appui sur ses bras et sur son ventre, allant jusqu'aux limites de son équilibre et de ses possibilités de mouvement. Cette scène

⁸⁸³ Il s'agit d'une rotation autour de soi-même. Il existe plusieurs types de tours.

⁸⁸⁴ Un « jeté » est un saut qui commence sur une jambe et fini sur l'autre. Il existe différentes formes de jetés.

⁸⁸⁵ « Moonwalk » est un pas de danse popularisé dans les années 1980 par le danseur et chanteur pop étatsunien Michael Jackson (1958-2009). Il s'agit d'un pas glissé de la *breakdance* où le danseur marche en arrière tout en donnant l'impression de marcher vers l'avant.

est bouleversante et ne suscite aucune condescendance de la part des spectateurs, bien au contraire : le public en a le souffle coupé car la force de cette danse repose sur la lutte acharnée d'une personne contre son propre corps. Le choc esthétique ne tient pas ici de la proposition de Jérôme Bel mais bien de celle de Magali Le Naour-Saby qui compose une danse riche et poignante.



Fig. 66. Magali Le Naour-Saby dans *Gala*⁸⁸⁶

Ces deux minutes ont eu un impact tel qu'elles attirèrent l'attention des médias : le magazine télévisé *Metropolis*, de la chaîne de télévision Arte, a ainsi contacté la danseuse pour faire un reportage. Au cours de cet entretien, elle revient sur sa légitimité en tant que danseuse qui fait écho à notre discussion sur l'art et le professionnalisme : « Je ne sais pas si on me respecte en tant que danseuse, mais je pense que la question serait plus est-ce que déjà moi je me considère comme une danseuse ?⁸⁸⁷ ». Sa réflexion révèle ainsi qu'elle accorde moins d'importance au jeu de l'art officiel qu'au rapport qu'elle-même entretient avec sa création artistique. Ce pourrait être une des raisons pour lesquelles les artistes officiels s'intéressent de plus en plus aux « amateurs ».

⁸⁸⁶ Crédit de la photo : Westend.

⁸⁸⁷ « Magali Le Naour-Saby », [En ligne : <http://sites.arte.tv/metropolis/fr/magali-le-naour-saby>]. Consulté le 23 novembre 2016.

Dans le cas de Jérôme Bel, il existe une autre raison importante le poussant à inviter des danseurs non-professionnels : la volonté de mettre en scène une diversité et de traiter la question de la communauté et du vivre ensemble. Pour comprendre cela, nous aimerions faire un bref détour par un autre de ses spectacles emblématique : *The show must go on* (2001). Rappelons le dispositif : une vingtaine de personnes recrutées localement dansent ensemble une vingtaine de tubes parmi lesquels figurent *Macarena*, *My heart will go on*, *La vie en rose*, ainsi que des succès des Beatles, de David Bowie, Prince, The Police, John Lennon, Queen, etc. Son intention est de mettre en scène la danse que tout le monde partage : « Et ce qu'on avait en commun et le public aussi, c'est ce type de danse sur ce type de musique, la musique pop, qui appartient à tout le monde⁸⁸⁸ ». Les danseurs, un mélange entre professionnels et non-professionnels ont des « corps non-spécialisés⁸⁸⁹ », ce qui pour le chorégraphe est essentiel dans la mesure où il s'agit d'une « véritable stratégie de permettre aux spectateurs, qui eux aussi ont pour la majorité des corps non spécialisés, de se voir eux-mêmes, de s'identifier avec des gens qui ne sont pas [professionnels]⁸⁹⁰ ». Un tel discours présuppose ainsi une difficulté pour le public à s'identifier à des danseurs professionnels possédant un savoir-faire spécifique que les spectateurs, a priori, ne partagent pas. Et c'est justement un miroir que Jérôme Bel cherche à tendre au public, pour faire un spectacle sur la question de communauté :

Je répète, ce spectacle était sur la communauté, c'était comment être ensemble sur scène, ces 30 personnes, comment être ensemble à 30 pendant 1h30 sur un 100m² à peu près sans aliéner l'autre – c'est la question. Et la question évidemment se réfléchissait dans la salle « qu'est-ce que vous faites là ensemble ? »⁸⁹¹.

⁸⁸⁸ Brigitte Bouvier (dir.), « Jérôme Bel », invité : Jérôme Bel, producteur : Laure Adler, *Hors champs*, Paris, France Culture, le 20 avril 2010, durée 45 minutes. Consulté dans les archives de l'Institut National de l'Audiovisuel.

⁸⁸⁹ *Ibid.*

⁸⁹⁰ *Ibid.*

⁸⁹¹ Brigitte Bouvier, « Jérôme Bel », *Hors champs*, émission radiodiffusée citée.

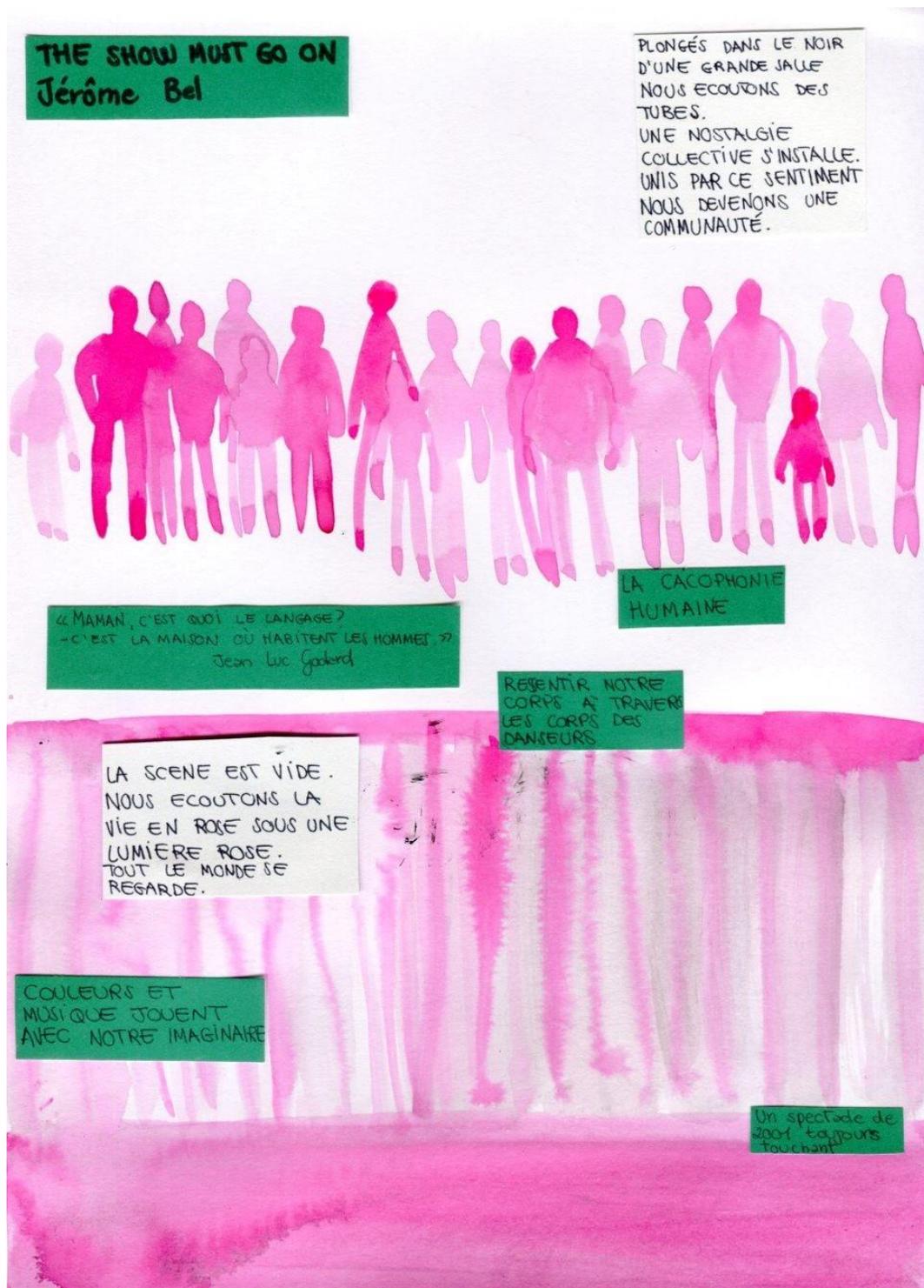


Fig. 67. « La chronique dessinée : *The show must go on* »⁸⁹²

⁸⁹² Camilla Pizzichillo, « La chronique dessinée : Jérôme Bel, *The show must go on* », *Inferno*,

Que l'on soit d'accord ou non avec le discours de Bel, il est indéniable que l'effet recherché est réel : le public réagit de façon véritablement atypique. Des regards et des sourires s'échangent, une sorte de nostalgie s'empare de la salle qui fredonne quelques paroles ou bat la mesure de certaines musiques. La « chronique dessinée » du spectacle publiée par le magazine en ligne *Inferno* donne un bon aperçu du sentiment que l'on pouvait éprouver dans la salle lors de la présentation de ce spectacle : « Plongés dans le noir d'une grande salle nous écoutons des tubes. Une nostalgie collective s'installe. Unis par ce sentiment nous devenons une communauté⁸⁹³ ».

Revenons à présent au spectacle *Gala*. Comme nous l'avons dit plus haut, la structure conçue par Jérôme Bel prévoit le recrutement dans chaque ville de personnes au profil varié en termes d'âge, d'allure, de pratique sportive (on reconnaît des ballerines, des majorettes) et, finalement, d'origines différentes (ce qui se ressent principalement par le choix des musiques et des danses). On assiste ainsi à des danses et des musiques rarement représentées sur les scènes occidentales, comme une konpa⁸⁹⁴ haïtienne ; *Sōran Bushi* (ソーラン節), une danse et un chant marin traditionnel de Hokkaido ; une musique jouée avec un guqin, instrument traditionnel chinois à cordes pincées, inscrit sur la liste du Patrimoine Culturel Immatériel de l'humanité de l'UNESCO. Une telle diversité soulève la question de l'homogénéité des corps habituellement présents sur la scène de la danse contemporaine occidentale, du moins pour un public non spécialiste...

Quelque chose de réjouissant se dégage de la danse des corps ralentis des vieux ou des gros, de la maladresse d'un corps d'adolescent, des enfants survoltés que l'on peut avoir du mal à suivre et, principalement, de la fragilité et de la sincérité des danseurs non-expérimentés.

2015. [En ligne : <http://inferno-magazine.com/2015/03/19/la-chronique-dessinee-jerome-bel-the-show-must-go-on/>]. Consulté le 14 juillet 2015.

⁸⁹³ Cf. Fig. 67. « La chronique dessinée : *The show must go on* », p. 339.

⁸⁹⁴ La « konpa » (Créole haïtien) est un genre musical dérivé de la meringue haïtienne. Il s'agit d'une forme ralentie de celle-ci.



Fig. 68. *Gala*, de Jérôme Bel. Participants de Bruxelles, 2015⁸⁹⁵

Au sujet de cette question de la diversité des corps dans ses œuvres, Jérôme Bel se situe dans la lignée de Pina Bausch⁸⁹⁶ qui fut l'une des pionnières en la matière : « elle a pris des danseurs rejetés par d'autres compagnies, souvent, parce qu'ils étaient trop grands, trop petits, trop maigres, trop gros...⁸⁹⁷ ». À la différence du Tanztheater Wuppertal, qui est une équipe pérenne avec des danseurs qui ont vieilli ensemble, la diversité proposée par Jérôme Bel est fabriquée artificiellement pour susciter un sentiment de communion au moment de la représentation. Après trois jours de répétitions et quelques représentations de *Gala* sur une ville, les danseurs trop maigres, trop grands, trop petits de Jérôme Bel ne danseront plus ensemble. Le spectacle parvient cependant à toucher le spectateur et à combler momentanément un sentiment de manque de communauté, de convivialité, de diversité, du moins si

⁸⁹⁵ Crédit de la photo : Josefina Tommasi.

⁸⁹⁶ Pina Bausch (1940-2009), chorégraphe et danseuse allemande, fondatrice de la compagnie Tanztheater Wuppertal. Elle est considérée comme l'une des principales figures de la danse contemporaine et de la danse-théâtre.

⁸⁹⁷ Brigitte Bouvier, « Jérôme Bel », *Hors champs, émission radiodiffusée citée*.

l'on reste ignorant de son système de montage et de production qui, en réalité, applique à la création artistique les derniers modes de production capitalistes. Le contraste entre les processus de création de Pina Bausch et Jérôme Bel confirme l'observation de Martial Poirson et d'Isabelle Barbéris sur « l'éclipse relative d'une conception communautaire de la création⁸⁹⁸ » au profit d'une « économie par projet⁸⁹⁹ », qui, comme *Gala* l'illustre parfaitement, facilite « l'agencement de rencontres éphémères, mais ne valorise plus la transmission de savoir-faire⁹⁰⁰ ».



Fig. 69. Nazareth Panadero et Dominique Mercy dans *Ahnen*, Tanztheater Wuppertal⁹⁰¹

Revenons sur la question laissée en suspens à la première section, à savoir s'il existe une corrélation entre esthétique et aliénation de l'artiste. C'est possible, mais ce n'est certainement pas l'esthétique conceptuelle sans savoir-faire que propose

⁸⁹⁸ Isabelle Barbéris et Martial Poirson, *Économie du spectacle vivant*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, (« Que sais-je ? », n° 3972), p. 108- 109.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁹⁰⁰ *Ibid.*

⁹⁰¹ Crédit de la photo : Bettina Strenske.

Jérôme Bel qui permettra à l'interprète de se libérer et d'être créatif. Le système de production de Jérôme Bel que nous venons de voir n'est pas un trait général du métathéâtre contemporain : les autres artistes analysés n'utilisent pas le même système alors que d'autres artistes qui n'ont pas choisi la forme métathéâtrale fondent leur esthétique sur des dispositifs de la sorte, comme c'est le cas du Rimini Protokoll, qui propose des spectacles *in situ / site specific* partout et nulle part. Ce type de refus du savoir-faire est assez répandu aujourd'hui.

Les deux artistes de Grand Magasin, qui travaillent depuis trente ans ensemble, refusent également les savoir-faire théâtraux. La compagnie exhibe fièrement la « méconnaissance quasi totale du théâtre » dans sa présentation à la page initiale de son site internet :

Depuis 1982 (avènement de GRAND MAGASIN) nous prétendons, en dépit et grâce à une méconnaissance quasi-totale du théâtre, de la danse et de la musique, réaliser les spectacles auxquels nous rêverions d'assister⁹⁰².

Le duo avoue avoir un certain ennui de la maîtrise, spontanément associée aux « démonstrations de virtuosité⁹⁰³ » :

On apprécie le savoir-faire dans la vie quotidienne, par exemple, chez un plombier. Dans le domaine du spectacle, les démonstrations de virtuosité, souvent, nous ennuient. À l'origine de Grand Magasin, notre souhait était de préparer des spectacles que tout un chacun pourrait réaliser avec un minimum de préparation.

Le savoir-faire théâtral est, pour eux, directement lié à l'exhibitionnisme et à la virtuosité, qu'ils considèrent comme un « dogme⁹⁰⁴ ». Ils rejettent la virtuosité – et avec elle le savoir-faire – par pudeur :

Notre rejet de la virtuosité peut correspondre peut-être :
1 – à une forme de pudeur qui nous rend suspects les démonstrations

⁹⁰² Page de présentation sur le site *Grand Magasin*. [En ligne : <http://www.grandmagasin.net/GrandMagasin.php>]. Consulté le 8 novembre 2017.

⁹⁰³ Pascale Murtin et François Hiffler, « Entretien propreté », *art. cit.*, p. 76.

⁹⁰⁴ « On nous a toujours emmerdés avec le dogme de la virtuosité, etc. ». *Ibid.*, p. 73

du savoir-faire

2 – à une forme de paresse qui ne nous encourage pas à la dépense excessive

Cette restriction se limite, de manière injustifiée au domaine du spectacle vivant contemporain puisque dans la vie courante la vue d'un travail bien fait nous réjouit autant qu'une fresque italienne du XV^e siècle ou la lecture d'un rapport impeccablement rédigé⁹⁰⁵.

L'exemple de refus du savoir-faire qui nous semble particulièrement intéressant est celui proposé par Philippe Quesne, qui développe une façon propre de jouer, de façon timide, gauche, nous faisant parfois douter de la compétence des comédiens ou du metteur en scène.



Fig. 70. Gaëtan Vourc'h dans *L'Effet de Serge*⁹⁰⁶

Il est vrai que les comédiens du Vivarium Studio n'ont majoritairement pas de formation en théâtre, mais la compagnie tient à mettre en place des structures qui visent à déstabiliser et fragiliser les comédiens comme nous avons vu dans la

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 80-81.

⁹⁰⁶ Crédit de la photo : Martin Argyroglo.

partie II. Quesne cherche à construire ce type de jeu à l'apparence non abouti, car, pendant sa trajectoire de scénographe, il s'est interrogé sur la différence entre la répétition et le spectacle « prêt » :

La question c'est : « qu'est-ce que ça veut dire de faire un vrai spectacle ? » En tant que scénographe, j'ai souvent été confronté à des metteurs en scène qui parlaient de « magie ». Certains, en répétition, disaient : « Si seulement je pouvais garder ça pour le vrai spectacle », c'est formidable quand même ! Mais ça veut dire quoi de répéter un spectacle pour être prêt ? Prêt à quoi ? A montrer une chose fixée, figée ? Un spectacle c'est d'abord un processus. [...] il ne s'agit pas de montrer comment un acteur a cherché en lui ce qu'il ne sait pas faire et qui de toute façon ne tiendra pas.⁹⁰⁷

Cette approche du jeu est probablement la raison pour laquelle les spectacles entretiennent un flou entre fiction et spectacle. Il y a là un point en commun avec le jeu des comédiens de Diaz : le non-respect à un certain sérieux du théâtre, qui peut parfois devenir prosaïque sur le point de donner l'impression que la scission entre scène et salle peut se dissiper, tel que le remarque cette critique :

...le talent de Quesne à entretenir le flou entre la représentation sur scène et la vraie vie à la maison, le temps fictif et réel, au point qu'on se sent presque tenu à l'écart de l'apéro des copains qui conclut le spectacle.⁹⁰⁸

Ce type de jeu extrêmement simple et banal paraît manifester une mécréance dans la représentation (dans un sens plus large). Nous retrouvons une piste de réflexion intéressante sur le sujet dans un entretien avec Philippe Quesne. Interrogé sur son choix de mettre en scène des comédiens quasiment silencieux, voire inaudibles, dans *D'après nature* (2006), il répond qu'il fait le choix de ce type de jeu, car, pour lui, les mots bien prononcés, à haute voix, « sont trop liés à un “faux discours politique”⁹⁰⁹ ». Cette remarque nous fait penser au parallèle tracé par

⁹⁰⁷ Jérôme Bel et Philippe Quesne, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁰⁸ Rosita Boisseau, « Avec *L'effet de Serge*, le bricolage est tout un art », *Le Monde*, 1 novembre 2007.

⁹⁰⁹ Sabrina Weldman et Philippe Quesne, *op. cit.*, p. 57.

Daniel Bougnoux entre la crise de la représentation artistique et la crise de la représentation politique, deux facettes d'un même phénomène, puisque le fragile édifice du monde de nos représentations repose sur le « crédit, la croyance, la confiance » en ceux qui [nous] représentent⁹¹⁰. La tendance, dans la scène politique, à la croissante méfiance, voire au rejet, des politiciens de métier, avec une trajectoire et un cursus classique, pourrait ainsi se voir reflétée dans le rejet l'interprétation établie, celle qui est transmise dans les conservatoires.

⁹¹⁰ Daniel Bougnoux, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006, p. 11.



CHAPITRE 9

LE REGARD SUR LA SOCIÉTÉ

LE COMTE : *Il n'existe donc pas de théâtre dans le village ?*

COTRONE : *Il y en a un, oui, mais pour les rats, monsieur le Comte, il est toujours fermé. Et même s'il était ouvert, personne n'irait*

QUAQUÈO : *Ils envisagent de le démolir...*

COTRONE : *...oui, pour y faire un petit stade...*

QUAQUÈO : *...pour les courses et les combats...*

MARA-MARA : *Non, non, j'ai entendu qu'on voulait en faire un cinéma!*⁹¹¹

Les géants de la montagne, Luigi Pirandello

Se protéger de la société

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'inscription de l'artiste professionnel dans la société apparaît dans le métathéâtre contemporain comme un point devenu aujourd'hui très sensible de cet art. L'analyse du spectacle *D'orfèvre et de cochon* nous a montré la difficulté de la classe artistique à se reconnaître dans la réalité sociale du travail. Bien que le duo se moque principalement de sa condition précaire, il peut être choquant d'entendre ses membres affirmer qu'ils n'ont pas un travail comme tout le monde et que leur routine s'organise autour d'activités aussi peu sérieuses que faire un concours des objets qui font le moins de bruit dans leur chute. Tout en reconnaissant la part d'humour dans ces propos, nous ne pouvons nous empêcher d'y reconnaître une image de l'artiste comme être à part dans la société. Cette représentation mentale du rapport entre l'artiste et la société est tellement présente dans les spectacles métathéâtraux qu'on peut la trouver même dans des scènes qui ne cherchent pas à la montrer. Nous pensons à la remarque déjà citée de Pascale Gateau à propos de l'entrée de Gaëtan Vourc'h en cosmonaute au début de *L'effet de Serge*. Bien que le comédien explique aussitôt qu'il porte le costume du spectacle précédent et bien que son personnage soit un artiste amateur, Pascale Gateau reconnaît dans cette entrée de Vourc'h une critique de la précarité de l'artiste et de l'impression que la société semble avoir de ce professionnel : « un

⁹¹¹ Luigi Pirandello, *Les Géants de la Montagne*, traduction de Jean-Paul Manganaro, Paris, L'Avant-Scène théâtre, 2007, p. 33, cité par : *Ibidem*, p. 28.

être à part affranchi de toutes préoccupations matérielles ».

...les premiers pas sur le plateau de Vourc'h, alias Serge, en cosmonaute est une entrée hautement signifiante : l'artiste appartiendrait-il à une autre planète, tant il semble considéré par ses contemporains comme un être à part affranchi de toutes préoccupations matérielles⁹¹² ?

Un autre spectacle de Vivarium Studio, *Swamp Club* (2013), représente la survie de l'artiste en retrait de la société. La fable se déroule dans une résidence pour artistes installée dans un marais « reculé du monde⁹¹³ » et menacée par un *élément externe* qui pourrait être « une menace écologique ou immobilière⁹¹⁴ », selon l'entretien publié sur le programme de salle du Festival d'Automne à Paris. « Peut-être sera-t-il menacé par le projet de construction d'un centre commercial ou d'un vrai théâtre, une méga Scène nationale ?...⁹¹⁵ » – avance Philippe Quesne. Le monde extérieur au théâtre est ainsi représenté comme menaçant et hostile tandis que dans la résidence artistique règne le calme : les artistes y disposent d'un sauna – « [i]l est fondamental que le *Swamp Club* soit un lieu dans lequel on se sente bien⁹¹⁶ » – et d'une mine d'or qui permet leur subsistance. La scène est accompagnée par un quatuor de cordes qui joue de la musique savante. Un détail insolite suscite une vision magique de la vie de l'artiste : une taupe géante récolte des pépites d'or géantes, garantissant la survie de la résidence. Les artistes habitent ainsi un monde fantastique effectivement « affranchi de toutes préoccupations matérielles ». L'opposition entre un monde artistique enchanté et un monde réel inhospitalier est volontaire et consciemment construite : Quesne explique beaucoup aimer le « contraste entre un univers romantique, merveilleux, porté par la musique

⁹¹² Pascale Gateau, « Comédies du réel », *art. cit.*, p. 98.

⁹¹³ Nous empruntons la formulation de Philippe Quesne : « Sauver une certaine idée de l'art », entretien avec Philippe Quesne, propos recueillis par Ève Beauvallet, mai 2013, publié dans le programme de salle du spectacle *Swamp Club*, Festival d'Automne à Paris de 2013.

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ *Ibid.*

⁹¹⁶ *Ibid.*

classique, et ce lieu marécageux d'une grande précarité⁹¹⁷ ».

Tout en étant reculé du monde, le Swamp Club est curieusement international : il est géré par trois membres de Vivarium Studio mais vit « sa pleine expansion et suscite l'intérêt d'artistes du monde entier⁹¹⁸ ». Les artistes, mal intégrés dans leur environnement local, se regroupent avec d'autres artistes – peut-être aussi mal intégrés chez eux –, créant un lieu de confort où l'on est entre soi. Ils s'entendent mieux avec d'autres artistes d'autres pays qui ne parlent pas la même langue qu'eux qu'avec leurs concitoyens : « [p]arlant différentes langues, ils [les artistes du Swamp Club] ne se comprennent pas toujours, mais s'entendent tous⁹¹⁹ ». Voilà un portait intéressant de l'artiste à l'ère de la mondialisation.



Fig. 71. *Swamp Club* (2013), Vivarium Studio⁹²⁰

Se couper de la société et chercher de nouveaux interlocuteurs ailleurs apparaît comme une solution envisageable pour sauver le théâtre dans d'autres spectacles, dont *Corps diplomatique* (2014) de l'Amicale de Production. Programmé dans le Théâtre des Amandiers dirigé par Philippe Quesne, ce spectacle porte lui aussi sur

⁹¹⁷ *Ibid.*

⁹¹⁸ « Sauver une certaine idée de l'art », *art. cit.*

⁹¹⁹ *Ibid.*

⁹²⁰ Crédit de la photo : Martin Argyroglo.

un groupe d'artistes coupé de la société. Une troupe part à jamais dans l'espace sidéral pour pouvoir se consacrer uniquement au théâtre, qui sera présenté aux éventuelles formes de vie rencontrées dans son voyage intergalactique. Leur station spatiale s'appelle – ironiquement ? – Jean Vilar.

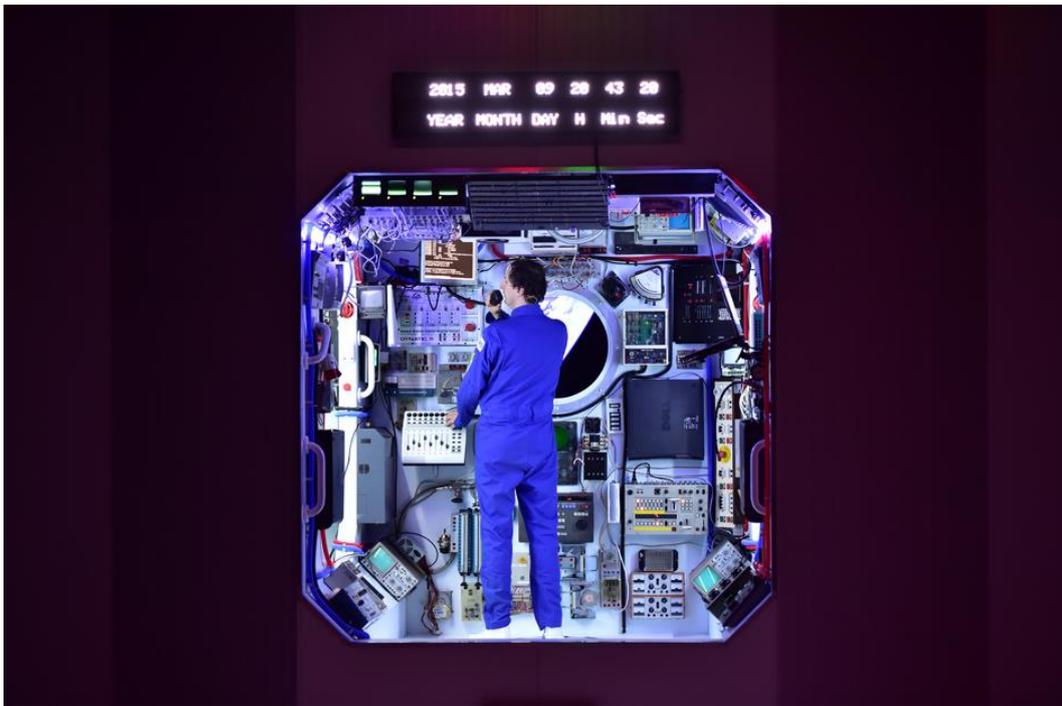


Fig. 72. *Corps diplomatique* (2015), Amicale de production⁹²¹

Si certains voient dans *Corps diplomatique* une tentative à moitié réussie de critiquer notre société « incapable de transmettre ses valeurs culturelles et de tracer les voies de l'art de demain⁹²² », d'autres y perçoivent une démarche « un peu à la manière de Philippe Quesne⁹²³ », plaçant l'art théâtral « comme lieu de possibles communautés, comme laboratoire pour inventer d'autres manières d'exister⁹²⁴ ».

⁹²¹ Crédit de la photo : Didier Crasnault.

⁹²² Philippe Chevilly, « *Corps diplomatique*, théâtre OVNI au Centquatre », *Les Échos.fr*, « Art & Culture », le 16 avril 2015. [En ligne : https://www.lesechos.fr/16/04/2015/LesEchos/21920-042-ECH_--corps-diplomatique---theatre-ovni-au-centquatre.htm]. Consulté le 1^{er} avril 2017.

⁹²³ Éric Derney, « *Corps diplomatique* », *La Terrasse.fr*, « Théâtre – critique », n° 231, le 24 mars 2015. [En ligne : <http://www.journal-laterrasse.fr/corps-diplomatique/>]. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

⁹²⁴ *Ibid.*

Ces « manières », redisons-le, seront « inventées » en dehors de la vie sociale, puisque *Corps diplomatique* cherche à faire communauté « dans les étoiles des utopies, des mondes parallèles⁹²⁵ » – ce que la critique du spectacle de *La Terrasse* reconnaît curieusement comme un élément positif car « la distance du rire et de l'imagination libérée [...] perm[et] de si bien se réfléchir⁹²⁶ ».

L'exploration de nouveaux mondes en dehors de la vie sociale se développe dans une autre création de Philippe Quesne – *La nuit des taupes (Welcome to the Caveland !)* (2016) – où celui-ci continue à développer sa réflexion sur le monde artistique qui, dans cette œuvre, part à la conquête des mondes souterrains :

...depuis l'homme préhistorique jusqu'à l'allégorie de la caverne de Platon, tout en évoquant les abris antiatomiques, les peurs et le besoin de se protéger. On a rêvé de la conquête spatiale, mais il a toujours existé une conquête souterraine, chargée de mythologies, de drames – des personnes qui ont du se transformer en rats ou en insectes pour résister pendant les guerres⁹²⁷.

Le besoin de se protéger nous rappelle l'inquiétude de Pirandello quant à la survie du théâtre⁹²⁸. Comme l'a remarqué André Bouissy dans la notice précédant *Les Géants de la montagne*, le discours prononcé par Pirandello lors du Congrès Volta, deux ans avant sa mort, n'est pas anodin⁹²⁹. Emphatique quant à la disparition du théâtre dans la société industrialisée, Pirandello propose un nombre de solutions pragmatiques pour un « théâtre de masses » capable de concurrencer le cinéma. « S'il est vrai que le théâtre ne peut pas mourir, écrit-il, il n'en est pas moins vrai qu'il a besoin d'être défendu, ou mieux, d'être mis en position de pouvoir se

⁹²⁵ *Ibid.*

⁹²⁶ *Ibid.*

⁹²⁷ « Interview : Philippe Quesne, saison 2015-2016 Nanterre-Amandiers », propos recueillis par Smaranda Olcèse, mai 2015, *Inferno*, le 9 juin 2015. [En ligne : <https://inferno-magazine.com/2015/06/09/interview-philippe-quesne-saison-2015-2016-nanterre-amandiers/>]. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

⁹²⁸ Cf. chapitre 2, sections « La fragilité du théâtre » et « Conclusion : le paradoxe mélancolique du métathéâtre ».

⁹²⁹ *Ibid.* Cf. André Bouissy, « Notice » de *Géants de la Montagne*, *op. cit.*

défendre de la concurrence avec d'autres spectacles⁹³⁰ ». Dans son contexte, l'ennemi est connu : ce discours est prononcé en 1934, donc durant la Grande Dépression et la montée du fascisme ; il y avait également la peur que le cinéma prenne la place du théâtre. Quelle serait la menace qui pourrait mettre en péril la survie du théâtre chez les artistes contemporains que nous analysons ? Rappelons que Philippe Quesne est directeur du centre dramatique national disposant du plus important budget de France et que les autres touchent des subventions. Jérôme Bel dit clairement qu'il « étai[t] parti pour sauver le théâtre⁹³¹ ». Et le problème lui semblait être d'ordre esthétique. Il affirmait en effet que « le seul moyen de sauver le théâtre, c'était de dire qu'on ne pouvait rien dissimuler, qu'il fallait se mettre à nu⁹³² ». Cette mise à nu est son métathéâtre, qui réfléchit sur le théâtre lui-même : ses règles, ses conventions, son pouvoir, sa fragilité, son inscription dans la ville. Philippe Quesne, de son côté, incrimine « les conditions d'exercice de notre métier et la place de l'art au sens large dans la société d'aujourd'hui⁹³³ ». Pessimiste quant à « l'articulation possible entre enjeux économiques et culturels⁹³⁴ », Quesne fait appel à la rêverie, à l'invention d'une « micro-société idyllique qui aurait résolu le problème économique tout en gardant la foi dans une certaine idée de l'art⁹³⁵ », qu'elle soit celle d'un centre d'art disposant d'une mine d'or ou d'un univers souterrain « avec des taupes géantes qui vont se démultiplier et montrer la puissance nécessaire de l'art aujourd'hui⁹³⁶ ».

⁹³⁰ « Il Teatro non può morire ». Édition de référence : Luigi Pirandello, « Discorso al convegno "Volta" sul teatro drammatico », *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio–Musti, Arnoldo Mondadori Editore, I edizione I Classici contemporanei italiani Milano 1960. [En ligne : http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello_teatro%20drammatico.htm]. Consulté le 1^{er} novembre 2017. Nous traduisons et soulignons.

⁹³¹ « La fin de l'illusion », entretien avec Jérôme Bel et Philippe Quesne, propos recueillis par Hugues Le Tanneur, *art. cit.*, p. 27.

⁹³² *Ibid.*

⁹³³ « Sauver une certaine idée de l'art », *art. cit.*

⁹³⁴ *Ibid.*

⁹³⁵ *Ibid.*

⁹³⁶ « Interview : Philippe Quesne, saison 2015-2016 Nanterre-Amandiers », propos recueillis par Smaranda Olcèse, *art. cit.*

Avant *La nuit des taupes* (*Welcome to the Caveland !*), l'approche du motif de la communauté et de la lutte politique par l'entomologie était déjà présente dans le Vivarium Studio. Quesne a dit à plusieurs reprises admirer les termites et les fourmis, qui, minuscules, parviennent à ronger d'immenses structures tout en agissant collectivement et doucement⁹³⁷. Pour cette raison, ses créations « s'emboît[e]nt les unes dans les autres et racont[e]nt, plus ou moins la même chose : elles montr[e]nt des gens calmes, plutôt pacifistes, qui [o]nt l'air de se poser les mêmes questions sur le monde⁹³⁸ ». L'image de fourmis et de termites nous semble exprimer le sentiment selon lequel nous sommes infiniment petits face à notre ennemi. L'image des taupes décline autrement ce motif, les taupes étant fortement associées à une action invisible qui fait brusquement apparition. La taupe a encore d'autres sens négatifs tels que celui de l'infiltré qui agit secrètement. Myope, cet animal peut être également associé à l'ignorance et à la stupidité dans d'autres langues, comme le portugais, par exemple. En France, le premier sens semble prédominer, probablement en raison de la célébrité de la citation de Karl Marx⁹³⁹, qui est une reprise de Hegel citant *Hamlet*⁹⁴⁰. Le deuxième sens est cependant présent lui aussi dans les esprits français : *Mediapart* a consacré un article au qualificatif « taupe » après qu'Edwy Plenel eut « refusé avec dégoût le qualificatif de “taupe” qu'on attribuait à de supposés informateurs de Médiapart. La taupe a mauvaise presse et mauvaise littérature⁹⁴¹ ». *La nuit des taupes* explore le motif de la communauté souterraine et invite ainsi le public au « Caveland », le

⁹³⁷ Propos énoncés par Philippe Quesne dans le séminaire « Nouvelles Théâtralités » dans le Théâtre des Amandiers, Nanterre, le 24 janvier 2015.

⁹³⁸ « Entretien avec Philippe Quesne », propos recueillis par Marion Siéfert, consultable sur le site du Festival d'Avignon, 2013. [En ligne : <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2013/swamp-club>]. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

⁹³⁹ « Nous reconnaissons notre vieille amie, notre vieille taupe qui sait si bien travailler sous terre pour apparaître brusquement... ».

⁹⁴⁰ « Souvent, il semble que l'esprit s'oublie, se perde, mais à l'intérieur, il est toujours en opposition avec lui-même. Il est progrès intérieur - comme Hamlet dit de l'esprit de son père : "Bien travaillé, vieille taupe!" ».

⁹⁴¹ Marc Tertre, « Eloge de la taupe pour temps obscurs », *Mediapart*, le 14 mai 2011. [En ligne : <https://blogs.mediapart.fr/edition/mille-communismes/article/140511/eloge-de-la-taupe-pour-temps-obscurs>]. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

pays des cavernes. *La nuit des taupes* donne à voir « une tranche de vie : une heure et demi chez les taupes⁹⁴² », avec des actions et interactions banales : elles n’y « sont pas humaines par l’extraordinaire, elles le sont par l’anodin, le banal⁹⁴³ ».



Fig. 73. *La nuit des taupes (Welcome to the Caveland !)* (2016), Vivarium Studio⁹⁴⁴

Il est étrange de voir l’éloge de l’action souterraine exploré dans une scène très officielle. Rappelons que la nomination de Philippe Quesne à la tête du Théâtre des Amandiers a été polémique et les termes de cette polémique. Patrick Jarry, maire de Nanterre (Front de Gauche⁹⁴⁵), soutenait la candidature du tandem Martial di Fonzo Bo et Élise Vigier, qui proposait un projet inscrit « dans une logique plus classique : l’installation dans un centre dramatique d’une compagnie – le théâtre

⁹⁴² Bastien Gallet, « La nuit des taupes (Welcome to the Caveland ! », *Artpress*, n° 438, 2^e supplément, novembre 2016, p. 20-24, p. 21.

⁹⁴³ *Ibid.*

⁹⁴⁴ Crédit de la photo : Martin Argyroglo.

⁹⁴⁵ Patrick Jarry était affilié au Parti Communiste Français jusqu’à 2010, quand il intègre la FASE (Fédération pour une alternative sociale et écologique). Ce rassemblement politique fondé en 2008 rejoint le Front de Gauche en 2011.

des Lucioles –, formée il y a vingt ans par de jeunes acteurs issus de l'école du TNB de Rennes⁹⁴⁶ ». Le projet de Philippe Quesne, soutenu par la ministre de la Culture (Aurélie Filippetti, Parti Socialiste), proposait un pôle de création partagé avec d'autres artistes – Gisèle Vienne, Joël Pommerat et Vincent Macaigne – qui « développent, selon Quesne, une écriture scénique de notre époque⁹⁴⁷ ». Il envisageait également d'« inviter de grands metteurs en scène d'une autre génération, comme Heiner Goebbels, pour assurer la transmission du répertoire contemporain⁹⁴⁸ ». Devant l'impasse des discussions, la ministre fait le choix d'imposer son candidat pour ce théâtre, dont l'histoire a été marquée par des directeurs comme Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent. Attaquée dans la presse, Aurélie Filippetti répond s'être référée à des critères clairs : « Du renouvellement, des jeunes et des femmes⁹⁴⁹ ». Le maire de Nanterre exprime son regret de cette nomination sans l'accord de la ville de Nanterre⁹⁵⁰. Des critiques contre l'imposition d'une direction axée sur le théâtre contemporain contre la volonté de la municipalité

⁹⁴⁶ René Solis, « Aurélie Filippetti impose Philippe Quesne à la tête du Théâtre des Amandiers », *Libération*, le 29 novembre 2013. [En ligne : http://next.liberation.fr/theatre/2013/11/29/aurelie-filippetti-impose-philippe-quesnes-a-la-tete-du-theatre-des-amandiers_962978]. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

⁹⁴⁷ Philippe Quesne cité par Brigitte Salino, « Philippe Quesne dirigera le Théâtre Nanterre-Amandiers », *Le Monde*, « Culture », le 2 décembre 2013, p. 11.

⁹⁴⁸ *Ibid.*

⁹⁴⁹ Aurélie Filippetti citée par David Bensoussan, Laurent Fargues et Gaëlle Macke, « Comment la gauche place ses hommes un peu partout », *Challenges.fr*, le 28 février 2014. [En ligne : https://www.challenges.fr/economie/comment-la-gauche-place-ses-hommes_159862], consulté le 1^{er} novembre 2017.

⁹⁵⁰ « Cette décision intervient à l'issue d'un processus qui a mis en évidence des divergences entre le ministère de la Culture et la ville de Nanterre sur les candidats et les projets en présence [...]. C'est la première fois qu'une nomination à la tête du Théâtre des Amandiers se fait sans l'accord de la ville de Nanterre, qui ne ménage pourtant pas ses efforts pour contribuer au rayonnement de cette maison, comme en témoigne le projet de reconstruction du théâtre, pour lequel la ville se mobilise depuis plusieurs années afin d'obtenir un engagement financier de l'Etat et de la région ». Patrick Jarry cité par René Solis, « Aurélie Filippetti impose Philippe Quesne à la tête du Théâtre des Amandiers », *art. cit.*

sont apparues dans des revues⁹⁵¹ et des journaux⁹⁵². Parmi les commentaires des internautes sur *Libération*, les critiques (majoritaires) ciblent principalement la subvention publique pour le théâtre⁹⁵³, les rares qui défendent la nomination de Quesne soulignent l'importance pour la France, considérée sur l'échiquier mondial, de miser sur ce metteur en scène à la carrière internationale prometteuse⁹⁵⁴. Lors d'un entretien, Philippe Quesne est interrogé sur le parallèle entre la direction du Nanterre-Amandiers et *Swamp Club* ; Philippe Quesne affirme alors que, pour lui, « Nanterre-Amandiers est un grand Swamp Club⁹⁵⁵ », donc, un lieu de « résidence-résistance ». Résistance contre quoi exactement ?

⁹⁵¹ « Y aurait-il une langue française dans les couloirs de la rue de Valois et dans les dossiers de presse à teneur culturelle et une autre, vulgaire, sur des scènes nationales ? De la langue comme exercice républicain qu'en devient-il ? Peu de jours après, un autre communiqué de mêmes origine et facture annonçait la nomination de Philippe Quesne, sorti des arts plastiques et connu pour ses spectacles à la va-comme-j'te-cause, à la tête du théâtre Nanterre-Amandiers ». Micheline B. Servin, « Grabbe exhumé, Brecht enterré, responsabilité du choix », *Les Temps Modernes*, n° 677, Gallimard, 2014/1, p. 217-252, p. 227.

⁹⁵² « C'est sans agressivité mais fermement que le désaccord est rappelé [par le maire] : la municipalité estimait le projet de Marcial Di Fonzo Bo et Elise Vigier plus en accord avec le territoire. [...] Si l'on en croit sa dernière création [de Philippe Quesne], *Swamp Club*, donnée lors du dernier festival d'Avignon, l'imagerie emprunte aux parcs d'attraction et l'imagination à des rêveries "new age". Bizarre. ». Armelle Héliot, « Philippe Quesne prend la tête de Nanterre-Amandiers », *Le Figaro*, « Culture », le 29 novembre 2013. [En ligne : <http://www.lefigaro.fr/theatre/2013/11/29/03003-20131129ARTFIG00367-philippe-quesne-prend-la-tete-de-nanterre-les-amandiers.php>]. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

⁹⁵³ Nous lisons, par exemple : « Le plus choquant dans cette affaire, c'est le montant de la subvention annuelle (5,6 millions d'euros dont 4,8 de l'État) pour une institution qui ne touche que quelques *happy few*, disposant de revenus confortables. Il est peut-être temps de s'interroger sur la pertinence de cet effort demandé à tous pour un « loisir » qui se pare volontiers des ramages de la Grande culture et qui n'est souvent qu'une manière de distinction pour la moyenne bourgeoisie cultivée. On pourrait en dire de même de l'opéra et, sur un autre plan, du football. Quand on songe à la détresse de nombre de nos concitoyens on peut se demander si de telles sommes sont encore justifiées ». Commentaire posté le 30 novembre à 11:48. René Solis, « Aurélie Filippetti impose Philippe Quesne à la tête du Théâtre des Amandiers », *art. cit.*

⁹⁵⁴ « De l'étranger, loin de vos soucis (sans doute légitimes) avec votre gouvernement, entendez juste que Philippe Quesne est un des SEULS metteurs en scène français à avoir une place – et une réelle influence – sur l'échiquier mondial du théâtre, aux côtés de plus nombreux chorégraphes (Maguy Marin, Jérôme Bel, etc...). Vous devriez être heureux de voir enfin – comme à l'époque de Chéreau – nommé un immense artiste à la tête d'un théâtre d'envergure ». Commentaire posté le 29 novembre 2013 à 20:09. *Ibid.*

⁹⁵⁵ « Interview : Philippe Quesne, saison 2015-2016 Nanterre-Amandiers », propos recueillis par Smaranda Olcèse, mai 2015, *Inferno*, le 9 juin 2015. [En ligne : <https://inferno-magazine.com/2015/06/09/interview-philippe-quesne-saison-2015-2016-nanterre-amandiers/>]. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

Bien que l'image des taupes, des termites et des fourmis suggère une action collective politique, la lutte elle-même est indéfinie – ce qui nous semble évider la force de la métaphore entomologique. Brésilienne, je ne peux pas m'empêcher de penser à la fin du film *Aquarius* (2016)⁹⁵⁶ de Kleber Mendonça Filho, qui se termine lui aussi avec la métaphore des termites, mais exploitée dans un tout autre registre. Le film porte sur la lutte entre deux visions de société antinomiques. La protagoniste principale, Clara, est une musicologue à la retraite résistant au harcèlement d'un grand groupe immobilier qui veut acheter l'appartement dans lequel elle a vécu toute sa vie (elle y a survécu à un cancer, elle y a élevé ses enfants ; elle est veuve, et cet appartement est empreint de la mémoire de son mari). Le groupe immobilier a déjà acheté tous les appartements du vieil Aquarius ; il manque seulement le sien pour qu'ils puissent le démolir et bâtir un immense building moderne, le « Atlantic Plaza Residence ». Le choix des noms n'est sûrement pas anodin : il matérialise la dispute idéologique entre deux modèles de société. Le jeune entrepreneur, dans la trentaine, a fait ses études aux États-Unis et incarne les valeurs néo-libérales ; la sexagénaire représente les idéaux de la génération de « l'ère d'Aquarius⁹⁵⁷ » qui voit son legs s'effondrer mais qui peut, à l'image de Clara, résister. Sans céder aux offensives des entrepreneurs de plus en plus violentes, Clara apprend vers la fin du film que les structures de son bâtiment sont fragilisées par des termites très agressives qui les rongent depuis des mois. Elles ont été introduites dans tous les appartements vides par les entrepreneurs (notons que les termites ne représentent pas notre petitesse face au système, mais le nouveau système qui s'infiltré pernicieusement pour tenter de supplanter l'ancien). Le film se termine avec la visite de Clara à l'entreprise du groupe immobilier. Les hommes d'affaires l'accueillent en croyant pouvoir finalement conclure un accord, mais sont surpris par son attitude : la sexagénaire les affronte vigoureusement et leur déclare la guerre

⁹⁵⁶ *Aquarius*, réalisé et écrit par Kléber Mendonça Filho, drame, Brésil et France, 2016.

⁹⁵⁷ Nous faisons référence à la chanson de la comédie musicale emblématique des idéaux des jeunes de la révolution culturelle des années 1960 : *Hair*, de James Rado et Gerome Ragni (paroles) et Galt McDermot (musique), créée « *off-Broadway* » en octobre 1967, traduite dans plusieurs langues et adaptée en 1979 au cinéma par Miloš Forman.

en lançant violemment les bouts de bois contaminés par les termites dans leur bureau.

Sorti au moment du coup d'État parlementaire au Brésil, ce film a catalysé des réactions passionnées. Il était fréquent que publics crient « Dehors Temer !⁹⁵⁸ » après les projections dans les salles de cinéma. L'association entre le film et les manifestations contraires au coup d'état ont été sans doute renforcées par le fait que l'équipe artistique d'*Aquarius* a manifesté sur le tapis rouge du Festival de Cannes⁹⁵⁹. Les partisans du coup d'État, qui soutenaient la mise en place urgente de mesures libérales pour sauver l'économie du pays en dépit du choix des électeurs, manifestaient eux aussi au sujet du film, incitant au boycott ou formulant des critiques virulentes quant à l'attitude de l'équipe artistique à Cannes.



Fig. 74. Manifestation de l'équipe artistique d'*Aquarius* sur le tapis rouge du Festival de Cannes⁹⁶⁰

⁹⁵⁸ En portugais : « Fora Temer ! ». Michel Temer, l'actuel chef d'État du Brésil, était le vice-président de Dilma Rousseff, élue démocratiquement (Parti des Travailleurs). Michel Temer, membre d'un parti centriste engagé dans des coalitions à gauche comme à droite, a participé au coup d'État mené par les députés et sénateurs de droite, largement majoritaires après les dernières élections.

⁹⁵⁹ *Aquarius* était dans la sélection officielle de la 69^e édition du Festival de Cannes.

⁹⁶⁰ Crédit de la photo : Yves Herman / Reuters.

Aquarius n'est pas une œuvre pacifique et l'ennemi n'y est pas indéfini. Clara, telle une Antigone, affronte énergiquement les forces qui menacent ses valeurs et ses croyances. Le conflit et les personnages d'*Aquarius* concrétisent des problèmes actuels et nous proposent un cadre défini pour y réfléchir et en discuter. Les personnages de Quesne, bien que charmants et intéressants, sont peu convaincants quant à leur pouvoir d'action sur la société. Bien que Quesne associe leur douceur à la petite action quasi-invisible des termites, le recherche d'un abri (le Caveland) ou l'isolement du reste de la société (le Swamp Club) nous font penser que cette douceur est plutôt une inaction qu'une lutte souterraine.

Revenons, pour conclure, à la réflexion sur les représentations de l'inscription de l'artiste dans la société à l'aide de l'exemple d'un vaudeville : *La Mansarde des artistes* (1821), de Scribe, Dupin et Varner. Nathalie Heinich illustre l'imaginaire de l'artiste bohème dans la société du XIX^e siècle à l'aide de cette pièce, qui met en scène un peintre, un musicien et un étudiant en médecine qui louent des chambres de bonne du sixième étage à un petit négociant. La situation est l'occasion de la réflexion suivante : « les arts...le génie...c'est toujours en haut [...] ce n'est pas comme le commerce... toujours au rez-de-chaussée⁹⁶¹ ». Empruntant l'association entre rez-de-chaussée et réalité matérielle en opposition aux aspirations élevées du dernier étage, reconsidérons ces images de l'artiste qui part tellement vers le haut ou tellement vers le bas qu'il quitte ce monde ? Serait-il plus apte à communiquer avec les créatures extra-terrestres ou avec les taupes qu'avec ses contemporains du rez-de-chaussée ?

La quête de lien avec la ville

La perte du lien avec les « contemporains du rez-de-chaussée » nous semble

⁹⁶¹ Scribe, Dupin et Varner, *La Mansarde des artistes* (1821), cité par Nathalie Heinich, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, (« Bibliothèque des sciences humaines »), p. 27.

soucier les artistes contemporains. Nous le percevons non à travers les images qui apparaissent dans les spectacles, mais à travers d'autres indices. Le premier serait l'évitement de tout ce qui peut être compris comme du snobisme. Comme nous l'avons vu, Grand Magasin et Jérôme Bel montrent une certaine réserve par rapport au savoir-faire car ils l'associent à l'exhibition de compétences que le spectateur n'aurait pas. La diversité des corps qui obsède Jérôme Bel – visible dans des spectacles comme *Gala*, *The show must go on* et *Disabled Theater* – nous semble elle aussi chercher à créer un lien entre les artistes et leurs concitoyens dotés de corps « non-spécialisés ». La tendance à mettre en scène des non-acteurs est très forte dans la scène contemporaine, bien au-delà du champ restreint du métathéâtre. De nombreux projets cherchent à mettre en scène la ville et sa population. Pour en donner des exemples, nous pensons à *100% [ville]*, de Rimini Protokoll, qui recrute à chaque étape de sa tournée un échantillon de cent habitants et joue sur des statistiques pour créer un aperçu de la population locale. Le Théâtre des Amandiers a présenté un projet similaire en janvier 2015, mené par un duo portugais – Ana Borralho et João Galante – intitulé *Atlas Nanterre* qui mettait en scène lui aussi cent Nanterrois pour jouer le rassemblement autour d'une activité : ils marchaient ensemble et parlaient en chœur. Le Théâtre de la Commune, centre dramatique national d'Aubervilliers, lance en 2014, sous la direction de Marie-José Malis, une série de projets intitulés « Pièce d'actualité » dont le but est « de savoir si un lieu peut générer de l'art⁹⁶² ». Son projet de programmation se veut une réaction à « [l]'art théâtral d'aujourd'hui⁹⁶³ » : « souvent un art sans lieu, comme un produit sans sol ni destinataires à part des destinataires eux-mêmes délocalisés et abstraits (les habitants du village interplanétaire des productions *hype*⁹⁶⁴ ». Penchons-nous sur la première pièce de ce projet : *Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?* (2014),

⁹⁶² Marie-José Malis, octobre 2014, programme de salle de la « pièce d'actualité n° 1 », *Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?*, conçu par Laurent Chétouane avec des habitants d'Aubervilliers, programmé du 4 au 16 novembre 2014 au Théâtre de la Commune, centre dramatique national d'Aubervilliers.

⁹⁶³ *Ibid.*

⁹⁶⁴ *Ibid.*

conçu par Laurent Chétouane avec des Albertvillariens.



Fig. 75. Pièce d'actualité n° 1 : *Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?*, Laurent Chétouane⁹⁶⁵

Le titre du spectacle est parlant : il s'adresse directement à l'interlocuteur, il lui demande son avis sur le théâtre en général et sa syntaxe orale semble cibler un public jeune ou moins éduqué. Le processus de création du spectacle – quasi entièrement enregistré en vidéo⁹⁶⁶ – est très riche et intéressant, il permet de voir comment le rapport entre l'artiste international et les participants locaux peut se passer. À la première rencontre, Laurent Chétouane, metteur en scène et chorégraphe international, installé à Berlin et présenté par le programme de salle du spectacle comme ayant un « travail novateur⁹⁶⁷ » et connu pour sa « réputation

⁹⁶⁵ Crédit de la photo : deValence / Théâtre de la Commune.

⁹⁶⁶ Les captations sont consultables sur place dans les Archives de la Mairie d'Aubervilliers.

⁹⁶⁷ Biographie de Laurent Chétouane publiée sur le programme de salle déjà cité de *Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?*.

d'enfant terrible de la scène », demande aux habitants d'Aubervilliers recrutés ce qu'ils pensent du théâtre. Les participants ont l'air ravi de participer au projet. Quelques-uns disent avoir pratiqué le théâtre en amateur et avoir beaucoup apprécié l'expérience, d'autres ont aimé la littérature dramatique, il y avait des spectateurs de théâtre de boulevard qui n'avaient jamais mis les pieds au Théâtre de la Commune et d'autres qui avaient répondu à l'appel par curiosité. Lorsqu'il leur est demandé de dire ce qu'ils aiment dans le média théâtral, une majorité répond s'intéresser à la capacité de se mettre dans la peau d'un personnage, de toucher les gens avec une belle histoire, de transporter le public dans un autre univers.

Il est remarquable de voir la façon dont leurs discours se transforment au long du processus de création. Les extraits des témoignages des participants publiés sur le programme de salle nous en donnent un bon aperçu. Plusieurs participants témoignent de la façon dont Laurent Chétouane a modifié leur vision du théâtre. Lyna Khoudri dit qu'elle n'avait « jamais vraiment cherché à comprendre le théâtre » mais que cette expérience lui a appris à « essayer de rester [elle]-même » : « Je crois que c'est un théâtre qui ne fait pas semblant, il appartient à la vraie vie ». Ce témoignage nous montre qu'en trois semaines de travail, des participants comme Lina Khoudri auraient ainsi appris à apprécier un théâtre qui « appartient à la vraie vie » *au détriment de* ce qu'ils connaissaient avant, un théâtre qui « fait semblant ». Étant donné la durée du projet, nous ne pouvons pas nous empêcher de voir dans la démarche une sorte de catéchisme au théâtre contemporain. Un autre témoignage publié dans le programme de salle, celui d'Elena Ghitescu, explique que Chétouane leur a proposé un travail surprenant : « de partir à la recherche de l'ingrédient miraculeux qui fait le théâtre. Des gens sur un plateau exposés à des gens qui regardent ? Un texte ? Oui, mais est-ce tout ? ». Son discours m'a particulièrement frappé car il ressemble beaucoup à ceux des artistes contemporains, y compris ceux que nous analysons ici. Jérôme Bel dit, par exemple, dans l'entretien publié dans le programme de salle de *Cour d'honneur* : « ...ce qui m'intéresse particulièrement, c'est le dispositif théâtral lui-même que je définis ainsi : des personnes assises dans le noir qui regardent d'autres personnes agissant dans la lumière. [...] J'essaie de

comprendre comment à travers ce dispositif fonctionne la représentation spectaculaire⁹⁶⁸ ». Un autre participant, Alain Feffer, dit simplement : « Enrayer le théâtre pour questionner la ville ». Leurs discours semblent empreints de la vision de théâtre de Laurent Chétouane, qui, à la différence de la leur lors de la première rencontre, semble peu enthousiaste du théâtre : « Je suis ravi de parler de théâtre avec les Albertvillariens – dit il. Qu’attendent-ils de ce “vieux” média ? Qu’y trouvent-ils ?⁹⁶⁹ ».



Fig. 76. Processus de création de *Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?*

Ce projet nous paraît ainsi partir à la rencontre d’une altérité – celle incarnée par des habitants d’Aubervilliers qui avaient une vision du théâtre différente de celle que l’on retrouve dans le milieu du théâtre contemporain professionnel –, mais nous

⁹⁶⁸ « Entretien avec Jérôme Bel », propos recueillis par Jean-François Perrier, publié dans le programme de salle de *Cour d’honneur*, 67^e Festival d’Avignon, 2013.

⁹⁶⁹ « Laurent Chétouane : “Je m’intéresse à la relation danse/musique en général” », propos recueillis par Wilson Le Personnic, *Ma Culture – l’actualité des arts vivants*, le 31 octobre 2014. [En ligne : <http://maculture.fr/entretien/laurent-chetouane-choregraphe-melomane/>]. Consulté le 30 septembre 2016.

doutons qu'un vrai dialogue se soit constitué. L'artiste, plus versé sur le sujet, finit, involontairement, par étouffer les visions qui divergent de la sienne. Il ne semble pas que ce projet se fonde sur un échange bilatéral. Reprenant le texte présentant la programmation dans laquelle ce projet s'inscrit, rappelons que son but était de contrer un art « délocalis[é] ou abstrai[t] ». Or, ce spectacle réunit un groupe de non-acteurs locaux pour un projet éphémère mené par un artiste professionnel à carrière internationale ; il est empreint d'un certain scepticisme à l'égard du pouvoir référentiel du théâtre (malgré le fait que les participants n'éprouvaient pas au départ de méfiance à l'égard du théâtre) et il exalte une ville (mais il est mené par quelqu'un qui n'a aucun lien avec elle). À l'instar de *Gala, The show must go on* et des projets *in situ* transposables à n'importe quelle agglomération, la question que cette pièce d'actualité pose – « Et le théâtre pour vous, c'est quoi ? » – ne trouve pas sa réponse dans l'histoire de cette communauté précise ou de ce théâtre. Rappelons que le Théâtre de la Commune a une histoire et que celle-ci est loin d'être anodine : ce lieu incarne un ancien projet de décentralisation et de militantisme culturel qui envisageait justement de faire du théâtre pour et par cette ville⁹⁷⁰. Suivant le mouvement décrit dans l'introduction de la thèse, ce théâtre « se consacre de plus en plus après 1968 aux animations culturelles destinées à “sensibiliser” le public à ses créations théâtrales⁹⁷¹ », éloignant de ce fait le public populaire⁹⁷². C'est ainsi que, selon Bernard Faivre, dans un texte écrit dans les années 1980, « le Théâtre de la Commune se replie sur son théâtre⁹⁷³ ». La difficulté de trouver le lien avec la ville semble rester la même à la génération suivante, les formes métathéâtrales récentes nous semblent à la fois traduire ce fait et montrer

⁹⁷⁰ Cf. Gabriel Garran, « Aubervilliers, un théâtre en banlieue », in Robert Abirached (dir.), *La Décentralisation théâtrale 2. Les années Malraux, op. cit.*, p. 167-182.

⁹⁷¹ Bernard Faivre, « Décentrement (Suresnes, 1951 ; Aubervilliers, 1965 ; La Cartoucherie, 1970) », in Élie Konigson (dir.), *Le théâtre et la ville : espaces et lieux urbains théâtralisés, théâtres-monuments et urbanisme, théâtres de banlieues et de villes nouvelles*, Paris, CNRS éditions, 1987, (« Les voies de la création théâtrale », 15), p. 169-208, p. 193.

⁹⁷² « Ces spectacles d'animation, dit Micheline Servin, “sont si bien réalisés que ledit public, assouvi, ne vient pas jusqu'au théâtre” ». Micheline B. Servin, *Une aventure...le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers*, Encre éditions, 1980, p. 29, cité par *ibid.*

⁹⁷³ *Ibid.*

leurs limites.

La célébration de la ville par des projets internationaux nous semble emblématique non seulement du mode de production du théâtre aujourd'hui mais plus largement de notre rapport à l'espace urbain. Nous sommes incontestablement plus mobiles aujourd'hui ; il n'y a quasiment plus de frontières pour la communication et pour la circulation de l'information. La mondialisation, qui diminue considérablement les frontières économiques, nuit silencieusement aux commerces locaux au profit des franchises de groupes internationaux, ce qui fait que les villes se standardisent et se ressemblent de plus en plus les unes les autres. Le prologue de *L'Effet de Serge*, comme nous l'avons vu, comporte un bref commentaire mélancolique à l'égard de cette perte d'identité :

C'est le jardin, qui donne sur un milieu assez urbain. Oui, il y a trois tours là-bas. Et... Voilà, avec cinq pavillons en bas des tours... Comment ils ont fait ? De ce côté... Non, c'est plutôt pavillonnaire... Alors, au fond il y a un Centre commercial : Auchan, Hotel Gril, Afflelou, Phone House, Flunch, Midas, Photostation, Jardiland, Saint Maclou, Conforama, Marionnaud, Cofidis, La Redoute, Prisma Presse, Darty, Interflora, SFR, Étam, Kiabi, Promod, Maison du Whisky, Last minute Loisirs, Cultura, Leroy-Merlin, Surcouf... Bref... bon... tout ça... Voilà, ça, c'est l'environnement de Serge⁹⁷⁴.

Dans cette nouvelle entité urbaine en crise d'identité se développent des créations internationales qui semblent mettre en avant le rapport à la ville et à la société pour tenter de compenser un *manque* de lien réel avec les habitants, la culture et l'histoire d'une ville donnée. Il n'est ainsi pas étonnant que les spectacles qui célèbrent la ville aient autant de force aujourd'hui. Un exemple parmi d'autres est la fin de *Gala*, où les participants chantent et dansent « New York, New York⁹⁷⁵ » avec beaucoup de joie, de spontanéité et d'enthousiasme. La musique est

⁹⁷⁴ Philippe Quesne, « *L'effet de Serge* », captation réalisée lors de la création au Festival Les Inaccoutumés, Ménagerie de Verre, Paris, 2007.

⁹⁷⁵ Il s'agit de la chanson thématique du film *New York, New York* de Martin Scorsese sorti en 1977. Elle est composée par John Kander, avec des paroles de Fred Ebb et interprétée dans le film par Liza Minnelli.

coupée net à toutes les mentions de la ville étatsunienne pour que les participants chantent le nom de la ville où se présente le spectacle. Ayant assisté aux premières représentations à Aubervilliers et à Nanterre, j'ai eu l'impression que cette fin dégageait une force particulière, qui touchait aussi bien les participants du spectacle que le public. En tant que spectatrice, je me suis sentie émue par cette scène, sans parvenir à formuler ce qui m'émouvait puisque je ne suis ni Albertvillarienne ni Nanterroise. Une piste intéressante est apparue lors des représentations données à Paris pendant la semaine qui a suivi l'attentat du 13 novembre 2015. Un témoignage éclairant est apporté par un critique du *New York Times* qui, tout en détestant le spectacle et la démarche de Jérôme Bel, avoue avoir été bouleversé dans cette scène :

À un moment où cette ville [Paris] est en état de choc [à l'occasion des attentats de novembre 2015], ce corps de danseurs hétéroclite s'est permis de célébrer la ville et la détermination de célébrer la survie, l'endurance, l'audace de Paris. À un autre moment, cela aurait senti la formule convenue pour réchauffer les cœurs ; à ce moment-là, c'était sensationnel. Les danseurs et le public ont pu s'aimer eux-mêmes, aimer leur ville et participer à la même ovation⁹⁷⁶.

Lors de ces représentations, la célébration de la ville prend une dimension cathartique. Louer Paris, c'est aussi louer une culture citadine et le vivre ensemble. L'apparition au premier plan de la problématique de la ville nous semble ainsi le symptôme d'un problème majeur, complexe, qui mériterait une étude approfondie. Ainsi, l'hypothèse que nous avançons – celle du manque d'un rapport réel du théâtre à la ville – ne se restreindrait pas, comme nous l'avons déjà suggéré, à la perte du lien esthétique du théâtre avec ses concitoyens. Elle peut trouver d'autres racines comme la perte générale d'un lien social réel, lié au développement de l'informatique et à la croissance des villes elle-même, qui tend à les rendre plus impersonnelles, entre autres facteurs.

⁹⁷⁶ « At a time when this city has been in shock, this motley crew of dancers was allowed to celebrate the city and the determination to celebrate Paris, survival, grit, pluck. At any time this would be a good feel-good formula; at this moment it was sensational. Dancers and audience were helped to love themselves, their city and to join in an ovation », *Ibid.* Notre traduction.



Fig. 77. *Next day* (2014), Philippe Quesne et CAMPO (Centre d'Arts, Gand)⁹⁷⁷

Sur la taille actuelle des agglomérations, il est intéressant d'observer la façon dont la ville est représentée par Philippe Quesne : froide, dépersonnalisée, peu conviviale. Des images d'un urbanisme pavillonnaire évoquant la banlieue figurent discrètement dans plusieurs spectacles. Dans *Swamp Club* (2013), une énorme photo d'un quartier avec de grandes tours des années 1970 est posée sur le plateau. Il ne s'agit cependant pas du décor de l'action, qui, située dans un marécage fantastique, s'éloigne justement de cette culture urbaine-là. L'urbanisme pavillonnaire réapparaît dans *Next Day* (2014), un spectacle mis en scène par Philippe Quesne avec les enfants du Centre d'art CAMPO de Gand. L'image d'une cité entourée par des tours recouvre tout le fond de scène. À la différence de celle de *L'Effet de Serge*, cette image ne nous paraît pas contribuer à une critique mélancolique de ce type d'urbanisme. Dans ce spectacle très gai, on voit des enfants jouer les super-héros au milieu d'une cité qui est tout simplement leur environnement. Peut-être le metteur en scène a-t-il surmonté la mélancolie suscitée

⁹⁷⁷ Crédit de la photo : Martin Argyroglo.

par l'esprit de cette culture citadine, s'imaginant un *lendemain* où la convivialité aurait pris le dessus.

La recherche du commun

Un troisième aspect représentatif de la façon dont ce métathéâtre traduit son rapport à la société est une quête du commun, aussi bien par l'usage de références communes que par la mise en avant de la communauté réunie à l'occasion du spectacle.



Fig. 78. Le « Moonwalk », Gala⁹⁷⁸

À l'instar de l'évitement du savoir-faire, nous observons chez plusieurs artistes de notre corpus un évitement des références de la haute culture occidentale. Nous avons analysé *The show must go on* de Jérôme Bel qui, travaillant sur des tubes, amène souvent les spectateurs à chanter ensemble, à battre le rythme des musiques

⁹⁷⁸ Crédit de la photo : Tony Lewis.

successives et parfois à danser. Ce spectacle – à l’instar de *Gala* – exalte la musique et la danse ordinaire qu’on connaît tous – tous les pays confondus – en raison de la force de la culture de masse mondialisée. Celle-ci est d’ailleurs ce qui fait le succès international de Jérôme Bel : on connaît la chorégraphie de « Macarena » ou le « Moonwalk » de Michael Jackson aussi bien en France, qu’au Brésil ou au Japon. Une autre façon de prendre de la distance par rapport à la haute culture occidentale est l’évitement des références « savantes ». Antoine Defoort et Halory Goerger, de l’Amicale de production, envisagent leurs spectacles de sorte qu’ils « soi[en]t aussi peu référentiel[s] que possible⁹⁷⁹ ». *Germinal* en est un exemple parfait, puisque le spectacle commence dans le noir et le silence et le langage commence à s’établir au fur et à mesure, pas à pas. De même, Grand Magasin, dont les spectacles sont extrêmement clairs et didactiques, affirme éviter le présupposé selon lequel le public connaît certaines références culturelles⁹⁸⁰. S’ils doivent citer des références, ils les expliquent aussitôt. Nous percevons dans cet évitement des références érudites une crainte d’exclure ceux qui n’y ont pas accès. Cette attitude, relativement récente, puisque le problème naît avec l’industrie culturelle et l’universalisation de l’accès à l’éducation et la culture d’une nouvelle classe moyenne urbaine, a été problématisée par les sociologues Claude Grignon et Jean-Claude Passeron. Selon eux, elle est un effet d’un populisme qu’ils constatent principalement chez les chercheurs⁹⁸¹ et que nous reconnaissons aussi dans le métathéâtre contemporain. Motivée par la bonne intention de tenter de rendre justice aux cultures populaires, une telle attitude, selon ces sociologues, « repose presque toujours sur l’anti-intellectualisme inavoué d’intellectuels⁹⁸² » et prend une

⁹⁷⁹ Christian Saint-Pierre, « Antoine Defoort et Halory Goerger de retour avec “Germinal” », *art cit.*

⁹⁸⁰ « Conversation du spectateur : “Sens / non-sens. Être spectateur de l’absurde” », conversation animée par Perin Emel Yavuz, Édith Magnan, Bruno Trentini, en présence de Grand Magasin à la Cité Universitaire Internationale de Paris, le 7 février 2015.

⁹⁸¹ Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil, 1989, (« Essais », 770), p. 10.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 11.

« forme paradoxale de mépris de classe à l'égard des dominés⁹⁸³ » car cette attitude « ne passe pour son inverse que parce qu'elle passe par le mépris de soi comme intellectuel auquel la domination particulière qu'ils subissent expose les intellectuels⁹⁸⁴ ».

Il existe, dans le métathéâtre, une autre attitude – ou plutôt une autre polarité, puisque les deux positionnements ne nous semblent pas suivre une logique binaire – face au patrimoine culturel occidental, qui ne nous semble pas être celle de son évitement, mais de son intégration à un univers référentiel comportant aussi bien des œuvres de la culture érudite que celles de la culture de masse. Umberto Eco a écrit en 1965 une œuvre intitulée *Apocalyptiques et intégrés*⁹⁸⁵ qui reconnaît deux positionnements face à la culture de masse. L'« apocalyptique » serait un pessimiste qui associerait la culture industrialisée à la décadence de la culture occidentale. L'« intégré » serait celui qui voit avec optimisme l'industrie culturelle et la diffusion à grand échelle car elles ouvriraient des opportunités à l'expansion culturelle. Le contexte des années 1960 était certainement différent du nôtre mais nous risquons une hypothèse : les artistes de notre corpus ont grandi dans un monde où la culture de masses était déjà banalisée et ont été forgés par elle. Acceptant cette formation double par la culture érudite et par la culture industrialisée, ces artistes n'ont aucun complexe à puiser aussi bien dans l'une que dans l'autre. C'est en tout cas ce qu'affirment certains artistes, dont Goerger :

...vous seriez probablement surpris par le contenu de nos bibliothèques et de nos disques durs ! Je suis touché par la culture savante tout autant que par ce qu'on pourrait appeler la culture populaire. Antoine et moi avons été marqués par une foule de référents culturels, mais j'imagine que, s'il y a une récurrence de culture populaire dans nos réalisations, c'est que celle-ci est simple à réencoder, qu'il est facile de lui donner

⁹⁸³ *Ibid.*

⁹⁸⁴ *Ibid.*

⁹⁸⁵ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, trad. en portugais Pérola de Carvalho, São Paulo, Perspectiva, 1979 [1965 pour la première édition en italien]. Nous n'avons pas trouvé des indices sur la publication d'une traduction en français de l'œuvre.

une nouvelle signification⁹⁸⁶.

Nous observons la même attitude chez Philippe Quesne : on écoute dans *L'Effet de Serge* aussi bien du John Cage que des réinterprétations de morceaux de Michael Jackson – qui n'est pas pris de façon dérisoire – et des créations de groupes alternatifs peu connus. Le partage de références culturelles constitue d'ailleurs le motif du long prologue de *La Mélancolie des dragons*. Le groupe de hard-rockeurs est silencieux à l'intérieur de la Citroën AX. Ils se partagent un gros paquet de chips, de la bière et écoutent ensemble des disques. Il s'agit d'une scène sur le partage de références musicales et la jouissance collective de l'art. Chacun choisit un CD, si le morceau intéresse quelqu'un, celui qui l'a proposé lit le texte figurant sur la jaquette. Les morceaux sont souvent interrompus par un des auditeurs qui soit ne l'aime pas, soit pense à une autre musique qu'il veut faire écouter aux autres. L'interruption des morceaux fait souvent des déçus. Cette scène dure plus de dix minutes. On écoute avec les hard-rockeurs de l'AC/DC (« Back in Black », « Highway to Hell », « Get it Hot ») ; de l'Iron Maiden (« Run to the Hills ») ; du Trust (« Antisocial ») ; du Run-DMC (« It's Tricky ») ; une musique médiévale (« Propter bonos geschwenkos », exécuté par La Maurache) ; le célèbre thème du western *Les sept mercenaires* (1960), d'Elmer Bernstein, moment propice pour l'un d'entre eux qui s'aventure en dehors de la voiture et va chercher dans le coffre un petit dragon en peluche. Après son retour, la musique change à nouveau : « Mélancolie », de C. Jérôme, suivie de « Master of Puppets », de Metallica, d'« Il est libre Max », d'Hervé Cristiani et de « Still loving you », des Scorpions, seule musique exécutée sans interruption et qui sera rejouée à la fin du spectacle à la flûte douce par l'un d'entre eux. L'étrange combinaison entre cet instrument fortement associé à l'apprentissage de la musique à l'école et le hard-rock, associé à un univers de révolte, engendre beaucoup de rires dans le public. Ce long prologue sans paroles nous semble une introduction parfaite à ce spectacle qui, à travers la

⁹⁸⁶ Christian Saint-Pierre, « Antoine Defoort et Halory Goerger de retour avec *Germinal* », *Le Devoir*, Montréal, 17 mai 2014, p. E5.

représentation de la création collective, donne à voir une petite communauté qui parvient à réinventer des nouveaux mondes ensemble avec ce que ses membres ont en commun.

Le théâtre dans la ville

La représentation du théâtre dans la ville traverse l'œuvre de Jérôme Bel. Dans son premier spectacle, *nom donné par l'auteur*, il s'interroge sur le statut de l'espace théâtral, s'inspirant de la notion de « degré zéro de l'écriture » de Roland Barthes⁹⁸⁷. Il cherche ainsi à montrer la prétendue neutralité de la boîte noire, qu'il comprend comme une sorte d'espace « degré zéro », car elle

...essaie d'avoir le moins de signes possible pour justement que chaque représentation, chaque mise-en-scène, chaque chorégraphie puisse produire un espace à partir de ce zéro et construire un château au Danemark ou je ne sais quoi d'autre, une jungle, un intérieur bourgeois.⁹⁸⁸

Ainsi, le décor de ce spectacle de 1994 est composé de quatre lettres : « N », « S », « E » et « O », représentant les quatre points cardinaux. Dans chaque nouveau théâtre, Bel utilisait une boussole pour établir le décor en fonction de ces repères décrits comme « des repères géographiques, magnétiques, qui ne sont même pas culturels, qui sont physiques⁹⁸⁹ ». Il espérait que ce décor permettrait au public de se réorienter par rapport à l'espace externe au théâtre : « je suis dans le théâtre, mais... si là c'est le sud de la ville, donc, moi, j'habite par là⁹⁹⁰ ». Cette proposition scénographique nous semble dissoudre le théâtre dans la ville. L'intrusion des points cardinaux réels, donc, des repères spatiaux du monde extrathéâtral, fait

⁹⁸⁷ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Points, 2014, (Seuil, 1953, pour la première édition).

⁹⁸⁸ « Nom donné par l'auteur, par Jérôme Bel, interrogé par Christophe Wavelet », 2005.

⁹⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁹⁰ Jérôme Bel et Christophe Wavelet, « *nom donné par l'auteur* », vidéo citée.

indirectement apparaît l'habituelle coupure entre l'espace-temps de la ville et celui du théâtre, qui, dans cette scénographie, fait défaut.



Fig. 79. Décor de *nom donné par l'auteur* (1994), RB Jérôme Bel⁹⁹¹

En 2004, en réponse à une invitation de l'Opéra de Paris, il crée *Véronique Doisneau* dans le Palais Garnier et pour le Palais Garnier, puisque la simplicité du spectacle proposé ne prend vraiment son sens que dans le contraste avec la somptuosité de cette salle ornée de dorures et équipée de sièges recouverts de velours. Il s'agit d'articuler le spectacle proposé à la salle où il est présenté. D'ailleurs, bien que ce spectacle soit simple, il dépend de la compréhension de cet enjeu : le spectacle se joue par rapport à la salle qui l'emboîte.

Cour d'honneur, en 2013, s'intéresse à la mémoire d'un lieu théâtral précis et

⁹⁹¹ Capture d'écran de la captation du spectacle réalisée par Daniel Crétois.

doté d'une histoire emblématique⁹⁹². Comme nous l'avons vu, la question est abordée de façon dés-historicisée, ce qui rend la mémoire de ce lieu mélancolique et volontairement dépolitisée. Nous rappelons que les témoignages, construits par les spectateurs à l'aide des questions et du canevas construits avec Bel, évitent clairement les thèmes qui poussent à un positionnement politique. Il est deux fois question dans les témoignages de la grève des intermittents du spectacle de 2003. Au lieu de creuser ce sujet, le spectacle n'évoque à chaque fois que la tristesse des spectateurs à l'égard de ces œuvres qu'ils n'ont pas pu voir. Le témoignage de Jacqueline Micoud, dans une version antérieure à celle présentée au Festival⁹⁹³ mentionnait la réaction de ses amis ouvriers et paysans membres de son groupe de théâtre amateur face aux propos contre Vilar en 1968. Ils les trouvaient « injustes » et « outranciers ». Ce passage a disparu de la version présentée dans *Cour d'honneur*. D'ailleurs, aucune discussion sur la mémoire historique du lieu, sur Vilar et la transformation du lieu au fil du temps ne s'amorce dans ce spectacle, qui porte sur la mémoire de la Cour d'honneur mais de façon strictement subjective.

En 2015, *Gala* commence par une présentation de huit minutes composée de 36 diapositives. Le diaporama montre des images de différents dispositifs théâtraux : des salles d'opéra somptueuses avec du velours et des dorures ; des salles multifonctionnelles, avec des chaises en plastique empilées ; des dispositifs consistant seulement en un tréteau ou, au contraire, en des rangées de chaises placées autour d'un espace vide. La séquence présente une évolution pour ce qui est de l'angle de la prise de vue. La première image montre la scène depuis le milieu de la salle ; dans la suivante, le point de vue est un peu décalé par rapport au centre, puis, se déplace sur l'un des côtés de la salle, puis dans les coulisses, et au milieu de la scène. Nous faisons un tour de 360° dans le dispositif théâtral. Chaque salle évoque une tradition : il y a des salles de cabaret et de café-concert ; des salles

⁹⁹² À ce sujet, voir le chapitre 7, consacré à l'analyse de ce spectacle.

⁹⁹³ Version présentée à l'occasion des Hivernales. Une captation de la rencontre est en ligne. « Rencontre avec Jérôme Bel pour *Cour d'honneur* », vidéo citée.

d'opéra ; une salle de centre communautaire catholique, une salle de kabuki, un amphithéâtre, une scène qui semble abandonnée, criblée de trous faisant penser à des marques de tirs. Différentes époques sont également représentées : il y a une ruine de théâtre grec antique, une salle au design moderne, une salle de la Renaissance, avec le ciel peint sur le plafond.



Fig. 80. Le Petit théâtre de La Reine, situé dans le parc du château de Versailles, *Diaporama*⁹⁹⁴

Cette séquence est parlante. Elle soulève la question, chère à Jérôme Bel, de la raison pour laquelle nous avons besoin de faire et de voir des spectacles. Les différents dispositifs mettent en évidence une certaine universalité de la nécessité d'un dispositif scénique, que nous pouvons retrouver dans différentes cultures, à différentes époques, indépendamment des variations esthétiques et de l'argent investi. Cette approche, plus anthropologique qu'artistique, sensibilise le spectateur au spectacle qui suivra, qui traite justement de la nécessité humaine de danser, de chanter.

L'éloquence de ce diaporama est telle qu'il a été programmé indépendamment du spectacle *Gala* en tant qu'installation au Palais de Tokyo. Voici un extrait de la description de l'installation, intitulée *Diaporama*, présentée du 10 décembre 2015

⁹⁹⁴ *Ibid.*

au 9 janvier 2016, simultanément au spectacle *Gala* dans le cadre du Festival d'Automne à Paris :

Prises par Jérôme Bel lui-même ou trouvées sur internet, ces photographies réunissent des théâtres du monde entier, de la simple estrade posée sur une place de village aux visions futuristes d'architectes, en passant par des théâtres à l'italienne ou de cabaret. Cette disparité dans les architectures évoque la multiplicité, l'infinie diversité des formes théâtrales. Le point de vue photographique évolue, tourne sur son axe et balaye à 360 degrés l'architecture théâtrale. Plus qu'un inventaire, Jérôme Bel invite le spectateur à observer la transformation de la salle 37, auditorium de poche, en un étrange théâtre panoramique.

L'intérêt que le Palais de Tokyo accorde à ce diaporama nous semble témoigner de la force de cette séquence d'images, qui propose une réflexion sur le média théâtral à différentes époques, dans différentes cultures. Notons qu'il est question de « multiplicité » et de « diversité » des formes théâtrales montrées principalement dans leur inscription dans la vie d'une société donnée.



Fig. 81. Vue de l'exposition *Diaporama* au Palais de Tokyo⁹⁹⁵

L'obsession pour le bâtiment théâtral nous semble curieuse car nous ne pouvons pas nous empêcher de la percevoir comme une dissection. Le théâtre nous est donné

⁹⁹⁵ *Ibid.*

à voir de façon analytique : nous observons ses règles, ses conventions, nous questionnons le théâtre en tant que pratique culturelle, mais à l'instar du prologue de *Gala*, nous voyons des théâtres vides, sans public, qui nous poussent à imaginer un passé (ou un futur) où ces théâtres ont été (ou seront) habités par des spectateurs et des spectacles. L'observation est certainement très riche et peut être passionnante, mais, pour qu'elle ait du sens, elle a besoin de son référent, à savoir une connaissance du théâtre à laquelle se référer. Jérôme Bel lui-même « insiste sur cette idée de tradition » :

...quand je vais à l'opéra, par exemple, au moment où le rideau se lève, parfois on entend le public qui fait "ah...". Je trouve ça génial. Malheureusement, il n'y a plus de rideaux. Parce que dans le théâtre contemporain, on essaie de supprimer le quatrième mur. Or, nous, c'est par rapport à ça qu'on se situe. On travaille à l'intérieur d'une histoire pour la faire avancer⁹⁹⁶.

Le métathéâtre nous apparaît ainsi comme une critique du théâtre qui se sert de la forme théâtrale et n'existe que parce que d'autres formes de théâtre continuent d'exister en parallèle. La dissection médicale nous permet de comprendre ce que nous ne pouvons pas comprendre par l'observation de la forme vivante du même organisme. Sans la forme vivante, toutefois, cette pratique n'a pas de raison d'être. Il en va de même dans le cas du métathéâtre : réfléchissant à la tradition de l'art théâtral à travers son architecture, ses règles, ses conventions, ses non-dits, ses savoir-faire, ce théâtre n'a de sens qu'en tant que critique d'une forme traditionnelle, qu'il subvertit, loue, et questionne. Si la forme de référence disparaît, le métathéâtre, en tant que versant critique, disparaît lui aussi.

⁹⁹⁶ Jérôme Bel et Philippe Quesne, « La fin de l'illusion », *Les inrockuptibles*, juillet 2013, p. 24-27, p. 27.

CONCLUSION

Le sens (perdu ?) du théâtre

Conclusion

Avant de conclure cette étude, nous souhaitons revenir à l'hypothèse formulée dans notre introduction, concernant la double genèse du théâtre « contemporain » en tant que théâtre d'art et en tant que service public et le caractère symptomatique du métathéâtre récent, perçu comme une réaction à ce phénomène. Il nous a semblé éclairant de retracer d'abord le cheminement qui nous a amenée à cet objet, à cette hypothèse, et au choix de commencer par l'approche du contemporain comme genre.

Lors d'une étude effectuée dans le cadre d'un Master, j'avais été troublée par certains discours tenus dans le champ du théâtre contemporain. J'analysais la composition dramaturgique et scénique de deux spectacles d'une troupe française qui m'avait beaucoup marquée lors de son passage au Brésil, à savoir *Coda* (2004) et *Ricercar* (2008) du Théâtre du Radeau. La lecture d'entretiens, d'articles de presse et aussi de réflexions d'universitaires sur la compagnie mancelle me montra qu'on définissait souvent l'esthétique de la troupe en creux, en l'opposant, parfois de façon très vive, à l'esthétique théâtrale « involutive », pour reprendre le terme de Nathalie Heinich. On louait ainsi la liberté que ces spectacles donnaient aux spectateurs en comparant leur mode de fonctionnement avec celui de mises en scène plus canoniques, soupçonnées *a priori* de facilité, d'absence de créativité et finalement de contrainte exercée sur le spectateur. Ce qui m'interpella alors ne concernait pas spécifiquement le Théâtre du Radeau ni les critiques, artistes et universitaires qui tenaient ces propos, il s'agissait d'un phénomène plus large. Le discours sur la liberté, par exemple, me semblait problématique pour plusieurs raisons. Affirmer que le spectateur – n'importe quel spectateur – serait plus libre dans ce type de spectacle me semblait faux. En effet, les témoignages tels que je les recueillis révélaient qu'on pouvait se sentir perdu, voire exclu du jeu, si on ne comprenait pas l'enjeu de ce type d'esthétique. Ce qui m'a amenée à percevoir que le théâtre contemporain reposait lui aussi sur un goût, régi par un nombre de règles et conventions que nous acquérons et raffinons en voyant des spectacles, ou d'autres formes artistiques (plastiques, cinématographiques, musicales, littéraires) qui peuvent relever d'un fonctionnement proche. Autrement dit, que ce théâtre avait lui

aussi un « horizon générique », pour employer l'expression de Jean-Marie Schaeffer. Ce qui m'a conduit aussi à un autre sujet de réflexion : la défense récurrente de la liberté individuelle en art. Cette défense, tant du côté de l'artiste que du côté du spectateur, semblait emblématique de notre temps. Dans le dossier « Le sens (perdu ?) de l'art », consacré à la notion d'« art contemporain » par Giovanni Lista et la revue *Ligeia*.⁹⁹⁷, François Derivery, entre autres, réfléchit sur la question de la liberté. Si la liberté est une valeur essentielle pour l'art contemporain, suggère-t-il, c'est qu'elle constitue une valeur intrinsèque dans l'idéologie néolibérale : « [s]i l'art contemporain peut être “libre”, c'est que la société contemporaine, la société de marché, est elle-même une société de liberté⁹⁹⁸ ». La liberté de création ainsi garantie lui semble faire resurgir la perspective de « l'art pour l'art » car, explique-t-il, « [d]u point de vue postmoderne l'art est “libre” lorsqu'il vaut en lui-même et pour lui-même⁹⁹⁹ ». Les sociologues – que Derivery attaque par ailleurs – ont déjà traité la question de l'autonomisation du champ artistique et du jugement établi selon des critères intrinsèques¹⁰⁰⁰. Faisant de « la “liberté de création” l'origine et la justification de l'art, l'art contemporain, explique Derivery, se donne comme l'issue et le couronnement final de l'aventure artistique¹⁰⁰¹ » – ce qui nous semble expliquer le manque d'estime *a priori* à l'égard de tout autre genre artistique considéré comme moins « libre ».

Derivery note encore qu'aujourd'hui « [d]ans le domaine artistique, la recherche de sens apparaît comme l'expression d'un “totalitarisme”¹⁰⁰² », alors que « la démocratie est l'alibi politique du marché et sa justification idéologique¹⁰⁰³ ». Pour

⁹⁹⁷ Giovanni Lista (dir.), « Le sens (perdu ?) de l'art », *Ligeia – dossiers sur l'art*, n° 149-152, Juillet-Décembre 2016, pp. 21-229.

⁹⁹⁸ François Derivery, « La certitude plutôt que le risque », in Giovanni Lista (dir.), « Le sens (perdu ?) de l'art », *Ligeia, op. cit.* p. 141-145, p. 145.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 144.

¹⁰⁰⁰ Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ artistique*, Paris, Seuil, 1992.

¹⁰⁰¹ François Derivery, « La certitude plutôt que le risque », *art. cit.*, p. 144.

¹⁰⁰² *Ibid.*

¹⁰⁰³ *Ibid.*

revenir au discours tenu sur la liberté du spectateur dans des spectacles qui refusent à assumer un sens, et plus précisément à l'exemple du Radeau, cette « liberté », malgré mon admiration pour le travail de la troupe mancelle à laquelle j'ai consacrée trois ans d'étude, n'était pas ce qui m'attirait dans ses créations. Précisément parce qu'elle me semblait liée à un désengagement à l'égard du sens. Pour ce groupe, comme pour l'ensemble du théâtre contemporain, tout sens énoncé clairement fonctionnerait de façon autoritaire auprès de ses spectateurs. Examinant l'importance du motif du « commun » et de la « communauté » dans les discours liés au « tournant performatif » du théâtre, Nancy Delhalle constate une prédilection pour une approche fondée sur la perspective plus générale « du “partage du sensible” conceptualisé par le philosophe Jacques Rancière¹⁰⁰⁴ ». « Peut-on cependant, interroge-t-elle, faire aussi prestement le “deuil du sens” au profit d'un “partage du sensible” dont les tenants et les aboutissants restent en définitive assez obscurs ou peu pris en compte ?¹⁰⁰⁵ ». L'idée d'un obscurcissement positif du sens, redisons-le, est assez répandue dans le champ du théâtre contemporain depuis au moins les années 1980. Hans-Thies Lehmann conclut son ouvrage *Le théâtre postdramatique* en affirmant que « [l]e politique du théâtre est le *politique de la perception*¹⁰⁰⁶ », car, sans entrer dans le détail, « [l]a société contemporaine ne connaît rien ou presque rien sur quoi elle ne pourrait discuter rationnellement¹⁰⁰⁷ » et le mieux que le théâtre puisse faire est de contrer, sur le plan de la forme, le *modus operandi* des médias de masse¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰⁴ Nancy Delhalle, *Théâtre dans la mondialisation*, op. cit., p. 14. *Le partage du sensible* est le titre d'un ouvrage de Jacques Rancière (La fabrique, 2000). Sur cette notion et la conception de l'art théâtral à laquelle elle est censée répondre, voir par exemple *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 74-75 : « En passant du théâtre au monde hors du théâtre, « [o]n ne passe pas de la vision d'un spectacle à une compréhension du monde et d'une compréhension intellectuelle à une décision d'action. On passe d'un monde sensible à un autre monde sensible qui définit d'autres tolérances et intolérances, d'autres capacités et incapacités. »

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁰⁶ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 291. L'auteur souligne.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 293.

¹⁰⁰⁸ Cette proposition a été souvent interrogée. Citons, en dehors des auteurs francophones, Silvia Fernandes, *Teatralidades Contemporâneas*, São Paulo, Perspectiva et Fapesp, 2010, p. 58.

C'est par contraste avec cette tendance générale que le métathéâtre a attiré mon attention. Il semblait réagir à cette tendance du « politique de la perception » car, tournant dans les mêmes circuits que les spectacles réunis par Lehmann sous la notion de « postdramatique », les créations métathéâtrales faisaient montre d'une très grande clarté et d'une préoccupation explicite pour la communication : son fonctionnement, ses structures et le partage de références communes. La solution qu'elles proposaient nous a néanmoins semblé paradoxale : le métathéâtre semblait contrer un théâtre refusant d'affirmer un sens intelligible en proposant, à la place, une structure intelligible ne cherchant pas à discuter autre chose qu'elle-même. À propos des artistes de notre corpus, nous lisons par exemple qu'ils appartiennent à une « génération qui pense qu'il y a drame à partir du moment où il y a des acteurs et des spectateurs donc il est inutile d'en rajouter ¹⁰⁰⁹ ». Creusons ce paradoxe en nous intéressant à la réflexion récente de Patrice Pavis sur la notion d'« autothéâtre ». Dans le *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Pavis consacre un article à ce terme, initialement défini par Robert Abirached¹⁰¹⁰ comme désignant « un théâtre sans prétention artistique ou politique, un théâtre [fait] par des amateurs, pour eux-mêmes ou pour un public d'amis et de parents¹⁰¹¹ ». Une caractéristique de l'autothéâtre serait que son public est « autosatisfait, conquis d'entrée, complice » et qu'il « se considér[e] presque propriétaire de ce genre de spectacle [puisqu'o]n joue pour soi, on est entre soi¹⁰¹² ». Notons qu'il s'agissait chez Robert Abirached d'un théâtre d'amateurs, relevant donc d'une tout autre structure anthropologique et sociale que le théâtre produit par des professionnels¹⁰¹³. L'importation de la notion dans le dictionnaire de Pavis est

¹⁰⁰⁹ Cet article de presse porte sur Fanny de Chaillé. Cathy Blisson, « Danse, première langue », *Le Figaro*, le 21 février 2012. [En ligne : <http://evene.lefigaro.fr/theatre/actualite/portrait-de-fanny-de-chaille-danse-festival-hors-saison-arcadi-3078.php>]. Consulté le 13 avril 2017.

¹⁰¹⁰ Robert Abirached, *Le théâtre et le prince. Un système fatigué : 1993-2004*, Arles, Actes Sud, 2005.

¹⁰¹¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, op. cit., p. 35-36.

¹⁰¹² *Ibid.*

¹⁰¹³ Voir Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 13-14.

justifiée par la façon dont celui-ci développe son article : il aperçoit dans le théâtre contemporain (professionnel) des formes d'« autothéâtre » et note un phénomène de « ghettoïsation¹⁰¹⁴ » du public, dont désormais de nombreux membres, ou bien exercent des professions directement liées au théâtre (chercheurs, critiques, acteurs, etc), ou bien sont des connaisseurs informés du théâtre (étudiants en études théâtrales, élèves d'écoles d'art, etc), phénomène que nous avons traité dans l'introduction et revu dans le chapitre 7. Ce public spécialisé se substituerait ainsi au « “vrai” public, ni professionnel ni comparse¹⁰¹⁵ ». Marie-Madeleine Mervant-Roux, à laquelle se réfère Pavis, a rappelé l'apparition depuis les années 1980 de tout un vocabulaire destiné à épingle ce phénomène : l'expression « spectateur professionnel », proposée par Jean Jourdheuil¹⁰¹⁶ ou le terme « pibluc », inventé par André Steiger¹⁰¹⁷. Le métathéâtre, qui semble vouloir se distinguer des formes demandant au public trop de connaissances préalables (indispensables pour apprécier « les entorses à la tradition¹⁰¹⁸ ») et que des articles de fond appellent « théâtre pour débutants¹⁰¹⁹ » ou décrivent comme des productions destinées à « élargir le public¹⁰²⁰ », tombe lui aussi dans l'autothéâtre, une variante originale de l'autothéâtre. Patrice Pavis parle d'un « théâtre autoréflexif et autiste, un théâtre qui ne faisant référence qu'à lui-même et à ses procédés, évite de reproduire le monde

¹⁰¹⁴ Patrice Pavis n'emploie pas ce terme. Nous l'empruntons à Nathalie Heinich, *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, op. cit., p. 344 et sqq.

¹⁰¹⁵ Patrice Pavis renvoie notamment à Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Celui qui arrive du dehors », in Th. Hunkeler, Corinne Fournier-Kiss et Ariane Lüthi (éd.), *Place au public*, Genève, Métis Presses, 2008, p. 59.

¹⁰¹⁶ Cette expression désigne le « spectateur *du* théâtre en ce qu'il est aliéné à lui et en participe, [...] il est assigné à une place déterminée par l'institution théâtrale et ses dramaturgies de prédilection ». Jean Jourdheuil, « Une utopie raisonnable : le spectateur-spectateur », *Théâtre/Public*, n° 55, mars 1984, p. 38- 39, p. 38. L'auteur souligne.

¹⁰¹⁷ « Pibluc » se réfère à « la masse inconstante et non-située des gens de théâtre : praticiens, critiques, spectateurs professionnels ». Cité par Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un espace accidenté », *Agôn* dossier « La Rupture », n° 2 : « L'accident », 2009, mis à jour le 5 janvier 2010. [En ligne : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1076>]. Consulté le 5 novembre 2017.

¹⁰¹⁸ Nathalie Heinich, « Politique culturelle : les limites de l'État », *art. cit.*, p. 134.

¹⁰¹⁹ Lindsay Goss, « *Germinal* : theatre for beginners », *TDR*, vol. 61 / 3, MIT Press, Automne 2017, p. 165-172.

¹⁰²⁰ Cécile Schenck, « Faire nombre, ou comment “élargir” le public de danse contemporaine », *Théâtre/Public*, n° 119, novembre 2013, p. 71-75.

extérieur et de prendre parti sur lui¹⁰²¹ ».

Le contraste entre la forme avenante et le contenu narcissique du métathéâtre nous rappelle l'ambivalence observée par Nathalie Heinich dans les avant-gardes historiques. La sociologue constate une volonté des artistes de ces mouvements d'incarner « l'innovation en art en même temps que le progressisme politique et social¹⁰²² ». Les deux projets seraient antinomiques selon elle car l'avant-gardisme esthète s'inscrivait dans un monde artistique en voie d'autonomisation : ses « juges sont d'autant plus fiables qu'ils sont plus spécialisés, capables de mesurer la place d'une proposition dans l'histoire de la discipline, par rapport à son évolution objective¹⁰²³ ». Ces œuvres, élaborées plutôt en fonction de critères intrinsèques que de significations extrinsèques, ne visaient pas un public non-initié puisqu'« on peut difficilement attendre du peuple qu'il apprécie à leur juste valeur des expérimentations exigeant un haut niveau de culture¹⁰²⁴ ». Ces artistes étaient ainsi pris, selon elle, entre une aspiration esthétique avant-gardiste et des convictions politiques qui les rendaient souvent solidaires du peuple. Ils revendiquaient un statut marginal au sein de la société, alors même qu'ils pouvaient, dans certains cas au moins, « occuper, dans un milieu très fermé, une position centrale, cumulant pouvoir, notoriété et argent, tout en revendiquant [leur] marginalité¹⁰²⁵ ». Nathalie Heinich indique que ce positionnement était avantageux pour les artistes puisqu'il permettait, entre autres, de « compenser l'élitisme constitutif de l'autonomisation de l'art ; et [de] contrebalancer la perte de lien social effectif par l'alliance – fût-elle largement rêvée – avec un peuple fortement idéalisé¹⁰²⁶ ». C'est ainsi qu'« [aurait] progress[é], selon elle, durant tout le XX^e siècle, l'utopie artistico-

¹⁰²¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, op. cit., p. 36.

¹⁰²² Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, op.cit., p. 302.

¹⁰²³ *Ibid.*

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 310-311.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 309.

¹⁰²⁶ *Ibid.*

politique de l'avant-garde, à la recherche de la société perdue¹⁰²⁷ ». La différence fondamentale entre le contexte des avant-gardes historiques et le nôtre est la prise en charge de l'art novateur par l'État. Ainsi, la contradiction fondamentale se situe désormais moins entre la forme et le fond de l'œuvre que dans le *contexte* de circulation de cette œuvre. Dans le champ des arts visuels, Nathalie Heinich donne comme exemple le fait que « l'institutionnalisation quasi immédiate des œuvres les plus “critiques” – formellement ou politiquement – les prive *de facto* d'une grande part de leur pouvoir subversif¹⁰²⁸ ».

Nous avons observé dans le métathéâtre contemporain un effort pour simplifier le langage, pour s'approcher du public, pour dévoiler les règles et conventions du théâtre, alors que ces spectacles tournent presque exclusivement dans un circuit d'initiés, celui du « théâtre contemporain ». Ainsi, notre exemple le plus évident est l'artiste plus établi de notre corpus, Jérôme Bel : tout en incarnant la scène la plus légitime – le Festival d'Automne lui consacre une programmation « Portrait Jérôme Bel » cette année –, il tient un discours critique à l'égard de la danse professionnelle et institutionnalisée. Il illustre ainsi ce que décrit Nathalie Heinich, à savoir que la tendance actuelle de l'art contemporain pour « compenser sa coupure d'avec les masses¹⁰²⁹ » est « une fuite en avant dans la compulsion critique¹⁰³⁰ ». Cette « compulsion critique » est observable dans notre métathéâtre, tant sur le plan du contenu que de la forme. Sur le plan du contenu, elle est évidente dans les spectacles qui s'interrogent sur l'utilité ou le besoin de l'art dans la vie des gens¹⁰³¹, sur les savoir-faire déployés par l'art¹⁰³², et laissent parfois un léger arrière-goût

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 309-310.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 312-313.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 315.

¹⁰³⁰ *Ibid.*

¹⁰³¹ Nous la voyons, par exemple, dans le processus de création de *Cour d'honneur*, de Jérôme Bel, traité dans le chapitre 7, mais aussi dans les spectacles de Philippe Quesne sur le besoin de création dans la vie des gens, tels que *L'Effet de Serge*, *La Mélancolie des dragons* et *Anamorphosis*, ou bien dans *Germinal*, où la petite communauté découvre la « catharsis », qui fait « poc-poc dans le cœur » (chapitre 4).

¹⁰³² Évident dans la thématique de plusieurs spectacles de Jérôme Bel dont les exemples les plus

conformiste à l'égard de l'impuissance de l'art dans le paysage actuel¹⁰³³. Elle nous semble encore plus évidente sur le plan de la forme où la volonté de séduire convoque la culture de masse (acceptée comme ce que nous avons finalement en commun), la réserve quant aux savoir-faire artistiques et le refoulement de la mimésis théâtrale. La méfiance à l'égard de la mimésis, rappelons-le, accompagne quasiment toute l'histoire de la culture européenne : elle remonte à Platon¹⁰³⁴, habite l'esprit de Rousseau¹⁰³⁵, pour ne citer que deux des grands noms qui l'ont portée. Elle est active, et parfois dangereuse, dans certaines religions – ou certains moments de l'histoire de ces religions où elle peut aller jusqu'à la haine meurtrière¹⁰³⁶. La détestation du théâtre à l'intérieur du théâtre lui-même n'est pas nouvelle non plus et prend de multiples formes¹⁰³⁷ : Martin Puchner, par exemple, postule paradoxalement que la modernisation du théâtre a été forgée sur le plan esthétique par des réformateurs détracteurs du théâtre¹⁰³⁸. Il nous semble important de reprendre la réflexion sur ce phénomène en prenant en compte le nouveau contexte de crise générale de la représentation.

Retraçant l'histoire et les racines de la politique représentative, la philosophe

parlants sont *The show must go on* et *Gala*. On peut reconnaître aussi cette dimension dans le refus du savoir-faire par Grand Magasin et plus timidement dans certaines caractéristiques qui le profilent dans les autres spectacles analysés.

¹⁰³³ Notamment dans *L'effet de Serge* et *La mélancolie des dragons*, quoique ce conformisme prenne plutôt l'allure d'une mélancolie douce.

¹⁰³⁴ Principalement dans les livres III et X de *La République*.

¹⁰³⁵ Jean-Jacques Rousseau, « A M. D'Alembert, de l'Académie française, de l'Académie des Sciences de Paris, de celle de Prusse, de la Société Royale de Londres, de l'Académie Royale des Belles-Lettres de Suède et de l'Institut de Bologne sur son article *Genève* dans le VII^{me} volume de l'*Encyclopédie*, et particulièrement et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville ». Disponible sur *Gallica*. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57875654>]. Consulté le 9 novembre 2017.

¹⁰³⁶ Cf. Jonas Barish, *The Anti-Theatrical Prejudice*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1981. Voir aussi Jack Goody, *La peur des représentations : l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, la Découverte, 2006.

¹⁰³⁷ Titre d'un dossier organisé par Georges Banu, « *Haine du théâtre* » in *L'art du théâtre* n°4, Actes Sud/*Théâtre National de Chaillot*, printemps 1986.

¹⁰³⁸ Martin Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality & Drama*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2002.

Myriam Revault d'Allonnes trouve dans le terrain de la mimésis théâtrale une clé pour comprendre « ce que *peut* la représentation politique¹⁰³⁹ ». Sa réflexion se fonde sur la distinction fondamentale entre les conceptions de la mimésis proposées respectivement par Platon et par Aristote. Le premier, rappelle-t-elle, s'inspire du paradigme pictural, selon lequel la mimésis est une « imitation », nécessairement imparfaite, d'un modèle idéal. Aristote, quant à lui, se réfère à un autre modèle de « représentation », le modèle théâtral, où l'imagination doit être mobilisée autour d'une fiction. Ce second modèle, selon la philosophe, ne se réfère pas à un idéal, mais crée un terrain d'exploration des possibles à partir de la fiction. La critique rousseauiste du modèle théâtral (dans le champ du spectacle et de la représentation politique) reposerait, selon Myriam Revault d'Allonnes, sur la recherche d'une structure d'identification fusionnelle, sans la médiation d'un acteur ou d'un représentant politique. Cette recherche expliquerait pourquoi Rousseau souhaite que la représentation théâtrale soit remplacée par la fête, à laquelle tous participent, et refuse parallèlement le principe d'une politique représentative. Ce que Rousseau cherche ainsi à abolir est la « séparation », laquelle est constitutive du dispositif théâtral : distance de la fiction, distance entre la représentation et l'objet représenté, distance entre acteur et spectateur. Elle cite les termes de Rousseau : le théâtre « est un art de la séparation. [...] On croit s'assembler au spectacle mais en réalité c'est là que chacun s'isole¹⁰⁴⁰ ». Or cette distance est précisément ce qui constitue, selon Myriam Revault d'Allonnes, la force du modèle théâtral de représentation. Dans le cas de la représentation politique, explique-t-elle, le peuple s'unifie par un pacte fondateur ainsi décrit : là où les citoyens « sont les auteurs du texte dit par l'acteur (le représentant-souverain) [...] ils sont aussi les spectateurs qui, à travers la pièce, se représentent eux-mêmes : ils “lisent leur propre vie de citoyens représentée politiquement¹⁰⁴¹” ». Revenant au présent, elle souligne que c'est dans ce cadre que

¹⁰³⁹ Myriam Revault d'Allonnes, *Le miroir et la scène : ce que peut la représentation politique*, Paris, Seuil, 2016, (« La couleur des idées »). Nous soulignons à l'instar de l'auteur à l'introduction de son ouvrage : « Que *peut* la représentation politique ? », pos. (e-book) 13.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, pos. (e-book) 1599.

¹⁰⁴¹ Lucien Jaume, *Hobbes et l'État représentatif moderne*, Paris, Presses Universitaires de France,

la société peut percevoir les nouveaux problèmes qui se posent à elle, qui engagent de nouvelles revendications, comme celui d'une véritable démocratisation des processus représentatifs – puisque « la similitude entre dirigeants et citoyens ordinaires s'est avérée trompeuse¹⁰⁴² ». Myriam Revault d'Allonnes postule ainsi que « lorsque s'efface le cadre de référence qui permettait de s'orienter dans le monde, les marques propres à la modernité font émerger de nouvelles figures de la vulnérabilité ou de la non-capacité et de la non-puissance¹⁰⁴³ ». La distance confère à chacun, collectivement, la puissance d'agir. Cette puissance d'agir est au cœur de sa défense de la représentation politique : « l'homme n'est pas seulement un être parlant ; c'est aussi un être agissant », ainsi, il faut qu'il se croie...

...capable d'agir sur le cours des choses, de produire des événements (qui ne s'abattent pas seulement sur nous comme ce qui surgit de l'extérieur), de les « faire arriver » pour se penser comme sujet agissant et prendre ainsi sa part d'initiative : c'est ainsi que s'effectue notre puissance d'agir¹⁰⁴⁴.

En réfléchissant sur la non-puissance, Myriam Revault d'Allonnes fait appel à Walter Benjamin, plus précisément au texte « Le Narrateur », consacré à la capacité d'échanger des expériences : bien que cette faculté puisse sembler inaliénable, Benjamin témoigne du constat effectué après la Première Guerre Mondiale selon lequel les combattants « revenaient muets du front, non pas plus riches, mais plus pauvres d'expérience communicable¹⁰⁴⁵ ». Or, ces communications, ces échanges d'expériences créent une société – puisque « celui qui écoute une histoire forme société avec celui qui la raconte, celui qui la lit participe, lui aussi, à cette société » – et c'est cette « “mesure commune” qui rend, selon Myriam Revault d'Allonnes, la réalité transmissible¹⁰⁴⁶ ».

1986, p. 88, cité par *ibid.*, pos. (e-book) 2205.

¹⁰⁴² Myriam Revault d'Allonnes, *ibid.*, pos. (e-book) 2428.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, pos. (e-book) 2828.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.* pos. (e-book) 2796.

¹⁰⁴⁵ Walter Benjamin, « Le narrateur », in *Essais*, tome 2, Paris, Gallimard, 1983, p. 55-85, cité par *ibid.*

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*

Cette réflexion nous aide à repenser la crise de la représentation, la fin des grands récits, et leurs conséquences sur le théâtre depuis les années 1970. Le refus de la mimésis et de la distance que celle-ci impose ne nous empêcherait-il pas tout simplement de prendre de la distance, celle qui nous permettrait de réfléchir ? Rappelons qu'une importante conséquence découlant de la rupture de mai 1968 est la transformation du rapport entre le théâtre et le public. Il n'est pas anodin qu'un grand éventail de propositions cherchant à intégrer le spectateur dans le dispositif théâtral ait émergé à cette période, brouillant la séparation entre la scène et la salle. Des exemples évidents sont les spectacles où les membres de l'assistance assument des rôles de figurants. Marie-Madeleine Mervant-Roux a analysé cette nouvelle forme de « partenariat », qu'elle considère comme une forme de contrôle potentiel exercé sur le spectateur par son intégration douce à la « machine théâtrale ». Rappelant que dans la structure de base du jeu dramatique occidental, ce qui définit le spectateur est son « caractère fondamentalement étranger », « son appartenance au monde extérieur au théâtre¹⁰⁴⁷ », elle voit dans la consanguinité grandissante un véritable danger pour l'exercice de la fonction dramatique telle qu'elle s'est organisée dans la société européenne, fondée sur l'articulation de deux figures de passeurs *radicalement distinctes* : l'acteur (entre la cité et le hors-scène fictif) et le spectateur (entre la cité et la scène, entre la scène et la cité). Si le spectateur n'est plus « celui qui arrive du dehors », il ne peut plus être la pierre de touche de la proposition scénique, la grande fonction sociale du jeu dramatique disparaît. Sa réflexion nous permet de tracer un parallèle avec l'art conceptuel : Teixeira Coelho, universitaire, conservateur de musée et commissaire d'exposition, suggère que l'art conceptuel n'a pas mis fin à l'art, mais au spectateur de l'art comme observateur extérieur. Selon lui, la présence de celui qui vient du dehors est esthétiquement gênante, car elle conditionne l'œuvre à des facteurs extra-esthétiques¹⁰⁴⁸. Nous pensons alors à un autre article du dossier de *Ligeia* déjà évoqué, où Michel Dupré

¹⁰⁴⁷ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un espace accidenté. Le théâtre comme lieu d'exercice de la grande fonction dramatique », *art. cit.*

¹⁰⁴⁸ Teixeira Coelho, *Arte e utopia: arte de nenhuma parte*, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 95- 96.

réfléchit sur la tendance de l'art contemporain « d'arracher l'art à l'histoire [...] et de le priver de sa dimension sociale et historique¹⁰⁴⁹ ». Cette tendance nous semble se manifester dans de nombreux dispositifs par la suppression du spectateur « venant du dehors », potentiellement porteur de cette dimension – « sociale », « historique » – extra-esthétique.

Bien que plusieurs spectacles métathéâtraux de notre corpus montrent clairement une grande admiration pour les structures de fonctionnement du théâtre, la négation d'éléments millénaires comme la mimésis, le savoir-faire artistique et la capacité à s'appuyer sur le jeu théâtral pour construire et partager des représentations du monde nous semble une façon de faire table rase de l'histoire du théâtre. Amputé de sa capacité à représenter autre chose que son monde propre, ce théâtre nous semble avant tout témoigner d'une perte de la puissance d'agir : à l'instar des combattants muets du « Narrateur » de Benjamin, ses acteurs et ses spectateurs s'avèreraient « non pas plus riches, mais plus pauvres d'expérience communicable¹⁰⁵⁰ ». L'impuissance à élaborer sous une forme communicable l'expérience qui est la nôtre n'est pas, à notre avis, exclusive du métathéâtre : il nous est apparu comme le symptôme esthétique, souvent attachant et brillant, d'une maladie plus générale de l'esprit de notre temps.

¹⁰⁴⁹ Michel Dupré, « Lexicologie critique », in Giovanni Lista (dir.), « Le sens (perdu ?) de l'art », *Ligeia*, *op. cit.*, p. 212-229, p. 228.

¹⁰⁵⁰ Walter Benjamin, « Le narrateur », *art. cit.*, cité par Myriam Revault d'Allonnes, *Le miroir et la scène*, *op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

La bibliographie est sélective. Elle ne comporte que les ouvrages directement utilisés dans l'élaboration de la thèse. Elle est organisée en quatre parties :

- Réflexivité dans les arts
- Théâtre
- Arts et sciences humaines
- Artistes et œuvres du corpus

Réflexivité dans les arts

Ouvrages et chapitres d'ouvrage

ABEL, Lionel, *Metatheatre : A New View on Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

_____, *Tragedy and Metatheatre*, New York / London, Holmes & Meier, 2003.

BANU, Georges, *Shakespeare, le monde est une scène : métaphores et pratiques du théâtre*, Paris, Gallimard, 2009, (« Pratique du théâtre »).

BARTHES, Roland, « Littérature et méta-langage » [1959], in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 106-107.

BOUGNOUX, Daniel, *Vices et vertus des cercles. L'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, La Découverte, 1989.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, 2e éd. augm, Genève, Droz, 1996 [1981].

GENETTE, Gérard, « Le récit métadiégétique », in *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, (« Poétique »), p. 241-243.

_____, « Niveaux narratifs », in *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, (« Poétique »), p. 238-241.

_____, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, (« Poétique »).

GUINSBURG, Jacó, *Pirandello : do teatro no teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2009, (« Textos », 11).

Bibliographie

- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*, New York et Londres, Methuen, 1980.
- JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, t. I, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248.
- KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006, (« Univers théâtral »).
- NELSON, Robert James, *Play within a play, the dramatist's conception of his art : Shakespeare to Anouilh*, New Haven Paris, Yale University Press, 1958.
- PIER, John et SCHAEFFER, Jean-Marie (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, éd. Centre d'études et de recherches comparatistes, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005, (« Recherches d'histoire et de sciences sociales », 108).
- REY-DEBOVE, Josette, *Le métalangage – étude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997 [1978].
- RIVERS, Elias, « Cervantes' Art of the Prologue », in Josep M. Sola-Solé. , Alessandro Cresafulli, Bruno Damiani. *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, HISPAM, 1974.
- SCHMELING, Manfred, *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres modernes, 1982, (« Archives des Lettres modernes », 204).
- SONTAG, Susan, « De la tragédie au métathéâtre », in *L'œuvre parle*, trad. Guy Durand, Paris, Seuil, 1968, p. 126-135.
- WITT, Mary Ann Frese, *Metatheater and Modernity: Baroque and Neobaroque*, Madison [N.J.], Fairleigh Dickinson University Press, 2013.

Articles de revue et encyclopédie

- CORVIN, Michel, « Théâtre sur le théâtre », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, 4^e éd. revue, Mise à jour et augmentée, Paris, Bordas, 2008 [1991], p. 1342-1343.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Mise en abyme », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1997, p. 11-14. [En ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mise-en-abyme/>]. Consulté le 3 novembre 2017.

Bibliographie

- FORESTIER, Georges, « Théâtre dans le théâtre », in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, 4^e éd. revue, Mise à jour et augmentée, Paris, Bordas, 2008 [1991], p. 1341-1342.
- GARCÍA, Manuel Gómez, « Metateatro » in *Diccionario del teatro*, Madrid, Éditions Akal, 1997, p. 547.
- KENNEDY, Dennis (dir.), « Metatheatre », *Oxford companion to theatre and performance*, Oxford, Oxford university press, 2010, p. 388-389.
- LEVINE, Susan et Stuart, « “How-to” Satire: Cervantes, Marryat, Poe », *Modern Language Studies*, vol. 16 / 3, 1986, p. 15-26.
- PAVIS, Patrice, « Métathéâtre », *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 246-247.
- _____, « Autothéâtre », *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 35-36.
- _____, « Métathéâtre », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 203-204.
- _____, « Théâtre dans le théâtre », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 365.
- _____, « Autoréflexivité », *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 35.
- PIERRON, Agnès, « Théâtre dans le théâtre », *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, 2003, (« Les usuels »), p. 544-545.
- ROSENMEYER, Thomas, « “Metatheater” : An Essay on Overload », *Arion*, vol. 10 / 2, Automne 2002, p. 87-119.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « Métadrame », in Jean-Pierre Sarrazac. *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, (« Circé poche », 29), p. 112-115.
- _____, « Théâtralisme », in Jean-Pierre Sarrazac. *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, (« Circé poche », 29), p. 212-213.
- SCHOLES, Robert, « Metafiction », *The Iowa Review*, I, Automne 1970, p. 100-115.
- UBERSFELD, Anne, « Théâtre dans le théâtre », *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, (« Mémo », 21), p. 96.
- VUILLEMIN, Jean-Claude, « Réflexions sur la réflexivité théâtrale », *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, 2009, p. 119-135.

Thèse de doctorat

BERTIN, Marjorie, *Le pirandellisme dans le théâtre de Jean Genet - Poétique et esthétique*, thèse de doctorat, sous la direction de Catherine Naugrette et Myriam Tanant, soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014.

Écrits sur le théâtre

Ouvrages et chapitres d'ouvrage

ABIRACHED, Robert (dir.), *La décentralisation théâtrale. 2. Les années Malraux 1959-1968*, 2^e édition, Arles, Actes Sud, 2005 [1992], (« Actes Sud-Papiers »).

_____ (dir.), *La décentralisation théâtrale. 3. 1968, le tournant*, 2^e éd, Arles, Actes Sud-Papiers ANRAT, 2005 [1994], (« Actes Sud-Papiers »).

_____, *Le théâtre et le prince. Un système fatigué : 1993-2004*, Arles, Actes Sud, 2005.

APPIA, Adolphe, *La Mise en scène du drame wagnérien*, Paris, L. Chailley, 1895.

BARBÉRIS, Isabelle et POIRSON, Martial, *Économie du spectacle vivant*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, (« Que sais-je ? », n° 3972)

BARISH, Jonas, *The Anti-Theatrical Prejudice*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1981.

BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivièrre, Paris, Éd. du Seuil, 2002, (« Points »).

BERTHOLD, Margot, *Historia Mundial do Teatro*, trad. Maria Paula Zurawski, Jacó Guinsburg, Sérgio Coelho et Clóvis Garcia, São Paulo, Perspectiva, 2001 [1968 pour la première édition allemande].

BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006, (« Collection Folio/essais », 467).

BOISSON, Bénédicte, FOLCO, Alice et MARTINEZ, Ariane, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010, (« Licence Lettres »).

Bibliographie

- BORDEAUX, Marie-Christine, CAUNE, Jean et MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art : accompagnement et autonomie*, Montpellier, l'Entretemps éd, 2011, (« Champ théâtral »).
- BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre suivi de Additifs au Petit organon*, trad. Jean Tailleur, Paris, l'Arche, 1970 [1948 pour la première édition en langue allemande].
- BRUNET, Brigitte, *Le théâtre de Boulevard*, Paris, Editions Nathan/SEJER, 2004, (« Lettres Sup »)
- COPEAU, Jacques, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier, tome 1*, eds. Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis et Norman Paul, Paris, Gallimard, 1979, (« Pratique du théâtre »).
- _____, *Registres V : Les registres du Vieux Colombier, tome 3 : 1919 à 1924*, eds. Marie-Hélène Dasté, Suzanne Maistre Saint-Denis et Norman Paul, Paris, Gallimard, 1993, (« Pratique du théâtre »).
- _____, *Registres VI : L'École du Vieux-Colombier*, éd. Claude Sicard, Paris, Gallimard, 1999, (« Registres / Jacques Copeau, 6; Pratique du théâtre »).
- COPFERMAN, Emile, « Enjeux politiques et sociaux du théâtre populaire », in Robert Abirached. *La décentralisation théâtrale. 1. Le premier âge, 1945-1958*, 2e éd, Arles, Actes Sud-Papiers ANRAT, 2005 [1992], (« Actes Sud-Papiers »), p. 141-151.
- CRAIG, Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Saulxures, Circé, 1999 [1911 pour la première édition en anglais], (« Penser le théâtre »),
- DELHALLE, Nancy, *Théâtre dans la mondialisation : communauté et utopie sur les scènes contemporaines*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017, (« Théâtre et société »).
- DIDEROT, Denis, *Œuvres de théâtre de M. Diderot, avec un discours sur la poésie dramatique*, Paris, La Veuve Duchesne et Delalain, 1771.
- DORT, Bernard, « La vocation politique », in *Théâtres : essais*, Paris, Éd. du Seuil, 1986, (« Points », 185), p. 233-248.
- _____, *La Représentation émancipée : essai*, Arles, Actes Sud, 1988, (« Le Temps du théâtre »).
- DUSIGNE, Jean-François, *Le théâtre d'art : aventure européenne du XXe siècle*, Paris, Éd. théâtrales, 1997.
- FÉRAL, Josette, *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2012, (« Champ théâtral »).

Bibliographie

- FERNANDES, Silvia, *Teatralidades Contemporâneas*, São Paulo, Perspectiva et Fapesp, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, l'Arche, 2002 [1999].
- MAETERLINCK, Maurice, « Un théâtre d'androïdes : un inédit de Maeterlinck » [1890], *Fondation Maeterlinck. Annales*, XXIII, 1977, p. 7-33.
- _____, *Le trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1896.
- MARTIN, Roxane, *L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français, 1789-1914*, Paris, Classiques Garnier, 2013, (« Études sur le théâtre et les arts de la scène »).
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éd, 1998, (« Arts du spectacle »).
- _____, *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS éd, 2004, (« Arts du spectacle »).
- _____, *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris Budapest Kinshasa [etc.], l'Harmattan, 2006, (« Univers théâtral »).
- _____, « La scène / le son. Éloge des limbes », in Sylvie Coëllier. Louis Dieuzayde. *Arts, transversalités et questions politiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011, (« Arts »), p. 75-87.
- NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007, (« Cahiers libres »)
- PUCHNER, Martin, *Stage Fright: Modernism, Anti-theatricality, and Drama*, Johns Hopkins University Press, 2011.
- REGNAULT, François, *Le Spectateur*, Paris Nanterre [Paris], Beba Théâtre des Amandiers Théâtre national de Chaillot, 1986.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.
- SAISON, Maryvonne, *Les théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998, (« L'Art en bref »).
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000, (« Penser le théâtre »).
- _____, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éd. du Seuil, 2012, (« Poétique »).

Bibliographie

- _____, *Critique du théâtre 2 : du moderne au contemporain, et retour*, Strasbourg, Circé, 2015, (« Penser le théâtre »).
- STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, traduit par Charles Antonetti, Paris, O. Perrin, 1966 [vers 1930].
- _____, *La formation de l'acteur*, trad. Élisabeth Janvier, Paris, O. Perrin, 1958 [1936].
- STEINER, George, *La mort de la tragédie*, trad. Rose Celli, Paris, Gallimard, 1993 [1961 pour la première édition en anglais], (« Collection Folio », 224).
- STRINDBERG, August, « Préface », *Mademoiselle Julie : une tragédie naturaliste*, traduit par Terje Sinding, Belval, Circé, 2006 [1888], p. 8-11.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, trad. Sibylle Muller, Belval, Circé, 2006 [1956 pour la première édition allemande], (« Penser le théâtre »).
- URRUTIAGUER, Daniel, *Guide des Études théâtrales : entre les logiques du marché et du service public*, Paris, Armand Colin, 2012, (« La collection universitaire de poche », 128).
- _____, *Les professions du spectacle vivant : entre les logiques du marché et du service public*, Paris, A. Colin, 2012.
- VIALA, Alain, *Histoire du théâtre*, 3^e éd., Paris, PUF, 2012 [2005], (« Que sais-je ? », 160).
- VILAR, Jean, *Le théâtre, service public, et autres textes*, 2^e éd, Paris, Gallimard, 1986 [1975], (« Pratique du théâtre »).

Articles de revues et encyclopédies, sections de livre

- ABIRACHED, Robert Abirached, « Le théâtre dans la cité : dernières remarques avant une rupture annoncée », *Communications*, vol. 83, 2008, p. 25-36.
- BANU, Georges, « Haine du théâtre » in *L'art du théâtre*, n° 4, Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, printemps 1986.
- BÉHAR, Henri, « Symboliste (le théâtre) », in Michel Corvin. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, 4^e éd. revue, Mise à jour et augmentée, Paris, Bordas, 2008, p. 1311-1313.

Bibliographie

- BENHAMOU, Anne-Françoise, « Genre », in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 612-613
- BOENISCH, Peter, « Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance », in Freda Chapple., Chiel Kattenbelt. *Intermediaty in Thetare and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, p. 103-115.
- FAIVRE, Bernard, « Décentremements (Suresnes, 1951 ; Aubervilliers, 1965 ; La Cartoucherie, 1970) », in Élie Konigson (dir.), *Le théâtre et la ville : espaces et lieux urbains théâtralisés, théâtres-monuments et urbanisme, théâtres de banlieues et de villes nouvelles*, Paris, CNRS éditions, 1987, (« Les voies de la création théâtrale », 15), p. 169-208.
- FLEURY, Laurent, « Le public du TNP et la critique », *Sociologie de l'art*, 2004/1, L'Harmattan, p. 49-77. [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-1-page-49.html>]. Consulté le 6 novembre 2017.
- IMBERT, Anne-Marie et THOMASSEAU, Jean-Marie, « Prologue », in Michel Corvin. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, 4e éd. revue, mise à jour et augmentée, Paris, Bordas, 2008 [1991], p. 1115.
- JOURDHEUIL, Jean, « Une utopie raisonnable : le spectateur-spectateur », *Théâtre/Public*, n° 55, mars 1984, p. 38-39.
- LARRUE, Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, vol. 12, 2008, p. 13-29.
- MARMONTEL, Jean-François, « Illusion », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, III (suppléments), F. Frommann, Stuttgart, 1967, p. 560-562.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Un espace accidenté », *Agôn*, dossier « La Rupture », n° 2 : L'accident, 2009, mis à jour le 5 janvier 2010. [En ligne : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1076>]. Consulté le 5 novembre 2017.
- PAVIS, Patrice, « Épilogue » in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 116.
- _____, « Prologue », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 273-274.
- _____, « Contemporain », *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 51.
- _____, « Globalisation », *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 108-114.

Bibliographie

- PIRANDELLO, Luigi, « Discorso al convegno Volta sul teatro drammatico », Pronunciato in occasione della inaugurazione dei lavori del IV Convegno della "Fondazione Alessandro Volta" (tema: «Il teatro drammatico») presieduto da Pirandello (Roma, 8-14 ottobre 1934). Il testo del discorso fu inserito negli Atti del Convegno, pubblicati dalla R. Accademia d'Italia (1935), in Luigi Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio–Musti, Arnoldo Mondadori Editore, I edizione, Milano, 1960, (« Classici contemporanei italiani », I).
- PROUST, Serge Proust, « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du travail*, vol. 43, 2001, p. 471-489.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, « A M. D'Alembert, de l'Académie française, de l'Académie des Sciences de Paris, de celle de Prusse, de la Société Royale de Londres, de l'Académie Royale des Belles-Lettres de Suède et de l'Institut de Bologne sur son article *Genève* dans le VII^{me} volume de l'*Encyclopédie*, et particulièrement et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville ». Disponible sur *Gallica*. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57875654>]. Consulté le 9 novembre 2017.
- SAISON, Maryvonne, « Du déclin de la fiction à l'émergence du fictif », *Théâtre/Public*, n° 184, janvier 2007, p. 78-83.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « Introduction : crise du drame », in J.-P. Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, (« Poche », 29), p. 7-21.
- TRIAU, Christophe, « La conscience du temps. Eléments de mise en perspective de la scène contemporaine », *Communications*, n° 83, 2008, p. 157-167.
- _____, « L'illusion ludique », *Théâtre/Public*, n° 194, septembre 2009, p. 33-38.
- VILLIERS, André, « Rethéâtraliser/Théâtralisation/Théâtralité », in Étienne Souriau. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/PUF, 1990, p. 1344.

Thèses de doctorat

- BOSC, Cécile, *Au prisme du cinéma. Impressions cinématographiques chez le spectateur de théâtre du XXI^{ème} siècle*, thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 2017.

FERNANDEZ, Laure, *Cadre et écarts : Un théâtre hors du théâtre (de la théâtralité dans les arts visuels)*, thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, soutenue à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011.

Arts et sciences humaines

Ouvrages et chapitres d'ouvrage

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 2011, (« Poétique », 1).

ARGAN, Giulio Carlo, *L'art moderne : du siècle des Lumières au monde contemporain*, trad. Françoise Felce, Jean-Michel Gardair et Chloé Gourdou, Paris, Bordas, 1992 [1970].

BARTHES, Roland, *Le degré zéro ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Points, 2014 [1953].

BELTING, Hans, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, trad. Jean-François Poirier et Yves Michaud, Nîmes, J. Chambon, 1989, (« Rayon art »).

BENJAMIN, Walter, « Le narrateur », in *Essais*, tome 2, Paris, Gallimard, 1983, p. 55-85.

BOUGNOUX, Daniel, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ artistique*, Paris, Seuil, 1992.

CALVINO, Italo, « Légèreté », *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*, trad. Yves Hersant, Paris, Éd. du Seuil, 2001, (« Points », 873), p. 18-58.

COELHO, Teixeira, « La fin du spectateur », *Arte e utopia: arte de nenhuma parte*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, p. 94-102.

CRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil, 1989, (« Essais », 770).

Bibliographie

- DEUTSCH, Otto Erich, *Schubert thematic catalogue of all his works in chronological order*, London, 1951.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, trad. en portugais Pérola de Carvalho, São Paulo, Perspectiva, 1979 [1965 pour la première édition en italien]. [Nous n'avons pas trouvé des indices sur la publication d'une traduction en français de l'œuvre].
- ELCOTT, Noam M., *Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media*, University of Chicago Press, 2016.
- FRIED, Michael, *La place du spectateur : esthétique et origine de la peinture moderne*, trad. Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1990 [1980 pour la première édition en anglais].
- GITELMAN, Lisa, *Always already new: media, history and the data of culture*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2006.
- GRONDIN, Jean, *Introduction à la métaphysique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, (« Paramètres »).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, trad. Samuel Jankélévitch, 4 tomes, Paris, Flammarion, 1979, (« Champs », 75).
- HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, les Éd. de Minuit, 1998, (« Paradoxe »).
- _____, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 1999.
- _____, *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, (« Bibliothèque des Sciences Humaines »).
- HEINICH, Nathalie et SHAPIRO, Roberta, *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2012, (« Cas de figure », 20).
- HOBSBAWM, Eric John, *The Age of Empire, 1875-1914*, New York, Pantheon books, 1987, (« History of civilization »).
- HOBSBAWM, Eric John, *The Age of Revolution 1789-1848*, World Publishing Company, 1962.
- JUNOD, Philippe, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, 2^e édition, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2004 [1975], (« Rayon art »).
- LISTA, Giovanni (dir.), dossier « Le sens (perdu ?) de l'art », *Ligéia. Dossiers sur l'art*, n° 149-152, juillet-décembre 2016, pp. 21-229.

Bibliographie

- LISTA, Marcella, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes : 1908-1914*, [Paris] INHA, Institut national d'histoire de l'art, CTHS, 2006, (« L'art & l'essai », 2).
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, (« Collection Critique », 37).
- _____, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993, (« Débats »).
- MARIN, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 2012.
- MENGER, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002, (« La République des idées »).
- MICHAUD, Yves, « Accès de fièvre nostalgique », in *L'art contemporain en question*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994, (« Conférences & colloques »), p. 7-20.
- MILLET, Catherine, *L'art contemporain : histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006, (« Champs arts », 893).
- PAZ, Octavio, « La tradition de la rupture », *Point de convergence : du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976 [1974], (« Les Essais », 193), p. 13-33.
- PLATON, « Livre troisième », *L'État ou La République*, trad. par A. Bastien, Paris, Garnier Frères, 1879, consultable sur *Gallica*, p. 87-137. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5721822w>]. Consulté le 7 novembre 2017.
- _____, « Livre dixième », *L'État ou La République*, trad. par A. Bastien, Paris, Garnier Frères, 1879, consultable sur *Gallica*, p. 392-436. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5721822w>]. Consulté le 7 novembre 2017.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *La crise sans fin : essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Éd. du Seuil, 2012, (« La couleur des idées »).
- _____, *Le miroir et la scène : ce que peut la représentation politique*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, (« La couleur des idées »).
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Genres littéraires », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis et A. Michel, 1997, (« Encyclopaedia universalis »), p. 339-344.

Articles

- FRIED, Michael, « Art et objectité » [« Art and Objecthood », 1967] », in *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007, p. 113-140.
- HEINICH, Nathalie, « De l'apparition de l'«artiste» à l'invention des «beaux-arts» », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 37 / 1, mars 1990, p. 3-35.
- _____, « Politique culturelle : les limites de l'État », *Le Débat*, vol. 142, 2006, p. 134-143.
- LALANDE, André, « Métaphysique », *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, 1991, p. 611-622.
- LISCIA, Claude, « Les dérives du service public dans le théâtre contemporain », *L'année sociologique*, vol. 51 / 1, 2001, (« Troisième série »), p. 205-231.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Genres littéraires », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis et A. Michel, 1997, (« Encyclopaedia universalis »), p. 339-344
- SCHNAPPER, Dominique, « Quelques réflexions de profane sur l'État providence culturel », *Hermès*, vol. 2 / 20, 1996, (« CNRS Éditions »), p. 49-58, p. 53.
- SIEGAL, Mark, « Ozymandias Melancholia : the Nature of Parody in Woody Allen's *Stardust Memories* », *Literature/Film Quarterly*, vol. 13 / 2, avril 1985, p. 77-84.

Œuvres littéraires

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vie est songe*, traduit et annoté par Mathilde Pomès, Paris, Klincksieck, 1957 [1636 pour la première édition en espagnol].
- _____, *Le Grand théâtre du monde*, traduit et annoté par Mathilde Pomès, Klincksieck, 1957 [1655 pour la première édition en espagnol].
- CERVANTÈS SAAVEDRA, Miguel de, *L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de La Manche*, trad. Louis Viardot, 2 tomes, Paris, Hachette, 1869, consultable sur *Gallica*. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1032612>]. Consulté le 5 novembre 2017.
- GENET, Jean, *Les Bonnes : pièce en un acte*, Lyon, M. Barbezat, 1947.

Bibliographie

- PIRANDELLO, Luigi, *Théâtre 1* (Six personnages en quête d'auteur ; Chacun sa vérité ; Henri IV ; Comme ci ou comme ça), trad. Benjamin Crémieux, Paris, Gallimard, 1951.
- _____, *Feu Mathias Pascal*, trad. Henri Bigot, Québec, La Bibliothèque électronique du Québec, 1967 [1904 pour la première édition en italien], (« À tous les vents », 840).
- _____, *La Dernière séquence*, trad. Jacqueline Bloncourt-Herselin, Paris, Balland, 1985 [1925 pour la première édition en italien], (« Collection dirigée par Frédérick Tristan », 3).
- _____, *Théâtre complet 1*, éd. publ. sous la dir. de Paul Renucci, Paris, Gallimard, 1977, (« Bibliothèque de la Pléiade », 266).
- _____, *Théâtre complet 2*, éd. publ. sous la dir. d'André Bouissy et de Paul Renucci ; avec, pour ce vol., la collab de Michel Arnaud, Jeanne Bouissy, Alessandro D'Amico...[et al.], Paris, Gallimard, 1985, (« Bibliothèque de la Pléiade », 324).
- _____, *Maschere nude*, 4 vols, éd. Alessandro D'Amico, Milano, Mondadori, 1993, (« Opere di Luigi Pirandello »).
- PIRANDELLO, Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, trad. Michel Arnaud, éd. Sophie-Aude Picon, Paris, Gallimard, 2006, (« Folioplus classiques », 71).
- SHAKESPEARE, William, *Comme il vous plaira*, trad. André Marcowicz, Arles, Actes-Sud, 2002 [1603 pour la première édition en anglais], (« Babel », 570).
- _____, *Hamlet, prince de Denmark*, traduit et annoté par Henry Suhamy, Paris, Larousse, 2004 [1605 pour la première édition en anglais], (« Petits classiques Larousse », 116).
- _____, *Songe d'une nuit d'été*, trad. René-Louis Piachaud, Genève, A. Ciana, 1923 [165 pour la première édition en anglais].
- SHELLEY, Percy Bysshe, « Ozymandias », *The Examiner*, le 11 janv. 1818.
- _____, « La statue d'Ozymandias », in Marc Legrand *L'Âme antique*, Paris, Armand Colin, 1896, p. 243, disponible sur *Gallica*. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2009531/f256.image>]. Consulté le 8 novembre 2017.
- STRINDBERG, August, *Mademoiselle Julie : une tragédie naturaliste*, trad. Terje Sinding, Belval, Circé, 2006 [1888 pour la première édition en suédois], (« Théâtre »).

Bibliographie

TCHEKHOV, Anton, *Théâtre complet I* [La mouette ; Ce fou de Platonov ; Ivanov ; Les trois soeurs], trad. Génia Cannac, Nina Gourfinkel, Jacques Mauclair, Georges Perros et Paul Quentin, Paris, Gallimard, 1973, (« Collection Folio », 393).

Artistes et œuvres du corpus

Amicale de Production

Entretiens

« Entretien avec Antoine Defoort et Halory Goerger », propos recueillis par Pierre Notte publié dans le programme de salle du spectacle *Germinal*, Théâtre du Rond-Point, saison 2014-2015.

« Entretien avec Antoine Defoort et Halory Goerger », propos recueillis par Renan Benyamina publié dans le programme de salle du spectacle *Germinal*, 67^e Festival d'Avignon, 2013.

« L'Amicale de production. Laboratoire de création multicéphale à géométrie variable » Entretien croisé avec Sarah Calvez et Halory Goerger réalisé par Sylvie Martin-Lahmani, *Alternatives théâtrales*, n° 128, avril 2016, p. 28-33.

Articles de fond

ALAOUI, Selma, « *Germinal* ou la genèse de l'art ou la passion de la méthode ou approcher des endroits que l'on ne connaît pas », *Alternatives théâtrales*, n° 120, avril 2014.

GOSS, Lindsay, « *Germinal* : theatre for begginers », *TDR*, 61/3, MIT Press, Automne 2017, p. 165-172.

Bibliographie

Presse

- BEAUVALLET, Ève, « Halory Goerger, le rire de l'alien », *Libération*, 14 avril 2015, p. 26.
- BOISSEAU, Rosita, « *Germinal*, du coq à l'âne », *Le Monde*, 18 avril 2015, p. 17.
- BRANTLEY, Ben, « A Creation Myth for Consciousness », *The New York Times*, Late Edition, 8 janvier 2016, p. C1.
- CHEVILLEY, Philippe, « *Corps diplomatique*, théâtre OVNI au Centquatre », *Les Échos.fr*, « Art & Culture », le 16 avril 2015. [En ligne : https://www.lesechos.fr/16/04/2015/LesEchos/21920-042-ECH_--corps-diplomatique----theatre-ovni-au-centquatre.htm]. Consulté le 1^{er} avril 2017.
- DÉNARIÉ, Camille, « Découvrir ou redécouvrir *Germinal* et le laboratoire des Subsistances : toujours le même plaisir ! », *L'envolée culturelle*, le 3 décembre 2016. [En ligne : <http://www.lenvoleeculturelle.fr/decouvrir-redecouvrir-germinal-dhalory-goerger-dantoine-defoort-laboratoire-quest-subsistances-toujours-meme-plaisir/>]. Consulté le 7 novembre 2017.
- DERNEY, Éric, « *Corps diplomatique* », *La Terrasse.fr*, « Théâtre – critique », n° 231, le 24 mars 2015. [En ligne : <http://www.journal-laterrasse.fr/corps-diplomatique/>]. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- DION, Jack, « De la naissance du monde à la vraie vie d'Elise (et de tant d'autres) », *Marianne.net*, le 19 avril 2015. [En ligne : <https://www.marianne.net/culture/de-la-naissance-du-monde-la-vraie-vie-d-elise-et-de-tant-d-autres>]. Consulté le 12 avril 2017.
- GALLOT, Clémentine, « *Germinal*, un voyage aux racines du langage », *Libération*, 14 avril 2015, p. 27.
- LECHNER, Marie, « Machins malins en mode démo », *Libération*, avril 2013, p. 23.
- SAINT-PIERRE, Christian, « Antoine Defoort et Halory Goerger de retour avec *Germinal* », *Le Devoir*, Montréal, le 17 mai 2014, p. E5.

Captations de spectacles

- Captation du spectacle *Germinal* amicalement prêtée par la compagnie, sans données sur la date et lieu de la présentation enregistrée.

Bibliographie

Chaîne Vidéo de l'Amicale de production. [En ligne : <https://vimeo.com/amicaledeproduction/videos/page:1/sort:date>]. Consulté le 6 novembre 2017.

Page web de l'Amicale de production. [En ligne : <http://www.amicaledeproduction.com/>]. Consulté le 6 novembre 2017.

Association display

Entretiens

« Deux artistes en résidence », entretien avec Grand Magasin et Fanny de Chaillé publié dans le programme de salle de la programmation conjointe de *D'orfèvre et de cochon* et *Répète*, Théâtre de la Cité Internationale Universitaire de Paris, oct. 2010 – fév. 2011, p. 15-17.

« Entretien avec Fanny de Chaillé et Pierre Alferi », propos recueillis par Stéphane Bouquet, novembre 2013, publié dans le programme de salle du spectacle *Coloc*, précédé de *Voyage d'hiver*, de Fanny de Chaillé, au Théâtre de la Cité Internationale Universitaire de Paris, du 6 au 18 février 2014, p. 5-7.

Ouvrage

ALFERI, Pierre, *Parler – poésie*, texte des pièces *Coloc*, *Répète* et *Les Grands*, Paris, P.O.L., 2017, (« Poésie »)

Presse

BAUDELLOT, Alexandra, « Les jeux premiers de la langue », *Mouvement.net*, le 23 septembre 2005. [En ligne : <http://www.mouvement.net/teteatete/portraits/les-jeux-premiers-de-la-langue>]. Consulté le 12 avril 2017.

BLISSON, Cathy, « Danse, langue première », *Le Figaro*, le 21 février 2012. [En ligne : <http://evene.lefigaro.fr/theatre/actualite/portrait-de-fanny-de-chaille-danse-festival-hors-saison-arcadi-3078.php>]. Consulté le 12 avril 2017.

Bibliographie

PERRIER, Jean-Louis Perrier, « L'art dans l'écart », *Mouvement*, nov.-déc. 2012, p. 100-103, p. 102.

Page Web

Association display. [En ligne : <http://www.fannydechaille.fr>]. Consulté le 13 avril 2017.

Fiche de présentation du spectacle *Répète* sur le site du Festival Concordan(s)e. [En ligne : <http://www.concordanse.com/Fanny-de-Chaille-choregraphe-Pierre-Alferi-ecrivain>]. Consulté le 30 octobre 2017.

Fiche de présentation de Fanny de Chaillé sur le site *Les laboratoires d'Aubervilliers*. [En ligne : <http://www.leslaboratoires.org/artiste/fanny-de-chaille>]. Consulté le 29 octobre 2017.

Extraits de spectacle en ligne

Répète (2014), de Fanny de Chaillé et Pierre Alferi, captation partiellement disponible sur le site *numéridanse.tv*. [En ligne : https://www.numeridanse.tv/fr/video/2380_repete#]. Consulté le 30 octobre 2017.

Vidéo de diffusion de spectacle en ligne

« Rencontre avec Pascale Murtin & François Hiffler / Grand Magasin et Fanny de Chaillé autour de leurs créations respectives », vidéo de diffusion des spectacles *D'orfèvre et de cochon* et *Répète* programmés conjointement au Théâtre de la Cité Internationale Universitaire de Paris, disponible sur la chaîne *Micadanses – Faits d'hiver* sur Vimeo. [En ligne : <https://vimeo.com/116738024>]. Consulté le 30 octobre 2017.

Grand Magasin

Entretiens

- « Deux artistes en résidence », entretien avec Grand Magasin et Fanny de Chaillé publié dans le programme de salle de la programmation conjointe de *D'orfèvre et de cochon* et *Répète*, Théâtre de la Cité Internationale Universitaire de Paris, oct. 2010 – fév. 2011, p. 15-17.
- « Entretien propreté (quelque chose qui vous soit propre) », discussion entre Bettina Atala, Sillanoli Doutey, François Hiffler, Yaël Kreplak et Pascale Murtin, *Avant-poste*, 8, 2012, p. 69-94
- « Grand Magasin », propos recueillis par Dominique Petitgand, *Art press spécial*, 2002, p. 150-153.

Presse

- BÉLY, Pascal, « À Toulouse, Grand Magasin refait la devanture du Printemps », *Le Festivalier*, le 29 septembre 2010. [En ligne : <http://www.festivalier.net/2010/09/grand-magasin/>]. Consulté le 7 avril 2017.
- FELTRIN, Katia, « Grand Magasin, Suspense versus Surprise », *ParisArt*, le 28 décembre 2011, consultable dans le « Dossier de presse » du spectacle *Les Rois du suspense* sur le site de Grand Magasin. [En ligne : http://www.grandmagasin.net/repository/spectacles/13/presse/Dossier%20de%20presse%20_11.pdf]. Consulté le 31 octobre 2017.
- GUISGAND, Quentin, « *D'orfèvre et de cochon*, la conférence pas comme les autres de Grand Magasin », *Inferno Magazine*, le 4 février 2015, [En ligne : <https://inferno-magazine.com/2015/02/04/dorfevre-et-de-cochon-la-conference-pas-comme-les-autres-de-grand-magazin/>].
- PERRIER, Jean-Louis, « L'art dans l'écart », *Mouvement*, novembre 2012, p. 100-103.
- SANGLARD, Denis, « Les rois du suspense de Grand Magasin », *Un fauteuil pour l'orchestre*, consultable dans le « Dossier de presse » du spectacle *Les Rois du suspense* sur le site de Grand Magasin [En ligne : http://www.grandmagasin.net/repository/spectacles/13/presse/Dossier%20de%20presse%20_11.pdf].

Bibliographie

VILLODRE, Nicolas, « Gags à gogo », *Danzine*, 2011, consultable dans le « Dossier de presse » du spectacle *Les Rois du suspense* sur le site de Grand Magasin [En ligne :

http://www.grandmagasin.net/repository/spectacles/13/presse/Dossier%20de%20presse%20_11.pdf].

Page web

Grand Magasin. [En ligne : <http://www.grandmagasin.net/GrandMagasin.php>]. Consulté le 7 juin 2017.

Vidéos de diffusion

« Rencontre avec Pascale Murtin & François Hiffler / Grand Magasin et Fanny de Chaillé autour de leurs créations respectives », vidéo de diffusion des spectacles *D'orfèvre et de cochon* et *Répète* programmés conjointement au Théâtre de la Cité Internationale Universitaire de Paris, disponible sur la chaîne *Micadanses – Faits d'hiver* sur Vimeo. [En ligne : <https://vimeo.com/116738024>]. Consulté le 30 octobre 2017.

« Trousses de secours », programmation du Théâtre du Rond-Point incluant le spectacle *D'orfèvre et de cochon*, revue du Théâtre du Rond-Point *Ventscontraires.net*. [En ligne : http://www.ventscontraires.net/player_vcs.cfm/12651_grand_magasin:_d_orfevre_et_de_cochon.html]. Consulté le 25 octobre 2017.

Captations en ligne

Captation du spectacle-conférence *D'orfèvre et de cochon* disponible sur le site de Grand Magasin. [En ligne : http://www.grandmagasin.net/spectacle_videos.php?spec=30]. Consulté le 26 octobre 2017.

Rencontres

- « Conversation du spectateur : “Sens / non-sens. Être spectateur de l’absurde” », conversation animée par Perin Emel Yavuz, Édith Magnan, Bruno Trentini, en présence de Grand Magasin à la Cité Universitaire Internationale de Paris, le 7 février 2015.

RB Jérôme Bel

Entretiens

- « Autour de *Disabled Theater* : un entretien avec Jérôme Bel », propos recueillis par Chiara Funari et Quentin Margne, *Inferno magazine*, le 13 juillet 2012. [En ligne : <https://inferno-magazine.com/2012/07/13/autour-de-disabled-theatre-un-entretien-avec-jerome-bel/>]. Consulté le 17 novembre 2016.
- « Deskillin’ Dance », entretien avec Jérôme Bel, propos recueillis par Claire Bishop (professeure associée d’Histoire de l’Art au CUNY Graduate Center, New York), *Showtime: Jérôme Bel 1994-2005*, Lilian Baylis Theatre, London EC1, sans date, publié sur le site RB Jérôme Bel. [En ligne : <http://www.jeromebel.fr/textesEtEntretiens/detail?textInter=divers%20-%20claire%20bishop>]. Consulté le 15 juin 2017.
- « Dialogue entre Jérôme Bel et Daniel Buren », propos recueillis par Jean-Max Colard, février 2008, publié sur le site RB Jérôme Bel. [En ligne : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=216>]. Consulté le 24 octobre 2017.
- « *Disabled Theater* », échange entre Jérôme Bel, Marcel Bugiel (Theater HORA) et Flore Garcin-Marrou, *Chimères : revue des schizoanalyses*, n° 80, éditions Ères, Toulouse, 2013, p. 195-199.
- « Entretien avec Jérôme Bel », Dossier de presse du spectacle *Cédric Andrieux*, Festival d’Automne à Paris, 2009, p. 5. [En ligne : <https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/evenement/313/DP09JeromeBel.pdf>]. Consulté le 22 octobre 2017.
- « Entretien avec Jérôme Bel » à propos de *Disabled Theater*, propos recueillis par Renan Benyamina, téléchargeable sur le site du Festival d’Avignon, archives, 2012. [En ligne : <http://www.festival-avignon.com/en/shows/2012/disabled-theater>]. Consulté le 21 novembre 2016.

Bibliographie

- « Entretien avec Jérôme Bel », propos recueillis par Jean-François Perrier, publié dans le programme de salle du spectacle du spectacle *Cour d'honneur*, Festival d'Avignon, 67^e édition, 2013.
- « Faire dysfonctionner le Théâtre », entretien avec Jérôme Bel », propos recueillis par Gilles Amalvi, publié dans le programme de salle du spectacle de *Disabled Theater*, Festival d'Automne à Paris, 2012.
- « Je ne fais pas de différence entre théâtre et danse », entretien avec Jérôme Bel, propos recueillis par Clyde Chabot, *Théâtre/Public*, n° 184, janvier 2007, p. 38-41.
- « La fin de l'illusion », dialogue avec Jérôme Bel et Philippe Quesne, propos recueillis par Hugues Le Tanneur, *Les inrockuptibles*, du 5 au 26 juillet 2013, p. 24-27.
- « Theatricality and Amateurism, part II - Questions of Practice », avec Catherine Wood et Jérôme Bel, *The Pew Center for Arts & Heritage*, le 31 juillet 2014. [En ligne : http://www.pcah.us/posts/198_theatricality_and_amateurism_with_catherine_wood_and_jairame_bel_part_ii]. Consulté le 26 février 2016.
- « Traverser différentes possibilités de la danse », entretien avec Jérôme Bel, propos recueillis par Gilles Amalvi, publié dans le programme du spectacle *Gala*, Aubervilliers, Théâtre de la Commune, saison 2014-2015.
- « Véronique Doisneau », entretien Jérôme Bel et Christophe Wavelet », *Les Laboratoires d'Aubervilliers*, sans date. [En ligne : <http://www.leslaboratoires.org/article/veronique-doisneau-entretien-jerome-bel-christophe-wavelet>]. Consulté le 22 mai 2017.

Ouvrage et chapitres d'ouvrage

- « Compagnie R.B. / Entretien avec Jérôme Bel », in Marianne Alphant, Nathalie Léger, (éds.). *R-B: Roland Barthes*, éds. Marianne Alphant et Nathalie Léger, Paris, Seuil Éd. du Centre Pompidou Imec, 2002, p. 66-68.
- BEL, Jérôme et CHARMATZ, Boris, *Emails 2009-2010*, Dijon, les Presses du réel, 2013, (« Nouvelles scènes »).
- ETCHELLS, Tim, « More and More Clever Watchinh More and More Stupid », in Adrian Heathfield. *Live: art and performance*, London, Tate publishing, 2004. 1 vol., p. 198-199.

Bibliographie

FONTAINE, Geisha, « Jérôme Bel : le feuilleté du temps », in *Les danses du temps: recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, (« Recherches »), p. 92-111.

Presse

« Dénicheurs de talents - entretien avec Jeanne Balibar et Jérôme Bel », *Le mag - Clichy-sous-Bois*, vol. 94, juillet-août 2013, p. 12-13.

BAVELIER, Ariane, « Je me souviens de la Cour d'honneur », *Le Figaro*, 19 juillet 2013, p. 18.

_____, « Jérôme Bel se souvient de la Cour d'honneur d'Avignon », *Le Figaro*, le 19 juillet 2013. [En ligne : <http://www.lefigaro.fr/culture/2013/07/19/03004-20130719ARTFIG00001-jerome-bel-je-me-souviens-de-la-cour-d-honneur-d-avignon8230.php>]. Consulté le 9 août 2013.

_____, « Jérôme Bel : "Il y a une hystérisation du spectateur en Avignon" », *Le Figaro*, le 18 juillet 2013. [En ligne : <http://www.lefigaro.fr/theatre/2013/07/18/03003-20130718ARTFIG00571-jerome-bel-il-y-a-une-hysterisation-du-spectateur-en-avignon.php>]. Consulté le 18 août 2015.

BEAUVALLET, Ève, « Jérôme Bel, penseur étoile », *Libération*, 8 février 2016, p. 26-27.

BÉLY, Pascal, SAINT-PIERRE, Sylvain et LEFRERE, Sylvie, « Festival d'Avignon - Bel Honneur de la Cour à France 2. », *Le Tadorne - le blog des spectateurs engagés*, juillet 2013. [En ligne : <http://www.festivalier.net/2013/07/jerome-bel/>]. Consulté le 18 août 2015.

BOISSEAU, Rosita, « L'équation chorégraphique minimale de Jérôme Bel », *Le Monde*, 27 septembre 2014, p. 11.

_____, « La danse sort de l'amnésie », *Le Monde*, le 7 septembre 2015, p. SPA4.

DARGE, Fabienne, « *Cour d'honneur*, un drôle de pari et un formidable hommage au théâtre », *Le Monde*, le 19 juillet 2013, p. 10.

GABELLEC, Gwenola, « Le In dans la dernière ligne droite », *La Provence*, juillet 2013, p. SOR11.

HÉLIOT, Armelle, « Avignon : Jérôme Bel, gentil animateur et bon sociologue », *Le Figaro*, le 18 juillet 2013. [En ligne :

Bibliographie

<http://blog.lefigaro.fr/theatre/2013/07/avignon-jerome-bel-en-gentil-a.html>.
Consulté le 15 août 2015.

MACAULAY, Alastair, « A Rousing End Lifts a Program of Jérôme Bel Dances in Paris », *The New York Times*, « Arts », le 4 décembre 2015.

MARGNE, Quentin, « *Cour d'honneur* de Jérôme Bel : révolution théâtrale, révolution démocratique ? », *Inferno Magazine Arts & Scènes contemporaines*, le 2 avril 2013, [En ligne : <http://inferno-magazine.com/2013/04/02/cour-dhonneur-de-jerome-bel-revolution-theatrale-revolution-democratique/>].

NOISETTE, Philippe, « Entretien avec Jérôme Bel, un chorégraphe qui ose tout », *Les inrockuptibles*, le 16 avril 2015. [En ligne : <http://www.lesinrocks.com/2015/09/16/scenes/entretien-avec-jerome-bel-un-choregraphe-qui-ose-tout-11774546/>]. Consulté le 13 janvier 2017.

SABRA, Roland, « *Cour d'honneur* de Jérôme Bel : l'art de la commémoration », *Madinin'Art – critiques culturelles de Martinique*, le 19 juillet 2013. [En ligne : <http://www.madinin-art.net/cour-d-honneur-de-jerome-bel/>]. Consulté le 29 juillet 2015.

SIEVERDING, Johannes, « Peut-on mettre en scène des handicapés ? », *Metropolis – Le magazine culturel européen*, Arte. [En ligne : <http://www.arte.tv/fr/disabled-theater-peut-on-mettre-en-scene-des-handicapes/7542688,CmC=7542692.html>]. Consulté le 4 août 2014.

SIRACH, Marie-José, « Belle fin de partie pour Archambault et Baudriller », *L'Humanité*, le 25 juillet 2013.

_____, « Le renoncement à l'ambition culturelle a été immédiat – entretien avec Pierre Laurent, secrétaire national du PCF », *L'Humanité*, le 19 juillet 2013.

SOLIS, René, « Souviens-toi les étés derniers », *Libération*, le 19 juillet 2013, p. 26.

STEINMETZ, Muriel, « La mémoire à l'honneur de façon très vague », *L'Humanité*, le 19 juillet 2013.

Articles de fond

SCHENCK, Cécile, « Faire nombre, ou comment “élargir” le public de danse contemporaine », *Alternatives théâtrales*, novembre 2013, p. 71-75.

BAUER, Una, « Jérôme Bel : An Interview », *Performance Research*, vol. 13 / 1, mars 2008, p. 42-48.

Bibliographie

- BEL, Jérôme, « Qu'ils crèvent les artistes ! », *Art press spécial*, 2002, p. 92-96.
- MONTAIGNAC, Katya, « Comme une chanson populaire... *The show must go on* de Jérôme Bel », *Funambule : revue de danse*, octobre 2008, p. 62-77.
- GOUMARRE, Laurent, « L'art déceptif », *Art press*, septembre 1998, p. 47-51.
- SOLOMON, Noémie, « Le corps de l'Opéra de Paris et les tactiques de Jérôme Bel », *Funambule : revue de danse*, septembre 2007, p. 61-69.

Captations de conférences de presse et vidéos de diffusion de spectacles

- « Conversation avec Jérôme Bel et Ana Janevski (conservatrice associée du MoMA) » organisée par le French Institute et l'Alliance Française de New York à l'occasion de projection du film *Véronique Doisneau*, Festival « Crossing the line », Florence Gould Hall, le 17 octobre 2016. [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=TAIfcvHmwDM>]. Consulté le 24 octobre 2017.
- « *Cour d'honneur* - Dialogue avec les artistes », dialogue entre l'équipe artistique de *Cour d'honneur* et le public pour échanger autour du spectacle, animé par les Ceméa, à l'École d'Art. Enregistrement audio disponible sur le site du Festival d'Avignon, 75 minutes. [En ligne : <http://www.festival-avignon.com/en/thought-workshops/2013/cour-d-honneur-dialogue>]. Consulté le 27 juillet 2015.
- « Entretien avec Jérôme Bel pour *Cour d'honneur* », entretien réalisé par le Festival d'Avignon, 2013, captation disponible sur le site *theatre-video.net*. [En ligne : <http://www.theatre-video.net/video/Entretien-avec-Jerome-Bel-pour-Cour-d-honneur-67e-Festival-d-Avignon?autostart>]. Consulté le 27 juillet 2015.
- « Jérôme Bel pour *Cour d'honneur* », réalisé par le Festival d'Avignon, 2013, captation disponible sur le site *theatre-video.net*. [En ligne : <http://www.theatre-video.net/video/Jerome-Bel-pour-Cour-d-honneur-67e-Festival-d-Avignon>]. Consulté le 26 juillet 2015.
- « *nom donné par l'auteur* », Jérôme Bel interrogé par Christophe Wavelet », le 11 janvier 2005, Centre National de la Danse à Pantin, vidéo montée par Robert Guillaume aux Laboratoires d'Aubervilliers, durée : 28 min. [En ligne : <https://youtu.be/NtE4Q9fKOxo>]. Consulté le 7 novembre 2017.
- « Rencontre avec Jérôme Bel et l'équipe artistique de *Cour d'honneur* » [En ligne : <http://www.festival-avignon.com/fr/Renc/1057>]. Consulté le 9 août 2013.

Bibliographie

« Rencontre avec Jérôme Bel pour *Cour d'honneur* », réalisée par le Festival d'Avignon, 2013, captation disponible sur le site *theatre-video.net*. [En ligne : <http://www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Jerome-Bel-pour-Cour-d-honneur-67e-Festival-d-Avignon>]. Consulté le 27 juillet 2015.

Captations (par ordre chronologique de création des spectacles)

The show must go on (2000), captation amicalement prêtée par RB Jérôme Bel, sans précisions quant à la date précise, le lieu ou la réalisation de l'enregistrement.

Véronique Doisneau (2004), film de Jérôme Bel et Pierre Dupouey, captation au Palais Garnier, Opéra National de Paris, Paris (France), en Octobre 2005, 37 minutes. Coproduction Opéra national de Paris ; Telmondis en association avec France 2.

Disabled Theater (2012), captation amicalement prêtée par RB Jérôme Bel, sans précisions quant à la date précise, le lieu ou la réalisation de l'enregistrement.

Cour d'honneur (2013), présentation du 19 juillet 2013, captation réalisée par Don Kent, produite par le Festival d'Avignon, l'Association RB Jérôme Bel et La compagnie des Indes avec la participation de France télévisions, 2013. La captation fut diffusée en direct sur France 2. Des extraits sont disponibles sur le site *Numeridanse.tv*. [En ligne : https://www.numeridanse.tv/fr/video/3804_cour-dhonneur]. Consulté le 5 novembre 2017.

Projet en cours (2014), Théâtre de la Commune, Aubervilliers, le 15 avril 2015, captation amicalement prêtée par les Archives Municipales de la Mairie d'Aubervilliers.

Gala (2015), KAAI Theater, Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles, saison 2015-2016, captation amicalement prêtée par RB Jérôme Bel, sans précisions quant à la date précise, le lieu ou la réalisation de l'enregistrement.

Émissions radiodiffusées (Fonds d'archive de l'Institut National de l'Audiovisuel)

BOUVIER, Brigitte (réalisation), « Jérôme Bel », *Hors champs*, prod. de l'émission Laure Adler, Paris, France Culture, le 20 avril 2010, durée : 45 minutes.

Bibliographie

BRONDIN, Gérard (réalisation), « Jérôme Bel », *Studio danse*, France Culture, le 11 novembre 2000 à 17h30.

VIVIANNE, Noël (réalisation), avec Laurent Goumarre et Joëlle Gayot, « De nouveaux lieux », *Le chantier*, France culture, le 21 décembre 2002, de 18h37 à 20h.

Livret

LE BEUAN, Daniel, *Un spectateur*, Avignon, écrit pour le spectacle *Cour d'honneur* de Jérôme Bel. Production : Festival d'Avignon. Co-production : France Télévisions, Association R.B. (Jérôme Bel)-Paris, 2013.

Page web

Page web RB Jérôme Bel. [En ligne : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2>]. Consulté le 6 novembre 2017.

Rencontres (ordre chronologique)

Rencontre avec Jérôme Bel autour de *Disabled Theater*, organisée par Anne-Françoise Benhamou et Cécile Schenck à l'ENS de la rue d'Ulm le 13 décembre 2013.

Échanges avec le public suite aux présentations du *Projet en cours*, Théâtre de la Commune, Aubervilliers, du 14 au 16 avril 2015.

Rendez-vous avec Jérôme Bel autour de *Gala* à la « Tribune », Théâtre des Amandiers, centre dramatique national de Nanterre, le 18 septembre 2015.

Vivarium Studio

Entretiens

- « Entretien avec Philippe Quesne », propos recueillis par Marion Siéfert, Festival d'Avignon, 2013. [En ligne : <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2013/swamp-club>]. Consulté le 26 février 2016.
- « Interview : Philippe Quesne, saison 2015-2016 Nanterre-Amandiers », propos recueillis par Smaranda Olcèse, mai 2015, *Inferno*, le 9 juin 2015. [En ligne : <https://inferno-magazine.com/2015/06/09/interview-philippe-quesne-saison-2015-2016-nanterre-amandiers/>]. Consulté le 1er novembre 2017.
- « La fin de l'illusion », dialogue avec Jérôme Bel et Philippe Quesne, propos recueillis par Hugues Le Tanneur, *Les inrockuptibles*, du 5 au 26 juillet 2013, p. 24-27.
- « Les mots écrits me plaisent », entretien avec Philippe Quesne, propos recueillis par Sabrina Weldman *Théâtre/Public*, vol. 184, janvier 2007, p. 56-57.
- « Sauver une certaine idée de l'art », entretien avec Philippe Quesne, propos recueillis par Ève Beauvallet, mai 2013, publié dans le programme de salle du spectacle *Swamp Club*, Festival d'Automne à Paris de 2013.

Presse

- AKA, Nurten, « L'homme, sa solitude, ses origines », *Brussel Deze Week*, Bruxelles, 20 novembre 2011, p. 9-10.
- BENSOUSSAN, David, Laurent Fargues et Gaëlle Macke, « Comment la gauche place ses hommes un peu partout », *Challenges.fr*, le 28 février 2014. [En ligne : https://www.challenges.fr/economie/comment-la-gauche-place-ses-hommes_159862], consulté le 1er novembre 2017.
- BOISSEAU, Rosita, « Avec *L'effet de Serge*, le bricolage est tout un art », *Le Monde*, le 1^{er} novembre 2007.
- GALLET, Bastien, « La nuit des taupes (Welcome to the Caveland !) », *Artpress*, n° 438, 2^e supplément, novembre 2016, p. 20-24.
- GATEAU, Pascale « Comédies du réel », *Mouvement*, septembre 2008, p. 98-100.

Bibliographie

- HÉLIOT, Armelle, « Philippe Quesne prend la tête de Nanterre-Amandiers », *Le Figaro*, « Culture », le 29 novembre 2013. [En ligne : <http://www.lefigaro.fr/theatre/2013/11/29/03003-20131129ARTFIG00367-philippe-quesne-prend-la-tete-de-nanterre-les-amandiers.php>]. Consulté le 1er novembre 2017.
- SALINO, Brigitte, « Philippe Quesne dirigera le Théâtre Nanterre-Amandiers », *Le Monde*, « Culture », le 2 décembre 2013, p. 11.
- SHAW, Helen, « *L'effet de Serge* – a French import evokes low-tech wonder », *Time Out*, New York, le 30 décembre 2009. [En ligne : <https://www.timeout.com/newyork/theater/leffet-de-serge>]. Consulté le 7 novembre 2017.
- SOLIS, René, « Aurélie Filippetti impose Philippe Quesne à la tête du Théâtre des Amandiers », *Libération*, le 29 novembre 2013. [En ligne : http://next.liberation.fr/theatre/2013/11/29/aurelie-filippetti-impose-philippe-quesnes-a-la-tete-du-theatre-des-amandiers_962978]. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- TERTRE, Marc, « Eloge de la taupe pour temps obscurs », *Mediapart*, le 14 mai 2011. [En ligne : <https://blogs.mediapart.fr/edition/mille-communismes/article/140511/eloge-de-la-taupe-pour-temps-obscurs>]. Consulté le 1er novembre 2017.

Article

- SERVIN, Micheline B., « Grabbe exhumé, Brecht enterré, responsabilité du choix », *Les Temps Modernes*, n° 677, Gallimard, 2014/1, p. 217-252.
- UHIARA, Rafaella et WEGNER, Ana, « A estética do bisonho: reflexões sobre a vocalidade no teatro de Philippe Quesne », *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, vol. 2 / 27, mars 2017, p. 381-396.

Émissions radiodiffusées et télévisées

- PONS, Hervé (directeur), « Théâtre : Festival d'Avignon 2010 - *Big Bang* », invités : Philippe Quesne, Gaëtan Vourc'h, Isabelle Angotti, *Arte journal*, Arte, le 20 juillet 2010. Émission télévisuelle consultée dans les archives de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel).

QUESNE, Philippe (invité), *Des mots de minuit*, émission télévisuelle diffusée par France 2 le 24 mars 2010. Consultée dans les archives de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel).

Entretiens et vidéos de diffusion de spectacles en ligne

« Philippe Quesne à propos du spectacle *Big Bang* (2010) », vidéo de diffusion du spectacle sur la chaîne Youtube du théâtre Vooruit, de Gand, publiée le 28 octobre 2010. [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=58rO8V585Q0>]. Consulté le 26 octobre 2017.

« Philippe Quesne pour *L'effet de Serge*, conférence de presse pour la vingt-cinquième heure, animé par Antoine de Baecque et Jean-François Perrier, Festival d'Avignon, le 10 juillet 2014. [En ligne : <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-10-juillet-1244?autostart>]. Consulté le 24 septembre 2012.

« Philippe Quesne, Isabelle Angotti et Gaëtan Vourc'h pour *La Mélancolie des dragons* », conférence de presse pour le Festival d'Avignon, le 17 juillet 2008. [En ligne : <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-17-juillet?autostart>]. Consulté le 24 septembre 2012.

Captations de spectacles (ordre chronologique)

La démangeaison des ailes (2003) captation amicalement prêtée par le Vivarium Studio, sans précisions quant à la date précise, le lieu ou la réalisation de l'enregistrement.

D'après nature (2006) captation amicalement prêtée par le Vivarium Studio, sans précisions quant à la date précise, le lieu ou la réalisation de l'enregistrement.

L'effet de Serge (2007), captation réalisée lors de la création du spectacle au Festival Les Inaccoutumés, Ménagerie de Verre, Paris, 2007, amicalement prêtée par la compagnie.

L'effet de Serge, captation réalisée au Séoul Performing Festival à Séoul (Corée du Sud), novembre 2009, amicalement prêtée par la compagnie.

La mélancolie des dragons (2008), captation amicalement prêtée par le Vivarium Studio, sans précisions quant à la date précise, le lieu ou la réalisation de l'enregistrement.

Bibliographie

Swamp Club (2013) captation amicalement prêtée par le Vivarium Studio, sans précisions quant à la date précise, le lieu ou la réalisation de l'enregistrement.

Dossiers pédagogiques

LAVIGNE, Aude, « Activer un autre monde », dossier pédagogique de *La mélancolie des dragons*, programmation « Arts de la scène : aux limites du théâtre et de la danse », Centre Pompidou, avril 2009. [En ligne : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-theatre/quesne/quesne_06.html]. Consulté le 2 novembre 2017.

Rencontre

Philippe Quesne dans le séminaire « Nouvelles Théâtralités » dans le Théâtre des Amandiers, Nanterre, le 24 janvier 2015.

Livret

QUESNE, Philippe (conception et réalisation), *Petites réflexions en milieu urbain*, Vivarium Studio, Blanc-Mesnil, 2006.

Spectacles d'autres artistes

La mouette, par Enrique Diaz

Entretiens

« Entre Treplev et Trigorine, mais sans être ni l'un ni l'autre », entretien avec Enrique Diaz, propos recueillis par David Sanson, publié dans le programme de salle du spectacle *La Mouette*, Festival d'Automne à Paris, 2007

Bibliographie

Presse

- BÉLAIR, Michel, « Tchekhov en pièces détachées », *Le Devoir*, Montréal, 24 mai 2008.
- DEUMIER, Sandrine, « Ça va commencer », *Les trois coups*, le 27 octobre 2007. [En ligne : <http://www.lestroiscoups.com/article-13367227.html>]. Consulté le 31 mars 2017.
- GUAY, Hervé, « Mouette d'hier et de demain », *Le Devoir*, Montréal, 31 mai 2008, p. C7.
- L., S., « Seagull Play ». [En ligne : <http://fta.ca/archive/seagull-play/>]. Consulté le 31 mars 2017.
- MAKEREEL, Catherine, « Vol au-dessus d'un nid de mouettes », *Le Soir*, Bruxelles, 14 mai 2007, p. 44.
- RAMOS, Luiz Fernando et FERNANDES, Sílvia, « Diálogo da Gaivota », *Sala Preta*, vol. 7, 2007, p. 225-228.

Captations de spectacles

- A gaivota*, SESC Pinheiros, São Paulo, 2007. Archive personnelle du metteur en scène amicalement prêtée pour cette étude.

Travaux universitaires

- KINAS, Fernando, *Le lieu de la fiction, thèse de doctorat*, sous la direction de Silvia Fernandes et Catherine Naugrette, soutenue à l'Université de la Sorbonne Nouvelle et à l'Université de São Paulo, 2007.
- MOURA, Marcilène Lopes de, *Le processus de création d'Enrique Diaz ou la construction de systèmes flous*, thèse de doctorat, sous la direction de Josette Féral et Ana Maria Bulhões, soutenue à l'Université de la Sorbonne Nouvelle et à l'Université Fédérale du Rio de Janeiro, 2017.
- PINÇON, Guillaume, *Anthropophagie du dehors : étude de théâtralités contemporaines au Brésil*, thèse de doctorat sous la direction de José da Costa et Christophe Bident, Université d'Amiens, 2013.

Bibliographie

Pièce d'actualité n° 1 : *Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?*, Laurent Chétouane

Entretien

« Laurent Chétouane : “Je m'intéresse à la relation danse/musique en général” », propos recueillis par Wilson Le Personnic, *Ma Culture – l'actualité des arts vivants*, le 31 octobre 2014. [En ligne : <http://maculture.fr/entretien/laurent-chetouane-choregraphe-melomane/>]. Consulté le 30 septembre 2016.

Programme de salle

Programme de salle de la « Pièce d'actualité n° 1 », *Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?*, conçu par Laurent Chétouane avec des habitants d'Aubervilliers, programmé du 4 au 16 novembre 2014 au Théâtre de la Commune, centre dramatique national d'Aubervilliers.

Captations

Captations du processus de création du spectacle *Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?*, conçu par Laurent Chétouane avec des habitants d'Aubervilliers, programmé du 4 au 16 novembre 2014 au Théâtre de la Commune, centre dramatique national d'Aubervilliers. Consultables dans les Archives de la Mairie d'Aubervilliers.

Captation du spectacle *Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?*, conçu par Laurent Chétouane avec des habitants d'Aubervilliers, programmé du 4 au 16 novembre 2014 au Théâtre de la Commune, centre dramatique national d'Aubervilliers. Consultable dans les Archives de la Mairie d'Aubervilliers.

Quixote, par Fábio Namatame et Carlos Moreno

Ouvrages

FERNANDES, Sílvia, « A camuflagem do ator : Carlos Moreno (Pod Minoga) », in Mauro Meiches et Sílvia Fernandes, *Sobre o trabalho do ator*, São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 141-162.

RENHA, João, *A propaganda brasileira depois de Washington Olivetto*, Leya Brasil, 2013.

Bibliographie

Presse

COELHO, Marcelo, « O Garoto-Bombril e o *Quixote* das ambiguidades modernas », *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 octobre 2000, p. E8.

FRAGA, Eudinyr, « O ator Carlos Moreno tenta superar no palco estigma de garoto BomBril », *Istoé online*, sans date. [En ligne : http://www.terra.com.br/istoegente/60/divearte/teatro_quixote.htm]. Consulté le 5 novembre 2017.

NÉSPOLI, Beth, « Carlos Moreno volta ao palco com o solo Quixote », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 octobre 2005.

Répétition, par Pascal Rambert

Entretiens

« Avoir les bons mots et les mettre ensemble », entretien avec Pascal Rambert, propos recueillis par Joëlle Gayot, publié dans le programme de salle du spectacle *Répétition*, T2G - Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national, Festival d'Automne à Paris, 2014. [En ligne : http://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Rambert_BD.pdf].

« Mandelstam à vie : rencontre avec l'auteur de *Répétition* », entretien avec Pascal Rambert, propos recueillis par Quentin Margne, *Inferno Magazine Arts & Scènes contemporaines*, le 8 avril 2015. [En ligne : <http://inferno-magazine.com/2015/04/08/mandelstam-a-vie-rencontre-avec-lauteur-de-repetition/>].

Ouvrage

RAMBERT, Pascal, *Répétition*, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2014.

Presse

CÉNAC, Laetitia, « Emmanuelle Béart : “Je ne fais plus que du théâtre ! Il m’a redonné la vie” », *Madame Figaro*, le 3 novembre 2015. [En ligne : <http://madame.lefigaro.fr/celebrities/emmanuelle-bear-theatre-repetition-rencontre-031115-99065>]. Consulté le 30 septembre 2016.

PIZZICHILLO, Camilla, « La chronique dessinée : Pascal Rambert, *Répétition* », *Inferno Magazine*, le 12 janvier 2015. [En ligne : <https://inferno-magazine.com/2015/01/12/la-chronique-dessinee-pascal-rambert-repetition/>]. Consulté le 30 septembre 2016.

Bibliographie

Vidéos de diffusion du spectacle (avec extraits) en ligne

Sur le la chaîne Youtube du Festival d'Automne à Paris. [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=SRvczfS724o>]. Consulté le 6 novembre 2017.

Sur la chaîne youtube du T2G, Théâtre de Gennevilliers. [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=sv5bposRDrw>]. Consulté le 6 novembre 2017.

Schwanengesang D744, par Romeo Castellucci

Entretien

« Regarder ce qui est interdit », entretien avec Romeo Castellucci, propos recueillis par Jean-Louis Perrier, mars 2014, publié dans le programme de salle du « Portrait Roméo Castellucci », Festival d'Automne à Paris, 2014-2015. [En ligne : https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Castellucci_BD2.pdf]. Consulté le 6 novembre 2017.

Ouvrage

PERRIER, Jean-Louis, *Ces années Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.

Vidéo

« Projet Castellucci : *Schwanengesang D744* », réalisé par Nicolas Klotz, Schuch Productions et Culturebox, 60 minutes 59, 2014.

Six personnages en quête d'auteur, par Emmanuel Demarcy-Mota

« La vérité par le théâtre », entretien avec Emmanuel Demarcy-Mota, réalisé par François Leclère, octobre 2014, publié dans le programme de salle du spectacle *Six personnages en quête d'auteur*, de Luigi Pirandello, Théâtre de la Ville de Paris, 2014-2015.

Bibliographie

BASUYAUX, Marie-Laure, « Pièce [dé]mont[ée] », *Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau Canopé*, vol. 199, Canopé Éditions, janvier 2015, p. 17.

ANNEXES

AMICALE DE PRODUCTION



Fig. 82. Logo de L'Amical de production

Page web de l'Amicale de Production :
<http://www.amicaledeproduction.com/index.php>

Chaîne Vimeo avec captations et teasers de spectacles :
<https://vimeo.com/amicaledeproduction>

L'Amicale de production est une coopérative de projets qui mutualise des moyens (production, administration, diffusion, logistique) pour éditer des formes transversales, entre spectacle vivant et arts visuels. Nous tentons de répondre à des questionnements esthétiques et économiques liés aux nouvelles écritures de la scène, tout en développant une réflexion autour de la production.

L'Amicale a été créée en 2010 par Antoine Defoort, Julien Fournet et Halory Goerger. Elle est basée à Lille et à Bruxelles.

Nous tenons beaucoup à définir notre activité comme artisanale. Elle l'est. Nous avons opté pour un regroupement, une forme coopérative qui se met au service des projets en laissant la place aux agencements impromptus, à la précision et aux digressions sauvages.

Chaque création artistique est en partie contenue dans la manière dont elle est fabriquée : le cadre de production et le contexte de développement sont des données que l'équipe entière, notamment les créateurs, doivent pouvoir s'approprier.

Un travail d'analyse, de suivi et de prototypage s'impose souvent avant de trouver l'angle idoine pour aborder la production d'un projet. L'Amicale tient alors le rôle de plate-forme de rencontre entre technicien-ne-s, responsables de production, créateurs-trices, chargé-e-s de diffusion et autres laborantins, en essayant de

maintenir une relation claire et symétrique entre l'équipe de production et les artistes/porteurs de projet¹⁰⁵¹.

PARTENARIATS

L'Amicale a bénéficié de l'aide au projet du Conseil régional Nord-Pas-de-calais et du Ministère de la culture et de la communication (DRAC Nord-Pas-de-calais).

L'Amicale de production bénéficie du soutien Ministère de la Culture et de la communication (Conventionnement DRAC Nord-Pas-de-Calais), du Conseil régional du Nord-Pas-de-calais, de la Ville de Lille.

L'Amicale production reçoit l'aide de l'Institut français pour la diffusion de ses projets à l'étranger

Halory Goerger

Halory Goerger conçoit des spectacles et des installations au lieu de construire des maisons ou de réparer des animaux, parce que c'est mieux comme ça pour tout le monde. Il travaille sur l'histoire des idées, parce que tout était déjà pris quand il est arrivé. Né en 1978, il inaugure en 2004 une pratique sauvage, davantage influencée par la non-danse que par l'oui-théâtre. Depuis, il développe une écriture de plateau devenue son médium principal dans des pièces comme *Métrage Variable*, &&&& & &&, ou *Germinal*. Il a cofondé l'Amicale de Production. Il est artiste associé au Centquatre – Paris¹⁰⁵².

Antoine Defoort

Antoine Defoort, c'est quelqu'un, pas plus artiste que vous et moi, qui essaye de maintenir une bonne ambiance et un taux de porosité élevé entre ses lubies de saison, la vie, la vraie, et l'art contemporain. Il se retrouve donc souvent aux prises avec des contradictions flagrantes qui sont soit fièrement assumées, soit honteusement dissimulées au moyen de sauts du coq à l'âne et de digressions sauvages. Les ratés et les accidents sont par ailleurs accueillis à bras ouverts et forment une granularité croustillante particulièrement appréciée des connaisseurs¹⁰⁵³.

¹⁰⁵¹ Texte de présentation de la compagnie par le site de L'Amicale de Production. [En ligne : <http://www.amicaledeproduction.com/informations.html>]. Consulté le 7 novembre 2017.

¹⁰⁵² Biographie de l'artiste sur le site *Substances - laboratoire international de création artistique de Lyon*. [En ligne : <https://www.les-subs.com/evenement/germinal-16/>]. Consulté le 5 novembre 2017.

¹⁰⁵³ *Ibid.*

Germinal (2012)



Fig. 83. *Germinal* (2012), Amicale de Production¹⁰⁵⁴

Teaser du spectacle en ligne :

<https://vimeo.com/96473750?autoplay=1>

TITRES NON RETENUS

il y a des règles

tout l'univers

ponts et chaussées

civilisation

walk man

gros œuvre

SPQR

plan directeur

¹⁰⁵⁴ Crédit de la photo : Christophe Raynaud de Lage.

panspermie

socialisme

code civil

QUOI DE PLUS INFORMATIF QU'UN EXTRAIT DE L'HISTORIQUE DE NOS RECHERCHES SUR INTERNET

<http://www.manutan.fr/poche-a-outils-en-cuir-ceinture-1-compartiment.html>

http://www.leboncoin.fr/materiel_professionnel.htm

<http://www.manutan.fr/casques-de-chantier-baseball-diamond>

http://en.wikipedia.org/wiki/Civilization_V

<http://www.bricodpot.fr/stratifie-parquet-plancher-pvc/revetements-de-sol>

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Solipsisme>

<http://www.lyricsfreak.com/l/lou+reed/perfect+day.html>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Arbre_des_technologies¹⁰⁵⁵

Si on avait la possibilité de repartir de zéro, à l'intérieur de huit mètres par dix, on ferait comment? *Germinal* met en scène quatre individus qui envisagent le plateau de théâtre comme un espace vierge dans lequel tout est à faire. De cet espace, ils font émerger un système. En étant candide, on dirait : un monde. L'observer se déployer nous donne l'occasion de voir se construire une nouvelle histoire du langage, des savoirs, et des structures sociétales.

Dans *Germinal*, on est témoins de la naissance d'une civilisation, dont le territoire est le plateau de théâtre, et dont les habitants sont des comédiens. Leurs besoins, leurs capacités, leurs désirs sont limités : bâtir une société qui n'existera que le temps de la représentation. La pièce est aussi, à cet égard, une histoire du théâtre, qui part de ses archaïsmes (la pantomime, notamment) pour arriver à une expression plus contemporaine, en explorant de nombreux registres d'expression.

Ce sont autant de prétextes pour construire des modalités de relation parfois aberrantes entre ces quatre individus qui découvrent le vivre ensemble tout en le réinventant.

Dans cette pièce auto-générative, on tente de comprendre si la stabilité quantique, ça vaut vraiment la peine. On essaie de savoir s'il y a un minimum ontologique légal. On range le monde selon de nouvelles catégories. On classe tout. On casse tout. Mais avec solennité, application et bonhomie¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵⁵ Présentation du spectacle par le site de l'Amicale de Production.

[En ligne : <http://www.amicaledeproduction.com/projets/germinal.php>]. Consulté le 5 novembre 2017.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*

Générique

Conception : Antoine Defoort et Halory Goerger

Distribution : Arnaud Boulogne/Jean-Baptiste Delannoy, Ondine Cloez/Beatriz Setien, Antoine Defoort/Denis Robert, Halory Goerger/Sébastien Vial et la voix de Mathilde Maillard.

Direction technique : Colin Plancher/Frédéric Borrotzu

Régie plateau : Colin Plancher/Frédéric Borrotzu

Lumière et régie vidéo : Sébastien Bausseron/Alice Dussart

Son : Robin Mignot/Régis Estreich

Conception technique : Maël Teillant

Construction : Christian Allamano (subsistances), Cédric Ravier et Danny Vandeput (Kunstenfestivaldesarts)

Consultante lumière : Annie Leuridan

Regard extérieur : Julien Fournet

Direction de production : Julien Fournet

Assistante de production : Mathilde Maillard

Administration : Sarah Calvez

Germinal a été accueilli en résidence et créé aux Subsistances, dans le cadre de la Biennale de la Danse de Lyon

Produit par l'Amicale de production.

Coproduction : La Biennale de la Danse de Lyon, Les Subsistances – Lyon, Théâtre de la Manufacture – CDN Nancy Lorraine, Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), le Festival Transamériques (Montréal), le Carrefour International du Théâtre (Québec), Le Phénix- Scène nationale de Valenciennes, Buda Kunstencentrum (Courtrai), Kunstencentrum Vooruit (Gand), le Vivat-Scène conventionnée d'Armentières, le Manège.mons/CECN/technocité, alkantara festival (Lisbonne), le TnBA-Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine, Festival Baltoscandal (Rakvere) , le CENTQUATRE (Paris), Noorderzon Performing Arts Festival Groningen, Rotterdamse Schouwburg, NTXSTP (avec le soutien du Programme Culture de l'Union Européenne)

Soutien : Ce projet bénéficie du soutien du Conseil Régional Nord-Pas- de-Calais et du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Nord-Pas-de-Calais).

Réseau Europe : ce projet bénéficie du soutien du programme européen apap/Performing Europe (DGEAC-Programme Culture)

Antoine Defoort et Halory Goerger sont artistes associés au phénix scène nationale Valenciennes, au Beursschouwburg- Bruxelles, au CENTQUATRE (Paris) .

L'Amicale de production est en résidence au Phénix.

L'Amicale de production bénéficie du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (Conventionnement DRAC Nord-Pas-de-Calais), du Conseil régional du Nord-Pas-de-calais, de la Ville de Lille.

Germinal reçoit l'aide de l'institut français pour sa diffusion à l'étranger.

Corps diplomatique (2015)



Fig. 84. *Corps diplomatique* (2015), Amicale de Production¹⁰⁵⁷

Teaser du spectacle en ligne :

<https://vimeo.com/185458508>

On a encore juste assez d'énergie pour envoyer quelque chose dans le cosmos, alors cette fois-ci au lieu des sempiternels pilotes d'essai, ingénieurs ou milliardaires, pourquoi pas des artistes ?

Un journaliste local a fait le déplacement pour assister au départ du Corps Diplomatique, des astronautes amateurs qui vont dériver dans l'espace en écrivant des spectacles. A des années-lumière de l'agitation terrestre, ils veulent produire une œuvre universelle dans un mouvement créatif continu. Pour ce faire, ils comptent former à bord des générations d'artistes. Ils se relaieront pour arpenter ad vitam aeternam ce champ de possibles infini.

Cette pièce fonctionne comme la réalisation d'une expérience de pensée vouée à l'échec : que se passerait-il si on laissait l'art se débarrasser du temps ? Corps Diplomatique met en scène la lente dégradation d'une utopie communautaire. On y célèbre nos efforts parfois dérisoires de construction d'un discours artistique dans une société en déconfiture¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁷ Crédit de la photo : Didier Crasnault.

¹⁰⁵⁸ Présentation du spectacle par le site de l'Amicale de Production.

Générique

Conception et mise en scène : Halory Goerger

Interprétation & collaboration artistique : Albane Aubry, Mélanie Bestel, Arnaud Boulogne, Dominique Gilliot, Halory Goerger

Régie générale : Emilie Godreuil

Développement informatique et conception des Interfaces : Antoine Villeret Et Cyrille Henry

Son et régie numérique : Robin Mignot/Stéphane Lévêque

Intégration électronique : Robin Mignot

Lumière : Annie Leuridan

Création costumes : Aurélie Noble

Musique additionnelle : Martin Granger

Regard extérieur : Mylène Benoit

Conception décor : Halory Goerger/Théâtre Nanterre-Amandiers

Conseil maquillage : Manue Brechet

Administration de production : Marion Le Guerroué Pour L'amicale De Production.

Co-production : Le phénix scène nationale Valenciennes

Arsenic (Lausanne), BIT Teatergarasjen (Bergen), BUDA Kunstencentrum (Courtrai), Dublin Theatre Festival, Espace des Arts SN Chalon-sur-Saône, Espace Malraux – Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, Kunstencentrum Vooruit (Gand), Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), Le CENTQUATRE (Paris), Le Manège de Reims, Le Quartz – Scène nationale de Brest, Noorderzon Performing Arts Festival (Groningen), Théâtre Nanterre-Amandiers, Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine

Soutien : Le Beursschouwburg (Bruxelles), Le Vivat, scène conventionnée danse théâtre d'Armentières, Szene Salzburg (Autriche), avec la participation du DICRÉAM, NXTSTP (avec le soutien du Programme Culture de l'Union Européenne), APAP Network

Ce projet bénéficie du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Nord-Pas-de-Calais).

Halory Goerger est artiste associé au CENTQUATRE (Paris) et au réseau APAP/Performing Europe (DGEAC – Programme Culture). Il est également associé, avec l'Amicale de production, au Phénix, scène nationale Valenciennes et au Beursschouwburg – Bruxelles. L'amicale de production est en résidence au phénix.

[En ligne : <http://www.amicaledeproduction.com/projets/cd.php>]. Consulté le 5 novembre 2017.

Annexes

L'Amicale de production bénéficie du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (Conventionnement DRAC Nord-Pas-de-Calais), du Conseil régional du Nord-Pas-de-calais, de la Ville de Lille, et du dispositif Circle de L'Institut Français.

ASSOCIATION DISPLAY

Page web de l'Association display : <http://www.fannydechaille.fr/fr/>

Dossier avec les pièces et travaux de Fanny de Chaillé :
http://www.fannydechaille.fr/dossiers/Dossier_Display_VF_17.pdf

Fanny Chaillé

Fanny de Chaillé s'intéresse avant tout à la langue, aux espaces qui se trament derrière elle, cachés derrière des aspects prêts à l'emploi et ses images dramatiques stéréotypées. Un travail qu'elle a initié - sans souci du genre artistique : théâtre, danse ou performance - avec des pièces telles que *Karaokurt* (un karaoké de la célèbre *Ursonate* de Kurt Schwitters) et *Le Voyage d'hiver*, un travail à la fois de lecture-performance et de réécriture à partir du texte éponyme de Perec. La langue se travaille non pas à l'endroit de l'interprétation mais là où il est possible de la faire résonner comme un objet plastique, de la faire entendre comme un jeu de sens multiples.

De 1996 à 2001, après des études universitaires d'Esthétique à la Sorbonne, Fanny de Chaillé travaille avec Daniel Larrieu au Centre chorégraphique national de Tours, d'abord assistante à la mise en scène pour les pièces *On était si tranquille*, *Feutre* (dont elle compose la musique avec Rubin Steiner) et *+Qu'hier*, puis en tant qu'interprète pour *Cenizas*.

Fanny de Chaillé collabore en parallèle aux travaux de Matthieu Doze (réalisation des films du solo sous *eXposé*) et à ceux de Rachid Ouramdane (elle est interprète sur *Face cachée* et *À l'œil nu* et réalisatrice sonore pour *Au bord des métamorphoses* et *Les Morts pudiques*).

Avec Gwenaël Morin, elle joue dans le film *Anéantis Movie* et dans les pièces *Guillaume Tell*, *Philoctète* et *Lorenzaccio*.

Depuis 1995, elle crée ses propres pièces, installations et performances : *Karaokurt* (1996), karaoké réalisé à partir de l'œuvre de Kurt Schwitters, *l'Ursonate* ; *La Pierre de causette* (1997), installation-performance ; *Le Robert* (2000), performance pour un danseur et un dictionnaire ; *Le Voyage d'hiver* (2001), lecture performance à partir d'un texte éponyme de Georges Perec ; *Wake Up* (2003), concert pour 55 réveils préparés ; mais aussi *Underwear*, pour une politique du défilé (2003), *Ta ta ta* (2005), *AMÉRIQUE* (2006), *Gonzo Conférence* et *À nous deux* (2007), pièces chorégraphiques. Fanny de Chaillé collabore par ailleurs comme dramaturge avec Emmanuelle Huynh, pour *Cribles et Shinbai, le vol de l'âme* (2009), elle assiste Alain Buffard, pour *Tout va bien* (2010) et *Baron Samedi* (2012) et rejoint une *Session poster initiée* par Boris Charmatz au Festival d'Avignon en 2011.

Elle a fondé avec Grégoire Monsaingeon le duo musical *Les Velourses*, avec qui elle conçoit *Mmeellooddy Nneellssoonn* dans la série intitulée "albums" du Théâtre de la Cité Internationale à Paris dont elle est artiste associée pendant trois ans. Elle présente en 2010, lors d'un "Week-end à la Cité", *La Bibliothèque* menée avec 23 résidents de la Cité universitaire internationale, projet qu'elle continue régulièrement à mettre en œuvre en France et à l'étranger. En 2011, elle y crée *Je suis un metteur en scène japonais*, d'après le texte Minetti de Thomas Bernhard et *Passage à l'acte* co-signé avec le plasticien Philippe Ramette. En 2013, elle est

invitée du Nouveau Festival du Centre Pompidou et propose avec la scénographe Nadia Lauro, *La Clairière*.

Ses plus récentes pièces, *LE GROUPE* (2014) d'après la *Lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hoffmannsthal, et *CGUT* (2015) un hommage à Buster Keaton, ont été créées à l'Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie. Sa collaboration avec Pierre Alferi commence avec *COLOC* dans le cadre de l'Objet des Mots/ActOral 2012, et le duo *Répète* – un duo avec Pierre Alferi dans le cadre de Concordanse 2014 – et se poursuit aujourd'hui avec *Les Grands* (création 2017) où elle interroge le statut d'adulte et les différentes strates de réalité qui constituent un individu.

Elle est actuellement artiste associée à l'Espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de la Savoie¹⁰⁵⁹.

Pierre Alferi

Pierre Alferi est né en 1963. Après une thèse sur Guillaume d'Ockham, Pierre Alferi s'est éloigné de la philosophie pour se consacrer surtout à la poésie. Il fonde en 1989 avec Suzanne Doppelt la revue *Détail* qui aura 5 opus et en 1993 avec Olivier Cadiot la Revue de littérature générale qui en aura 2. Il a également écrit des chansons à quelques artistes, dont Jeanne Balibar alors sa compagne sur son album *Paramour* (2003). Il a publié, principalement chez P.O.L., une dizaine de livres de poésie, quelques essais et cinq romans, dont le dernier, *Kiwi*, est un feuilleton illustré. Depuis 2000, il réalise des cinépoèmes – une vingtaine à ce jour – et il dessine autour des mots. Son travail, parfois en collaboration avec des musiciens ou des plasticiens, a donné lieu à un grand nombre de lectures, performances et expositions, et sa partie graphique fait l'objet d'une archive en ligne (alferi.fr) Il enseigne à Paris, à l'École des Arts Décoratifs et aux Beaux-Arts de Paris¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁹ Présentation de l'artiste par le site de l'Association Display. [En ligne : <http://www.fannydechaille.fr/fr/les-collaborateurs>]. Consulté le 5 novembre 2017.

¹⁰⁶⁰ Présentation de l'artiste par le site du Théâtre de la Cité Internationale Universitaire de Paris. [En ligne : <http://www.theatredelacite.com/media/tci/dp-conf-tvl.pdf>]. Consulté le 5 novembre 2017.

Coloc (2012)



Fig. 85. Coloc (2012), Association display¹⁰⁶¹

À longue distance deux proches se parlent d'une catastrophe écologique, d'un tueur en série international, d'un colocataire dérangé. Un logiciel bancal lit sur leurs lèvres un français traduit du français. On dirait que les trois désastres se confondent, et que les deux hommes n'en font qu'un.

Mais alors qui est le coloc ? Où est passé le tiers exclu ?

Comment a démarré votre collaboration ?

Fanny de Chaillé : J'ai reçu une commande d'Hubert Colas pour actoral. Il m'a proposé de travailler avec un écrivain. A la vérité, travailler avec un écrivain ce n'était pas une envie qui me tenaillait mais j'ai pensé que si je devais travailler avec quelqu'un ce serait avec Pierre Alferi. Une amie commune, Sarah Murcia, a organisé un dîner...

Pierre Alferi : Je ne connaissais pas Fanny à l'époque. Au début, j'ai vu cette fille en jeans et basket et j'ai cru que c'était la baby-sitteuse. Bon, ensuite les choses sont rentrées dans l'ordre. Ce que m'a dit Fanny c'est qu'elle voulait faire une pièce où

¹⁰⁶¹ Crédit de la photo : Marc Domage.

figurerait une partition, où le texte aurait un rôle visible. L'idée m'a plu parce que la présence du texte, sa visibilité, m'intéresse. J'ai pensé à ce qui me troublait à ce moment-là : skype. Avec skype, on a toujours des problèmes dans les conversations : le son est coupé ou le débit est trop lent et du coup l'image est saccadée ou figée. Je me suis dit que ça serait bien d'inventer un système de secours : une machine qui lise sur les lèvres et transcrive le texte à chaque fois que le son est coupé. Ce serait une transcription phonétique du français au français. Évidemment, ça aussi, ça marcherait mal, comme tout. La transcription reproduirait des phonèmes mais pas forcément les mots que le locuteur prononce. Il y aurait un découpage arbitraire des phonèmes tel qu'ils construiraient d'autres mots.

Fanny de Chaillé : Quand j'ai reçu le texte, je l'ai lu et l'ai trouvé absolument incompréhensible. J'avais besoin de le lire à haute voix pour le comprendre et cette nécessité m'a beaucoup plu. C'est écrit comme des espèces de rébus, de mots-valises, de mauvais calembours. Et du coup ça fonctionne vraiment comme une partition, on a besoin de mettre le texte en voix pour qu'il fasse sens.

*Propos recueillis par Stéphane Bouquet, décembre 2013*¹⁰⁶²

Générique

Mise en scène : Fanny de Chaillé

Texte : Pierre Alferi

Interprétation : Christophe Ives, Grégoire Monsaingeon

Lumières : Willy Cessa

Production et diffusion : Isabelle Ellul

Durée : 30 minutes

COLOC a été créée les 8 et 9 octobre 2012 à La Friche La Belle de Mai, à Marseille, au festival actOral.

Coproduction : Association Display dans le cadre de L'Objet des mots, une collaboration actOral – la SACD

Avec le soutien de La Ménagerie de Verre dans le cadre des Studiolab, et du Théâtre de la Cité Internationale.

¹⁰⁶² Présentation du spectacle par le site de l'Association Display. [En ligne : <http://www.fannydechaille.fr/fr/coloc>]. Consulté le 5 novembre 2017.

Repète (2014)



Fig. 86. *Repète* (2014), Association Display¹⁰⁶³

Extrait du spectacle en ligne :

<http://www.concordanse.com/Fanny-de-Chaille-choregraphe-Pierre-Alferi-ecrivain>

Pierre Alferi versus Fanny de Chaillé

Pierre Alferi, écrivain, fait une scène à Fanny de Chaillé, chorégraphe. Les rôles sont a priori répartis. Seulement, comme ses premières amours à elle étaient la poésie sonore, elle va vouloir se mêler du texte. Et comme lui a horreur du théâtre, il est capable de lire et de prétendre la diriger.

D'un tel dialogue de sourds, le duo retient le squelette pragmatique d'une scène. S'ils se disent tout, c'est par périphrases, ou bien sous hypnose. Et quand la vérité, cernée, fera son coming out entre l'écrivain en tutu et la chorégraphe à lunettes, ça risque de bien mal tourner.

¹⁰⁶³ Dessin d'illustration du spectacle : Association display (www.fannydechaille.fr).

Extrait presse

[...] Assis face à face de chaque côté d'une table, Fanny de Chaillé et Pierre Alferi remettent donc le couvert en jouant le vieux couple dont la routine du quotidien est aussi celle du langage, les deux ensemble faisant le lit des scènes de ménage. Se connaître par cœur jusqu'à anticiper ce que l'autre va dire ou finir ses phrases donne lieu à une comédie conjugale réglée à la croche près qui souffle un méchant coup de froid sur la gonflette sentimentale.

Sur ce terrain, Fanny de Chaillé et Pierre Alferi se révèlent de parfaits duettistes, tirant un air plutôt drôle et acidulé. Ils renvoient aussi leur pas de deux à une partition de base commune à tous les couples que chacun s'approprie en l'ornementant à sa façon. Et c'est drôle de se voir et s'entendre (ou presque) dans les différentes situations égrenées par les deux protagonistes.

Louvoyer entre fiction et réalité, jouer de vrai pour y croire pour de faux (ou le contraire), épaissir les lignes de vie et de répliques de mille et une associations d'idées qui se précipitent dans la tête au moment où l'on parle et agit est l'un des sports préférés de Fanny de Chaillé et Pierre Alferi dans Répète. Avec toujours cette obsession clinique et ludique du mot, de son sens et de sa manière sonore, de sa galaxie sémantique, qui fait parfois presque passer le français pour une langue étrangère. [...]

Rosita Boisseau in *Le Monde* - Samedi 22 mars 2014¹⁰⁶⁴

Générique

Conception et interprétation : Pierre Alferi, Fanny de Chaillé

Commande du Festival Concordan(s)e 2014

Pôle Sud, scène conventionnée pour la Danse, Strasbourg

Association Display, et la mise à disposition de studios du Centre National de la Danse, Pantin et de la Maison Populaire de Montreuil. Display est soutenu par le Ministère de la Culture et de la Communication, DRAC Ile-de-France au titre de l'aide à la compagnie.

¹⁰⁶⁴ Présentation du spectacle par le site de l'Association Display. [En ligne : <http://www.fannydechaille.fr/fr/repete>]. Consulté le 5 novembre 2017.

GRAND MAGASIN



Fig. 87. Logo de Grand Magasin

« Depuis 1982 (avènement de Grand Magasin) nous prétendons, en dépit et grâce à une méconnaissance quasi-totale du théâtre, de la danse et de la musique, réaliser les spectacles auxquels nous rêverions d'assister.

A cet égard, ils sont très réussis et nous émeuvent.

Notre ambition consiste à croire possible que d'autres partagent cet enthousiasme. »

Grand Magasin a été fondé en 1982 par Pascale MURTIN & François HIFFLER.

Ces derniers ont conçu ensemble une trentaine de pièces, numéros et performances, s'adjoignant à l'occasion les services de leurs amis.

A l'aube du vingt et unième siècle, Bettina Atala a rejoint le duo et c'est à trois voix qu'ont été construits et présentés quelques spectacles de 2001 à 2010.

GRAND MAGASIN est subventionné par le ministère de la culture (D.R.A.C. Ile-de-France) et par le Conseil Général du Val-de-Marne¹⁰⁶⁵.

¹⁰⁶⁵ Présentation de la compagnie par le site Grand Magasin. [En ligne : <http://www.grandmagasin.net/GrandMagasin.php>]. Consulté le 5 novembre 2017.

Les rois du suspense (didascalies, 2010)



Fig. 88. Pascale Murtin et François Hiffler¹⁰⁶⁶

Teaser du spectacle en ligne :

http://www.grandmagasin.net/spectacle_videos.php?spec=13

Pour éviter toute surprise chaque scène sera précédée d'un résumé qui en expose le déroulement et la chute.

Vous dites tout d'avance,
vous gâchez la surprise,
vous racontez la fin,
vous déflorez l'intrigue,
vous donnez les clés d'emblée,
vous abattez votre jeu d'entrée,
vous mâchez le travail,

¹⁰⁶⁶ Crédit de la photo : Véronique Ellena.

Annexes

vous éventez le plan,
vous dévoilez la chute,
vous vendez la mèche,
vous ne tenez pas votre langue,
vous trahissez vos intentions,
vous crachez le morceau,
vous avouez le mobile,
vous ne laissez rien dans l'ombre,
vous lâchez le fin mot,
vous ne ménagez pas vos effets,
vous vous déclarez trop tôt,
vous annoncez la couleur,
vous montrez les ressorts,
vous cachez mal les ficelles,
vous êtes vraiment les Rois du Suspense.

- La SURPRISE est par définition inopinée.
 - Ah bon ?
 - Seul sera surpris celui qui ne se doute de rien.
 - C'est vrai ?
 - Pour qu'il y ait SUSPENSE, en revanche, je dois savoir à l'avance ce qui va avoir lieu.
 - Hein ?
 - J'appréhende l'événement parce que je sais qu'il va venir...
 - Pas possible !
 - ... et je l'attends.
 - Vous croyez ?
- Pour éviter toute surprise chaque scène sera précédée d'un résumé qui en expose le déroulement et la chute.
- Il s'agit donc d'une conversation entre vous et moi.
 - Et plus précisément d'une conversation publique.
 - Ce qui signifie que nous nous savons observés et entendus.
 - Nous feignons d'être seuls et prétendons nous adresser l'un à l'autre alors que nos propos sont destinés aux spectateurs.
 - Mais n'est-ce pas ce qui se produit dans une pièce de théâtre : le principe communément appelé du « quatrième mur » ?

Annexes

- Probablement
 - Pour nous qui avons jusqu'ici pratiqué une adresse directe au public, dans la lignée d'un conférencier — professeur — bonimenteur, c'est une disposition nouvelle.
 - Nous venons de découvrir le mur invisible!
enfonçons cette porte ouverte : (.....)
 - Et souhaitez vous mener ces entretiens assis? debout? immobiles? les bras le long du corps au centre d'un grand plateau vide?
 - Pas de chaises. Jamais en repos. Disposons autour de nous nombre d'ustensiles et accessoires...
 - J'imagine les dernières étapes d'un déménagement ou les premières minutes d'un emménagement.
- Au cours d'un dialogue écrit d'avance Pascale Murtin et François Hiffler se posent mutuellement des questions sur la Surprise et le Suspense mais le Mystère reste entier en dépit de leurs explications.
- J'emballe, je déballe, je déplace, je change d'idée, j'empile, je déplie, je m'occupe les mains en parlant.
 - Nous courons d'un coin à l'autre, nous brandissons des objets pour nous donner une contenance.
- « Je connais le programme par cœur et j'en profite d'autant plus » (un spectateur surpris)
- « le Mystère reste entier en dépit de toute explication » (anonyme)
- Mais puisque ce dialogue est écrit à l'avance, vous savez déjà ce que je vais dire...
 - Oui... De même que vous connaissez toutes mes réponses.
 - Dans ce cas, pourriez-vous m'indiquer ma prochaine réplique?

(rires)¹⁰⁶⁷

Générique

Date de création : 09/2010

Conçu, proposé et exécuté par : Pascale Murtin & François Hiffler

Production : Grand Magasin

Avec le soutien du Centre chorégraphique national de Montpellier

Remerciements : Christophe Marquis ; Festival C'est comme ça (Château-Thierry) et Benoît Bradel ; Parcours à l'Aire libre (Saint Jacques de la Lande).

¹⁰⁶⁷ Présentation du spectacle par le site Grand Magasin. [En ligne : <http://www.grandmagasin.net/spectacle.php?spec=13>]. Consulté le 5 novembre 2017.

D'orfèvre et de cochon (conférence, 2014)



Fig. 89. *D'orfèvre et de cochon* (2014), Grand Magasin¹⁰⁶⁸

Captation du spectacle en ligne :

http://www.grandmagasin.net/spectacle_videos.php?spec=30

Conférence

Nous ne sommes pas très bien placés, peut-être même très mal placés pour parler du travail, n'ayant à ce jour et après trente ans d'activité jamais travaillé.

C'est précisément à ce titre que nous allons nous risquer à discourir quelques quarts d'heure sur le sujet, histoire de faire part de notre inexpérience en la matière. GRAND MAGASIN¹⁰⁶⁹

¹⁰⁶⁸ Crédit de la photo : Giovanni Cittadini Cesi.

¹⁰⁶⁹ Présentation du spectacle par le site de Grand Magasin. [En ligne : <http://www.grandmagasin.net/spectacle.php?spec=30>]. Consulté le 5 novembre 2017.

Générique

Durée : 45 minutes

Date de création : 02/2014

Une conférence-performance de : Pascale Murtin & François Hiffler

Avec la participation exceptionnelle de Liviu-Adrien Dârgău

Production : Grand Magasin. Créé le 6 février 2014 au Théâtre du Rond-Point à Paris dans le cadre de Trousses de secours en période de crise. Grand Magasin reçoit le soutien du ministère de la culture et de la communication – DRAC IDF et du Conseil général du VAL de MARNE.

RB JÉRÔME BEL

Annexes

Jérôme Bel vit à Paris et travaille internationalement.

Sa première pièce, *nom donné par l'auteur* (1994), est une chorégraphie d'objets. La seconde, *Jérôme Bel* (1995), est basée sur la totale nudité des interprètes. La troisième, *Shirtologie* (1997) met en scène un danseur portant plusieurs dizaines de T-shirts. *Le dernier spectacle* (1998), en citant un solo de la chorégraphe Susanne Linke, mais aussi Hamlet ou André Agassi, essaie de définir une ontologie du spectacle vivant. La pièce *Xavier Le Roy* (2000) est signée par Jérôme Bel mais entièrement réalisée par le chorégraphe Xavier Le Roy. *The show must go on* (2001) réunit vingt interprètes, dix-neuf chansons pop et un DJ. En 2004, invité par le ballet de l'Opéra de Paris, il produit *Véronique Doisneau* (2004), sur le travail de la danseuse du corps de ballet, Véronique Doisneau. *Isabel Torres* (2005) pour le ballet du Teatro Municipal de Rio de Janeiro est la version brésilienne de la production de l'Opéra de Paris. *Pichet Klunchun and myself* (2005) est conçu à Bangkok avec le danseur traditionnel thaïlandais Pichet Klunchun. En 2009 est produit *Cédric Andrieux* (2009) danseur dans la Merce Cunningham Dance Company puis au Ballet de l'Opéra de Lyon. En 2010, il signe avec Anne-Teresa De Keersmaeker *3Abschied* (2010) à partir du *Chant de la Terre* de Gustav Malher. En 2012, il crée *Disabled Theater* (2012), une pièce avec les acteurs professionnels handicapés mentaux du Theater Hora, compagnie basée à Zurich. Dans *Cour d'honneur* (2013) il met en scène quatorze spectateurs dans la Cour d'honneur du Palais des Papes au Festival d'Avignon. Avec *Gala* (2015), le chorégraphe fait danser ensemble professionnels de la danse et amateurs issus de divers horizons. Pour *Tombe* (2016), pièce créée à l'invitation de l'Opéra National de Paris, Jérôme Bel a proposé à des danseurs du ballet d'inviter, pour un duo, la personne avec laquelle jamais ils ne partageraient cette scène.

Les films de ses spectacles sont présentés lors de biennales d'art contemporain et dans des institutions muséales. En 2016, il crée *MoMA Dance Company*, dansé par des membres du personnel du Museum of Modern Art à New-York. Jérôme Bel a reçu un Bessie Award pour les représentations de *The show must go on* à New York en 2005. En 2008 Jérôme Bel et Pichet Klunchun ont été récompensés par le Prix Routes Princesse Margriet pour la Diversité Culturelle (Fondation Européenne de la Culture) pour le spectacle *Pichet Klunchun and myself*. En 2013, *Disabled Theater* a été sélectionné pour le Theatertreffen à Berlin et a reçu le Prix suisses de danse - Création actuelle de danse. En 2013 paraît *Emails 2009-2010* (Les Presses du Réel) coécrit avec le chorégraphe Boris Charmatz. Ce livre est publié en ligne et en anglais, toujours aux éditions Les Presses du Réel, en 2016.¹⁰⁷⁰.

Page web de Jérôme Bel : <http://www.jeromebel.fr/index.php>

¹⁰⁷⁰ Biographie moyenne (3467 signes) proposée par le site RB Jérôme Bel.

[En ligne : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=6&b=3>]. Consulté le 5 novembre 2017.

The show must go on (2000)



Fig. 90. *The show must go on* (2001), RB Jérôme Bel¹⁰⁷¹

Extraits en ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=sSw5U46xiZs>

<https://www.youtube.com/watch?v=sSw5U46xiZs>

« C'est ça le spectacle, attendre le spectacle (...) attendre seul, dans l'air inquiet, que ça commence, que quelque chose commence, qu'il y ait autre chose que soi »

(Samuel Beckett, *L'innommable*, 1949)

« - Maman, c'est quoi le langage ?

- C'est la maison où habitent les hommes »

(Jean-Luc Godard, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967)¹⁰⁷²

Générique

Conception et mise en scène : Jérôme Bel

Création : Bruxelles (Belgique), 14 octobre 2004, Kaaaitheater

Interprétation : Frédéric Seguet et Jérôme Bel

¹⁰⁷¹ Crédit de la photo : Marta Ankiersztejn.

¹⁰⁷² Fiche de présentation du spectacle par le site RB Jérôme Bel. [En ligne : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=7&ctid=1>]. Consulté le 5 novembre 2017.

Annexes

Assistante : Cuqui Jerez

Production : Kaaitheater (Brussels), Hebbel Am Ufer (Berlin), Les spectacles vivants-Centre Pompidou, Festival d'Automne (Paris) et R.B. Jérôme Bel (Paris)

Mécénat : Allianz Kulturstiftung (Munich)

Avec le soutien de : TanzWerkstatt (Berlin), Stuk Kunstencentrum (Leuven) et Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon, programme ReRc

R.B. Jérôme Bel reçoit le soutien de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France —Ministère de la Culture et de la Communication, de l'Institut Français —Ministère des Affaires Etrangères —pour ses tournées à l'étranger et de l'ONDA —Office National de Diffusion Artistique —pour ses tournées en France

*Véronique Doisneau (2004)*¹⁰⁷³



Fig. 91. *Véronique Doisneau (2004)*, RB Jérôme Bel¹⁰⁷⁴

Captation intégrale en ligne :

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL439E2B2C2CC2533C>

Invité à faire une pièce pour le ballet de l'Opéra de Paris par sa directrice Brigitte Lefèvre, Jérôme Bel a souhaité mettre en scène une sorte de documentaire théâtral sur le travail d'une des danseuses du ballet : Véronique Doisneau.

La danseuse, proche de la retraite, seule sur scène, pose un regard rétrospectif et subjectif sur sa carrière de ballerine au sein de cette institution.

¹⁰⁷³ Fiche de présentation du spectacle et du film par le site RB Jérôme Bel.

[En ligne : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=8&ctid=1>]. Consulté le 5 novembre 2017.

¹⁰⁷⁴ Crédit de la photo : Anna Von Kooij.

Générique /spectacle

Concept : Jérôme Bel

Avec des extraits de ballets empruntés à : Jean Coralli et Jules Perrot (*Giselle*), Merce Cunningham (*Points in Space*), Mats Ek (*Giselle*), Rudolf Noureev (*La Bayadère* d'après Marius Petipa / *Le Lac des cygnes* d'après Marius Petipa et Lev Ivanov)

Une commande de : l'Opéra National de Paris (2004)

Création : Paris (France) le 22 septembre 2004, à l'Opéra de Paris, Palais Garnier

Interprétation : Véronique Doisneau

Production : Opéra National de Paris

Jérôme Bel remercie tout particulièrement Merce Cunningham, Mats Ek et la Fondation Rudolf Noureev

R.B. Jérôme Bel reçoit le soutien de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France —Ministère de la Culture et de la Communication, de l'Institut Français —Ministère des Affaires Étrangères —pour ses tournées à l'étranger et de l'ONDA —Office National de Diffusion Artistique —pour ses tournées en France

Générique/film

Un film de Jérôme Bel et Pierre Dupouey

Filmé au Palais Garnier, Opéra National de Paris, Paris (France), en Octobre 2005, 37 minutes

Conception et mise en scène : Jérôme Bel

Avec : Véronique Doisneau, Céline Talon, Sujets du Corps de Ballet de l'Opéra national de Paris

Réalisation : Jérôme Bel et Pierre Dupouey

Extraits des ballets de Jean Coralli et Jules Perrot (*Giselle*), Merce Cunningham (*Points in Space*), Mats Ek (*Giselle*), Rudolf Noureev (*La Bayadère* d'après Marius Petipa / *Le Lac des cygnes* d'après Marius Petipa et Lev Ivanov)

Musiques enregistrées extraites du *Lac des cygnes* (Piotr Ilitch Tchaïkovski) par l'Orchestre national de l'Opéra de Paris, violoniste soliste Frédéric Laroque, dirigé par Vello Pähn, et *Giselle* (Adolphe Adam), enregistré par l'orchestre de l'Opéra de Monte Carlo, dirigé par Richard Bonyngé, Decca Editions Record Company Ltd., avec l'autorisation aimable de Universal Music Special Projects France

Coproduction Opéra national de Paris ; Telmondis; en association avec France 2

Avec la participation de Mezzo et du Centre National de la Cinématographie

Production déléguée : Denis Morlière, Antoine Perset

Enregistré au Palais Garnier, Opéra National de Paris

Disabled Theater (2012)



Fig. 92. *Disabled Theater* (2012), RB Jérôme Bel et Theater HORA¹⁰⁷⁵

Extrait en ligne : <https://youtu.be/afXzOyECw24>

En octobre 2010, j'ai envoyé un mail à Jérôme Bel dans lequel je lui demandais s'il pouvait imaginer de créer une pièce avec les acteurs du Theater HORA, une compagnie basée à Zurich et composée d'acteurs professionnels handicapés mentaux.

En tant que dramaturge spécialisé de ce type de théâtre un peu à part, j'ai toujours considéré les travaux de Jérôme Bel comme une référence importante pour mon regard sur les performers handicapés. Des pièces telles que *Le dernier spectacle* (1998), *The show must go on* (2001) et même *Véronique Doisneau* (2004) avec la danseuse classique de l'Opéra de Paris m'avaient aidé à comprendre que le potentiel d'acteurs handicapés mentaux sur scène était non seulement d'ordre social et politique, mais aussi esthétique — et que leur travail d'acteur touchait aux grandes questions du théâtre expérimental contemporain. Bel, qui à l'époque travaillait avec des danseurs virtuoses, m'a répondu en exprimant sa surprise par rapport à ma proposition. Il a d'abord refusé tout en me demandant des dvds des spectacles des acteurs du HORA. Intrigué par ce qu'il

¹⁰⁷⁵ Crédit de la photo : Christophe Raynaud de Lage.

Annexes

avait vu, il a proposé de rencontrer les acteurs pendant trois heures, puis de les revoir pendant cinq jours. Ce n'est qu'ensuite qu'il a décidé de faire une pièce avec eux. Cette pièce est le compte rendu de cette première rencontre. Marcel Bugiel

Un chorégraphe, Jérôme Bel, s'intéresse depuis ses débuts à ce qu'il y a au-delà de la représentation. Dans ses spectacles, les règles de la danse et du théâtre sont traitées comme la syntaxe d'une langue que l'on analyserait et porterait ensuite à la scène. Dansées et dites par des performers professionnels aussi bien qu'amateurs, ses chorégraphies pourraient également être vues comme des manifestes pour la démocratisation de la danse, qu'il poursuit à travers une approche non-virtuose.

Pour son spectacle *Disabled Theater* (2012), il a travaillé avec des acteurs handicapés mentaux du Théâtre HORA, basé à Zurich. Pour une société qui se définit comme essentiellement normale, l'infirmité est une source de détresse : elle constitue la limite à laquelle se heurte sa normalité. Sa déclinaison intellectuelle – le handicap mental, par exemple – est en général considérée comme l'altérité absolue de la condition du public intellectuel et cultivé du théâtre expérimental. Bel choisit de porter ce handicap au cœur de l'attention de ce public, l'adoptant comme une clé de lecture qui nous permet de réfléchir à une dimension commune.

L'enjeu de Bel dans son travail avec des acteurs du Théâtre HORA réside dans l'ouverture d'un espace où le handicap n'est pas exclu des pratiques visuelles et discursives, ni dissimulées derrière l'écran du politiquement correct, mais intégrées à un discours portant à la fois sur la dimension esthétique et politique.

Avec *Disabled Theater*, Bel met en lumière la dynamique d'exclusion qui mène à la marginalisation de ceux que l'on considère comme inaptes à produire, en nous démontrant au contraire qu'ils sont parfaitement en mesure de mettre en question les mécanismes mêmes de la représentation et de faire allusion à l'existence en tant que mode de présence non fragmenté. Chiara Vecchiarelli

Il y a une chose que j'ai constamment cherchée et qui traverse toutes mes pièces à des degrés différents. Une chose qui a à voir avec l'incapacité. En effet, j'ai toujours demandé aux gens avec qui je travaillais de faire ce qu'ils ne savaient pas faire. Et j'ai eu l'intuition que la manière d'être sur scène de ces acteurs du Theater HORA, qui est très altérée par leur handicap mental, pouvait révéler, rendre évident cela. Ils produisent en quelque sorte une faillite du théâtre, quelque chose qui repousse les limites de ce que je pensais avoir circonscrit dans mon propre travail. J'ai beaucoup réfléchi aux codes du théâtre, je les ai questionnés, déconstruits, subvertis, mais ces acteurs vont plus loin que moi ! C'est cette incapacité à produire le travail habituel qu'on peut attendre d'un acteur qui m'intéresse le plus chez eux. Jérôme Bel

Les personnes avec un handicap mental n'ont pas de représentation et très peu de discours sont produits sur eux. Aussi ils n'existent pas dans la sphère publique, ils sont exclus de la société. L'écart entre le majoritaire et cette minorité est abyssal. Il y a là une partition qui est insupportable. Un des enjeux pour moi est de rendre de la visibilité à la communauté que ces acteurs représentent, de montrer que ces acteurs-là, dévalorisés, peuvent enrichir le théâtre expérimental, que leur singularité

est pleine de promesses pour le théâtre et la danse, comme devrait l'être leur humanité pour la société en général. Jérôme Bel¹⁰⁷⁶

Générique

Concept : Jérôme Bel

Dramaturgie : Marcel Bugiel

Interprétation : Remo Beuggert, Gianni Blumer, Demian Bright, Matthias Brücker, Nikolai Gralak, Matthias Grandjean, Julia Häusermann, Sara Hess, Tiziana Pagliaro, Fabienne Villiger, Remo Zarantonello

Assistants : Simone Truong ou Chris Weinheimer (traduction sur scène), Maxime Kurvers

Coproduction : Theater Hora - Stiftung Züriwerk (Zurich), R.B. Jérôme Bel (Paris), Festival Auawirleben (Berne), Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), dOCUMENTA (13), Festival d'Avignon, Ruhrtriennale, Festival d'Automne à Paris, Les Spectacles vivants - Centre Pompidou (Paris), La Bâtie - Festival de Genève, HAU Hebbel am Ufer (Berlin)
avec le soutien de : Stadt Zürich Kultur, Kanton Zürich Fachstelle Kultur, Pro Helvetia, Stiftung Denk an Mich, Ernst Göhner Stiftung

Remerciements : Sasa Asentic, Tom Stromberg, Andreas Meder (Internationales Theaterfestival Okkupation!), Stiftung Züriwerk, Fabriktheater Rote Fabrik Zürich et les spectateurs des répétitions publiques

Administration Theater Hora : Giancarlo Marinucci (Directeur général), Svetlana Ignjic (Directrice de production), Conny Marinucci (assistante), Michael Elber (direction artistique) et Urs Beeler (formation d'acteurs)

¹⁰⁷⁶ Présentation du spectacle par le site RB Jérôme Bel.

[En ligne : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=15&ctid=1>]. Consulté le 5 novembre 2017.

Cour d'honneur (2013)



Fig. 93. *Cour d'honneur* (2013), RB Jérôme Bel

Captation intégrale en ligne : <http://www.jeromebel.fr/videos/24.mp4>

Jérôme Bel voulait faire depuis longtemps un spectacle sur la mémoire d'un théâtre, sur la mémoire des spectacles qui y auraient été présentés. On sait que des spectacles, de la représentation spectaculaire proprement dite, il ne reste rien, sinon dans la mémoire des spectateurs qui ont assisté aux représentations. Car c'est justement la nature même du spectacle vivant que de mourir, de disparaître. Ce qui fait à la fois sa grandeur et sa faiblesse. C'est en pensant à la Cour d'honneur du Palais des papes, sans doute l'un des lieux les plus symboliques du théâtre en France, qu'il imagina une solution : un spectacle mettant en scène des spectateurs qui racontent eux-mêmes leurs souvenirs de ce lieu et des spectacles qu'ils y ont vus. Les spectateurs invités à participer à ce projet sont des amateurs de théâtre, ou pas. Ils ont entre onze et soixante-dix ans ; ils sont étudiant, professeur, graphiste ou infirmière ; ils habitent à Vichy, Avignon, Paris ou Clermont-Ferrand. Chacun à leur manière, ils témoignent de leurs expériences de spectateurs, bonnes ou mauvaises. Les enjeux de cette création sont donc d'essayer de quantifier la réception des spectacles par les spectateurs, de mesurer l'influence de l'art sur leur vie. Dans la Cour d'honneur donc. Car il fallait donner au spectateur la place qu'il méritait : la place d'honneur¹⁰⁷⁷.

¹⁰⁷⁷ Présentation du spectacle par le site RB Jérôme Bel.

Générique

Conception et mise en scène : Jérôme Bel

Assisté de : Maxime Kurvers

Avec les spectateurs : Virginie Andreu, Elena Borghese, Vassia Chavaroche, Pascal Hamant, Daniel Le Beuan, Yves Leopold, Bernard Lescure, Adrien Mariani, Anna Mazzia, Jacqueline Micoud, Alix Nelva, Jérôme Piron, Monique Rivoli, Marie Zicari

Interprètes : Isabelle Huppert, Samuel Lefeuvre, Antoine Le Ménéstrel, Agnès Sourdillon, Maciej Stuhr, Oscar Van Rompay

Extraits des textes : Médée d'Euripide, traduction française Myrto Condicas et Pierre Judet de la Combe, Le Prince de Hombourg d'Heinrich von Kleist, traduction française Jean Curtis, Les Bienveillantes de Jonathan Littell, traduction polonaise Katarzyna Kaminska-Maurugeon, L'École des femmes de Molière

Musique : Philipoctus De Caserta (Codex Chantilly), Scott Gibbons, Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Wagner

Remerciements à : Didier Bezace / Théâtre de la Commune, Reinout Bussemaker, Romeo Castellucci, Cidalia da Costa, Anne Teresa De Keersmaecker, Pierre Fontes, Jean-Louis Maillès, Maison Jean Vilar, Christoph Marthaler, Marie-Josée Mas, Benoît Minvielle, Jean-Noël Obert, Colm O'Callaghan, Alice Pialoux, Alain Platel, Rosas, Björn Schmelzer - Graindelavoix, Johan Simons / NT Gent, Malgorzata Szczesniak, Nara Trochel, Lies van Assche, Anna Viebrock, Nina von Mechow, Krzysztof Warlikowski, Christophe Wavelet, Lina Zohair

Production : Festival d'Avignon

Coproduction : France Télévisions, R.B. Jérôme Bel (Paris)

R.B. Jérôme Bel reçoit le soutien de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, de l'Institut Français - Ministère des Affaires Etrangères - pour ses tournées à l'étranger et de l'ONDA - Office National de Diffusion Artistique - pour ses tournées en France.

Gala (2015)

Fig. 94. *Gala* (2015), RB Jérôme Bel¹⁰⁷⁸

Avec *Gala*, Jérôme Bel poursuit sa patiente déconstruction de la représentation institutionnelle de la danse, moins attaché à en détruire les dogmes qu'à en interroger les absences, les silences fortuits et les oublis volontaires. Après y avoir fait monter des handicapés mentaux (*Disabled Theater*) puis des spectateurs (*Cour d'honneur*) le chorégraphe offre à nouveau la scène à ceux qui en sont généralement écartés, ici un groupe d'amateurs rendus à leur amateurisme, au sens fort de pratique amoureuse de l'art. Sa lutte contre la grande exclusion du spectacle y prend la forme d'un gala, d'une célébration collective non professionnelle, sapant l'autorité du « bien danser » au profit du pur plaisir de se produire. De ces corps novices, *Gala* explore la plasticité physique et intellectuelle, en mobilisant leur désir de s'exprimer par la danse et leur capacité à incarner, même a minima, un savoir chorégraphique.

Inspirée par l'expérience d'un workshop avec des amateurs de Seine-Saint-Denis, la pièce explore une voie alternative aux canaux officiels de l'art chorégraphique. Le choix de la forme du gala, parent pauvre du spectacle pro, met ainsi à l'honneur la simplicité d'exécution de la danse domestique, celle que l'on peut pratiquer chez soi, sans maîtrise, ni technique, au sacrifice assumé de l'intérêt proprement esthétique. Venus avec leurs habits de fête, piochés dans leurs garde-robes personnelles, les danseurs s'approprient ce lieu de pouvoir qu'est la scène et en défont en quelque sorte l'autorité. Rendu à sa nudité, comme dans tous les spectacles de Jérôme Bel, le plateau se présente comme un vide à investir pour

¹⁰⁷⁸ Crédit de la photo : Josefina Tommasi.

Annexes

ces interprètes improvisés. Dans ce lieu neutralisé, la représentation de leurs savoirs intuitifs et de leurs gestes bricolés illustre l'idée d'une « égalité des intelligences », théorisée par Jacques Rancière dans *Le Maître ignorant*, en la déplaçant dans le champ de la danse : au même titre qu'il n'y a pas plusieurs façons d'être intelligent, *Gala* postule une continuité entre toutes les manières de danser. Jérôme Bel discrédite du même coup la réduction de l'amateur à sa prétendue impotence, à sa définition comme figure imparfaite et affadie du spécialiste, pour valoriser son potentiel chorégraphique.

Dans la première partie de la pièce, les performeurs livrent un à un leur interprétation d'un geste signature d'une époque de la danse, suivant un fil qui va du très codifié ballet classique à la danse libérée dans la modernité. Jérôme Bel rend ici visibles les processus d'assimilation inconscients par lesquels chacun intègre l'histoire officielle de la danse. La pièce prend ainsi nettement ses distances avec la parole d'expert, à contre-courant de la série des portraits (*Véronique Doisneau* ou *Cédric Andrieux*) qui documentait auprès du grand public les coulisses du monde de la danse. Tout au contraire, *Gala* pose à sa manière la question du « non-danseur », expression répandue dans la théorie contemporaine dont Jérôme Bel discute depuis longtemps la pertinence : qui voit-on évoluer sur scène sinon des danseurs ? La danse est-elle nécessairement conditionnée par l'acquisition d'un savoir ? Comment qualifier alors ces interprètes en défaut d'exécution ? Une danse nulle enfin n'en est-elle pas moins une danse ? À travers cette suite de performances individuelles, la pièce rend sensible l'infusion des imaginaires artistiques dans le corps social ; les pas et les attitudes propres à chaque genre chorégraphique constituent ensemble une mémoire collective, un savoir culturel *incorporé*.

À rebours de son traitement dans *The show must go on*, la forme du spectacle ne porte pas dans *Gala* une critique du divertissement populaire. Jérôme Bel nivelle au contraire *high and low* culture, annule les hiérarchies entre les strates culturelles pour sonder le fond commun aux spectacles dansants. La présence de quelques interprètes professionnels au sein du groupe offre ainsi l'occasion pour le public de sortir d'une logique du jugement, d'être arraché à ses attentes et à ses réflexes d'appréciation, en se confrontant à différents types de danseurs, de niveaux différents, mis sur un même pied. Cette indifférenciation, qui n'empêche pas les comparaisons, lève tout doute quant à l'intention : si une certaine distance autorise bien les sourires, le traitement de l'amateurisme ne se permet aucune ironie. La finalité de l'entreprise n'est certainement pas de provoquer la moquerie, mais bien au contraire de remettre en cause la position de surplomb qui l'autorise. À charge pour le spectateur de réaliser ou non la réforme de son regard critique.

De l'expérience de ces corps sans qualités chorégraphiques particulières, le public pourrait retenir l'image d'une fragilité ou d'une indiscipline pour le plus bienveillant, d'un grotesque ou d'une déroute artistique pour le plus défaitiste. En s'extrayant toutefois du régime du jugement, comme la pièce l'invite à le faire, il peut percevoir dans l'approximation, la maladresse et la spontanéité le langage de corps moyens, bruts et non-formatés, alternatifs à la virtuosité. À la rigidification des attitudes, des mouvements et des discours de la formation académique, ces corps opposent leur mobilité et leur irrégularité, donc leur inventivité. De fait, le spectateur n'a jamais affaire à un corps neutre ou générique mais à l'inverse à un corps particulier, qui surprend, étonne donc interroge. La valeur de l'échec, du manqué, du mal réalisé réside ainsi dans sa capacité à déconstruire des modèles et à tirer bénéfice de leurs déformations. Comme dans *Cap au pire* de Samuel Beckett, Jérôme Bel incite les interprètes à faire fructifier leurs échecs, à « Essayer encore. Rater encore. Rater

mieux » pour faire de leurs incompétences les occasions d'une plasticité alternative, d'une *autre* façon de produire de la danse, à partir du manque. La pièce célèbre ainsi les non-savoir-faire sans jamais verser dans une ode à la médiocrité.

Dans un second temps, *Gala* renverse le dispositif : les performeurs n'ont plus à incarner des pas emblématiques et des formes assignées, mais deviennent eux-mêmes les modèles par lesquels se transmettent des chorégraphies. Tour à tour, chacun exécute en solo une danse qu'il pratique dans la vie réelle. Le reste du groupe est invité à le mimer en s'imprégnant des pas dans une communication extra-verbale, similaire à ce que Rancière désigne comme un enseignement universel, à l'image de la langue maternelle, saisie sans médiation discursive. À travers ce dispositif, Jérôme Bel donne à voir les mécanismes d'imitation par lesquelles les formes de l'art s'imposent et se diffusent aux corps qui les interprètent. En dehors de l'apprentissage académique, les processus d'appropriation de la danse relèvent en effet d'un ensemble de mimétismes par lesquels un individu se joint à un récit collectif (familial, ethnique, générationnel...), constitutif de sa singulière identité. Chaque solo met en lumière les formes corporelles de cet héritage culturel tout en permettant à son exécutant de faire l'expérience d'un nouveau territoire, de s'exprimer en dehors de sa communauté habituelle. Sur scène, installé au cœur d'un groupe qui à la fois l'isole et l'intègre, chacun des danseurs redistribue son savoir et en *informe* les autres, au double sens de transmettre une connaissance et de sculpter leurs corps.

Dans ce dispositif collectif, la danse est donc ramenée à sa pratique politique et sociale, à sa capacité à fédérer des communautés éphémères. Mais là où la formation académique tend à créer de l'homogénéité, une uniformisation des comportements, le groupe d'amateurs révèle à travers sa maladresse générale les singularités de chacun de ses membres. Sa désynchronisation fait ainsi émerger des personnalités fortement différenciées qui se traduisent par des variations de rythme, d'amplitude, de grâce ou d'énergie. Les danseurs professionnels eux-mêmes, perturbés dans leur confort de techniciens, font l'épreuve d'un désapprentissage, se défont peu à peu de leurs automatismes, pour redécouvrir le plaisir nu de danser. À travers la démonstration de corps simplement nus par une volonté de se produire, d'être leur propre production, *Gala* pose en filigrane la question du *primum movens*, de l'impulsion chorégraphique, de l'enfance de la danse. Si celle-ci est une aptitude naturelle, expression simple du rapport de notre corps au temps et à l'espace dont l'art n'est que la forme sophistiquée, l'excuse du « je ne sais pas danser » ne tient plus. Pour Bel, comme pour Rancière, la valorisation d'un savoir intuitif et inconsciemment absorbé, qui met l'intelligence au service de la volonté, est capable de désinhiber les désirs de danser, *Gala* finissant par se lire comme un manifeste hédoniste pour une danse décomplexée. Florian Gaité¹⁰⁷⁹

Générique

Conception : Jérôme Bel

Assisté de : Maxime Kurvers

¹⁰⁷⁹ Présentation du spectacle par le site RB Jérôme Bel.

[En ligne : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=17&ctid=1>]. Consulté le 5 novembre 2017.

Annexes

De et par : distribution en cours

Costumes : les danseurs

Production : R.B. Jérôme Bel (Paris)

Coproduction : Dance Umbrella (Londres), TheaterWorks Singapore/72-13, KunstenFestivaldesArts (Bruxelles), Tanzquartier Wien, Nanterre-Amandiers Centre Dramatique National, Festival d'Automne à Paris, Theater Chur (Chur) et TAK Theater Liechtenstein (Schaan) - TanzPlan Ost, Fondazione La Biennale di Venezia, Théâtre de la Ville (Paris), HAU Hebbel am Ufer (Berlin), BIT Teatergarasjen (Bergen), La Commune Centre dramatique national d'Aubervilliers, Tanzhaus nrw (Düsseldorf), House on Fire avec le soutien du programme culturel de l'Union Européenne

Avec le soutien du : CND, un centre d'art pour la danse (Pantin) et de la Ménagerie de Verre (Paris) dans le cadre du Studiolab, pour la mise à disposition de leurs espaces de répétitions

R.B. Jérôme Bel reçoit le soutien de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, de l'Institut Français - Ministère des Affaires Etrangères - pour ses tournées à l'étranger et de l'ONDA - Office National de Diffusion Artistique - pour ses tournées en France

R.B. Jérôme Bel

Conseil artistique et direction exécutive : Rebecca Lee

Administration : Sandro Grando

Référent technique : Gilles Gentner

VIVARIUM STUDIO

Philippe Quesne (metteur en scène)

Né en 1970, Philippe Quesne a suivi une formation d'arts plastiques. Il a réalisé pendant dix ans des scénographies pour le théâtre, l'opéra et des expositions. En 2003, il crée la compagnie Vivarium Studio et signe son premier spectacle, *La Démangeaison des ailes*, sur l'envol et les chutes. Philippe Quesne traque le merveilleux, le minuscule, pousse à l'extrême les expériences du quotidien et les relations entre l'homme et la nature. Il travaille sur les petites communautés qu'il regarde au microscope, comme les insectes qu'il collectionnait dans son enfance.

La scénographie est envisagée comme un écosystème dans lequel il plonge ses acteurs. Les spectacles forment un répertoire qui tourne dans le monde entier dont : *La Démangeaison des ailes* (2003), *Des expériences* (2004), *D'après nature* (2006), *L'Effet de Serge* (2007), *La Mélancolie des dragons* (2008), *Big Bang* (2010), *Swamp Club* (2013).

Il dirige Nanterre-Amandiers centre dramatique national depuis janvier 2014 où il a mis en scène la création collective du Théâtre des négociations en mai 2015. En 2016, il crée *Caspar Western Friedrich* aux Kammerspiele à Munich et *Welcome to Caveland!* au Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles¹⁰⁸⁰.

Gaëtan Vourc'h (comédien)

Il se forme à l'École du Passage (Niels Arestrup) puis à l'ENSATT (Théâtre : Nada Strancar, Alain Knapp et Cinéma : Jean-Pierre Améris). Il étudie aussi le théâtre à l'université de Glasgow (Écosse).

Acteur, il travaille entre autres sous la direction de Philippe Minyana, Noëlle Renaude, Florence Giorgetti, Edith Scob, Christophe Huysman, Irène Bonnaud, Maurice Benichou, Frédéric Maragnani, Damien Caille-Perret, Agnès Bourgeois et Philippe Quesne. Il participe à tous les projets du Vivarium Studio-Philippe Quesne depuis 2003 dont *L'Effet de Serge* pour lequel il a reçu un Obie Award pour les représentations à New York en 2010.

Il a joué dans plusieurs pièces de Philippe Minyana : *Habitations* (mise en scène Edith Scob), *Le Couloir* (mise en scène Philippe Minyana et Frédéric Maragnani) et plus récemment dans la cadre des « Epopées de l'intime » : *Sous les arbres* et *De l'Amour* (de Philippe Minyana mis en scène par Frédéric Maragnani, Philippe Minyana et Marilyn Alasset). C'est la quatrième fois qu'il joue sous la direction de Frédéric Maragnani¹⁰⁸¹.

¹⁰⁸⁰ Fiche de présentation de l'artiste sur le site du centre dramatique national qu'il dirige : Théâtre des Amandiers, à Nanterre. [En ligne : <http://www.nanterre-amandiers.com/biographies/philippe-quesne/>]. Consulté le 5 novembre 2017.

¹⁰⁸¹ Fiche de présentation de l'artiste sur le site du Théâtre du Rond-Point. [En ligne : Source : <https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/gaetan-vourch/>]. Consulté le 5 novembre 2017.

Isabelle Angotti (comédienne)

Née en 1949. Après des études de droit et de lettres modernes, elle travaille comme assistante à la mise en scène avec Robert Cantarella de 1996 à 2004, et Florence Giorgetti. Elle travaille régulièrement à Toulouse au Théâtre Le Vent des Signes avec Anne Lefèvre. Depuis 2004, elle participe en tant que comédienne, à tous les spectacles de Vivarium Studio¹⁰⁸².

Rodolphe Auté et Hermès (comédiens)

Né en 1970. Après les Beaux-Arts du Havre, il suit l'Institut des Hautes Études de Pontus Hulten. Musicien, il a joué avec Little Bob Story et les City Kids. Plasticien, il reçoit en 1994 le prix de la Jeune Peinture. En 1997 il expose à la Biennale de Johannesburg. En 1998, il représente la France pour la Capitale Culturelle de Thessalonique, où il enseignera par la suite. Depuis 2000 il est régulièrement exposé par la Galerie S.M.P de Marseille. Parallèlement il travaille aussi comme scénographe, avec la compagnie de Armand Gatti. Il a participé à tous les projets de Vivarium Studio depuis 2003, avec son chien Hermès¹⁰⁸³.

Cyril Gomez-Mathieu (comédien)

Né en 1966. Après une formation musicale au conservatoire de musique de Bayonne, il poursuit ses études aux beaux-arts de Pau, puis en scénographie à l'école des arts décoratifs de Paris. Pendant plusieurs années il travaille dans le théâtre, comme assistant décorateur (Jacques Nichet, Laurent Pelly, Robert Cantarella, etc.). Il a été également accessoiriste à la Comédie-Française. Parallèlement il s'oriente vers le cinéma en tant que chef décorateur et scénariste notamment avec le réalisateur Safy Nebou. Il participe aux projets de Vivarium Studio depuis 2003¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁸² Fiche de présentation de l'artiste sur le site du Théâtre du Rond-Point. [En ligne : <https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/isabelle-angotti/>]. Consulté le 5 novembre 2017.

¹⁰⁸³ Fiche de présentation des artistes sur le site du Théâtre du Rond-Point. [En ligne : <https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/rodolphe-aute-et-hermes/>]. Consulté le 5 novembre 2017.

¹⁰⁸⁴ Présentation de l'artiste par le site du Théâtre du Rond-Point.

[En ligne : <https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/cyril-gomez-mathieu/>]. Consulté le 5 novembre 2017.

L'Effet de Serge (2007)



Fig. 95. *L'effet de Serge* (2007), Vivarium Studio¹⁰⁸⁵

Extraits en ligne : <https://youtu.be/mewr3cVc2IE>

Dans son appartement, un individu nommé Serge reçoit tous les dimanches des amis auxquels il présente une performance d'une à trois minutes. À mi-chemin entre pratique amateur et art minimaliste et quasi expérimental, ces micro-spectacles présentés dans le décor de son appartement déploient une poésie de l'ordinaire, célébrant l'inventivité simple et la joie calme du partage d'une passion. Semaine après semaine, Serge expérimente avec une douce mélancolie des dessins lumineux au laser, teste l'effet d'une musique contemporaine, révèle la puissance onirique des phares d'une voiture. La moquette violette de son salon, la table de ping-pong, la télé placée dans un coin, les paquets de chips entamés et tous les petits objets éparpillés dans la pièce forment désormais le paysage familier et exceptionnel d'un quotidien qui se façonne dans le temps court, dense et compact de ces effets drôlement spectaculaires. *L'Effet de Serge*, ouvert à des invités différents chaque soir (les amis de Serge), se déploie comme une forme à la fois régulée et spontanée, plaque sensible sur laquelle s'impriment les imprévus. À travers cette pièce, c'est tout le travail de Philippe Quesne et de Vivarium Studio qui se donne à voir, porté par l'utopie d'une petite communauté. Conçu pour le comédien Gaëtan Vourc'h en 2007, *L'Effet de Serge* est maintenant repris une fois par mois à Nanterre-Amandiers, devenant ainsi une pièce de répertoire, présentée avec la même régularité que le rituel dominical de Serge¹⁰⁸⁶.

¹⁰⁸⁵ Crédit de la photo : Pierre Grosbois.

¹⁰⁸⁶ Présentation du spectacle par le site du Théâtre des Amandiers.

[En ligne : <http://www.nanterre-amandiers.com/2015-2016/leffet-de-serge/>]. Consulté le 5 novembre 2017.

Annexes

Générique

Conception, mise en scène et scénographie : Philippe Quesne

Avec : Gaëtan Vourc'h, Isabelle Angotti et des invités différents chaque soir

Régisseur général : Marc Chevillon

Collaboration technique et artistique : Cyril Gomez-Mathieu

Production : Nanterre-Amandiers, centre dramatique national

Production de la création (2007) : Vivarium Studio

Co-production : Ménagerie de Verre – Paris, dans le cadre des résidences.

Avec le soutien du Forum scène conventionnée de Blanc-Mesnil, festival actOral Montévidéo – Marseille.

Pièce créée en novembre 2007 à la Ménagerie de Verre – Paris.

La Mélancolie des Dragons (2008)



Fig. 96. *La mélancolie des dragons* (2008), Vivarium Studio¹⁰⁸⁷

Extraits en ligne : <https://youtu.be/sQH4hfUy2Ko>

En 2018, Vivarium Studio célèbre l'anniversaire des dix ans de *L'Effet de Serge* (2007) et de *La Mélancolie des dragons* (2008), deux spectacles pensés en diptyque, qui ont tracé les lignes de force de la compagnie. Que ce soit dans l'appartement de Serge ou dans le paysage féérique et enneigé de *La Mélancolie des dragons*, Philippe Quesne aborde la question de l'art à travers ce qui semble le plus dérisoire : les pratiques amateurs de doux rêveurs qui échafaudent des mondes à partir de rien. Réduit à son expression la plus triviale et la plus simple, l'effet devient dans le théâtre de Philippe Quesne la quintessence même de la poésie, la dose de folie supplémentaire qui permet de faire décoller le réel. Les expérimentations modestes et précises de Serge ou du groupe de hard rockeurs ne visent pas à épater la galerie, mais au contraire à créer une communauté bienveillante et sensible autour d'œuvres fragiles et temporaires. Loin de tout angélisme, ces deux pièces fondatrices sont traversées par une inquiétude sourde, sensible à l'état du monde dans lequel elles s'inscrivent. À mi-chemin entre

¹⁰⁸⁷ Crédit de la photo : Martin Argyroglo.

pratique amateur, parc d'attraction et art minimaliste, ces spectacles mettent en scène le rituel que l'on peut construire autour de l'expérience même du théâtre. *L'Effet de Serge* et *La Mélancolie des dragons* ont tourné dans plus de trente pays, ils sont aujourd'hui au répertoire de Nanterre-Amandiers et continuent de déployer une poésie de l'ordinaire, célébrant l'inventivité simple et la joie calme et puissante du partage d'une passion¹⁰⁸⁸.

Générique

Conception, mise en scène et scénographie : Philippe Quesne / Vivarium Studio

Avec : Isabelle Angotti, Rodolphe Auté, Cyril Gomez-Mathieu, Joachim Fosset, Sébastien Jacobs, Victor Lenoble, Émilien Tessier, Gaëtan Vourc'h

Production : Nanterre-Amandiers, centre dramatique national

Production de la création (2008) : Vivarium Studio

Coproduction de la création (2008) : Wiener Festwochen – Vienne, HAU Hebbel am Ufer – Berlin, La Rose des vents – scène nationale de Lille Métropole à Villeneuve – d'Ascq, Nouveau théâtre – Centre dramatique national de Besançon, La Ménagerie de verre – Paris, Le Forum, scène conventionnée de Blanc-Mesnil, Le Carré des Jalles, Festival Perspectives.

Avec le soutien de la région Île-de-France et du Parc de la Villette et avec l'aide à la création du Centre National du Théâtre.

¹⁰⁸⁸ Présentation du spectacle par le site du Théâtre des Amandiers.

[En ligne : <http://www.nanterre-amandiers.com/2017-2018/la-melancolie-des-dragons/>]. Consulté le 5 novembre 2017.

Swamp Club (2013)



Fig. 97. *Swamp Club* (2013), Vivarium Studio¹⁰⁸⁹

Extraits en ligne :

<https://www.theatre-video.net/video/Swamp-Club-extraits-67e-Festival-d-Avignon>

Philippe Quesne, jusqu'alors repéré comme scénographe de théâtre et d'expositions, créait le Vivarium Studio, réunissant une petite communauté d'acteurs, de plasticiens, de musiciens et un chien. On découvrait alors un curieux petit théâtre, coincé entre ludisme et mélancolie, héritier des fantaisies de Georges Perec ou des plasticiens Fischli & Weiss, et redevable aux heures entières passées par Quesne à collectionner des insectes, en jeune entomologiste.

Pas de tension dramatique classique au Vivarium Studio, mais l'observation laborantine, patiente et amusée, de petits organismes vivants. En dix ans donc, on nous a présenté une tripotée de héros ordinaires, occupés sur scène à bricoler des œuvres, à chercher comment créer des contes et des récits à leur échelle. On a pu s'enchanter pour des hard-rockeurs qui jouaient les tubes de Scorpions à la flûte à bec (*La Mélancolie des dragons*, 2008), pour un Serge qui inventait de mini-shows pour ses voisins à base de cierges magiques et de phares de voitures (*L'Effet de Serge*, 2007) et pour tous ces autres personnages aux aspirations créatives et poétiques.

Qu'importe d'échouer, nous disait déjà *La Démangeaison des ailes* (2003), il faut tenter toujours. Ainsi la plus dérisoire des actions est-elle, sur les plateaux de

¹⁰⁸⁹ Crédit de la photo : Martin Argyroglo.

Annexes

Philippe Quesne, sujette à l'émerveillement et au débat public. Ce regard oblique sur la création, à la fois critique et engagé, s'exprime aujourd'hui dans *Swamp Club*, une création anniversaire qui réunit les fidèles acolytes du Vivarium Studio, un quatuor à cordes et des collaborateurs rencontrés au fil des tournées. La fable se présente ainsi : dans un paysage artificiel et marécageux, un petit lieu culturel (un centre d'art monté sur pilotis) accueille des artistes venus du monde entier.

Menacé d'anéantissement par un projet urbain, les résidents du *Swamp Club* cherchent des solutions pour résister...¹⁰⁹⁰

Générique

Conception et mise en scène : Philippe Quesne

Avec Isabelle Angotti, Snæbjörn Brynjarsson, Ola Maciejewska, Émilien Tessier, Gaëtan Vourc'h (distribution en cours) et un quatuor à cordes

Collaborations artistiques : Yvan Clédât, Cyril Gomez-Mathieu, Corine Petitpierre

Assistante à la mise en scène, Marie Urban

Production : Vivarium Studio

Coproduction : Wiener Festwochen ; Foreign Affairs - Berliner Festspiele ; Festival d'Avignon ; La Ménagerie de Verre (Paris) ; Kaaitheater (Bruxelles) ; La Filature, Scène nationale de Mulhouse ; Internationales Sommerfestival - Hambourg ; Festival Theaterformen Hanovre / Braunschweig ; La Bâtie - Festival de Genève ; Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national de création contemporaine ; Le Forum / scène conventionnée de Blanc-Mesnil (France) ; Festival d'Automne à Paris

Coréalisation : Théâtre de Gennevilliers, centre dramatique national de création contemporaine ; Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien du Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc Roussillon (France) et de EMPAC - Rensselaer Polytechnic Institute, et the Jaffe Fund for Experimental Media and the Performing Arts (États-Unis)

La compagnie est conventionnée par la DRAC Île-de-France, Ministère de la Culture et de la Communication, et par le Conseil Régional Île-de-France au titre de la Permanence artistique et culturelle. Philippe Quesne est artiste associé au Théâtre de Gennevilliers à partir de 2012-2013.

Avec le soutien de l'Adami

Spectacle créé le 4 juin 2013 aux Wiener Festwochen

En partenariat avec France Culture

¹⁰⁹⁰ Fiche de présentation du spectacle par le site du Festival d'Automne à Paris (2013). [En ligne : <https://www.festival-automne.com/edition-2013/philippe-quesne-vivarium-studio-swamp-club>]. Consulté le 5 novembre 2017.

La Nuit des taupes (Welcome to the Caveland!)
(2016)



Fig. 98. *La Nuit des taupes (Welcome to the Caveand!)* (2016), Vivarium Studio¹⁰⁹¹

Extraits en ligne : <https://vimeo.com/167542451>

Welcome to Caveland! est une manifestation artistique qui tire son inspiration des sous-sols et des cavernes, des lieux cachés et clandestins, des territoires *underground* et alternatifs, proches de la terre et de la matière, mais aussi propices aux visions oniriques. Pendant une vingtaine de jours, les différents espaces de Nanterre-Amandiers vivront au rythme souterrain d'un terrier dont les galeries et tunnels englobent tous les arts : parade, lancée par l'énergie sourde de taupes costumées, qui déambuleront à travers le parc de Nanterre ; théâtre avec *La Nuit des taupes* de Philippe Quesne et sa version jeune public ; théâtre très jeune public avec la création de Cécile Fraysse, *L'île aux vers de terre* ; la création inclassable de l'artiste et cinéaste Apichatpong Weerasethakul, *Fever Room*, qui invite les spectateurs dans une expérience initiatique, brouillant avec virtuosité les frontières entre cinéma, théâtre et installation ; un cycle de programmation cinéma autour de la thématique des sous-sols ; conférence-spectacle avec *Inside* de Bruno Latour, seul sur le Grand Plateau ; académie de thérémin proposée par Dorit Chrysler, qui invite les enfants à pratiquer cet instrument mystérieux ; documentaire avec la

¹⁰⁹¹ Crédit de la photo : Martin Argyroglo.

Annexes

radio collaborative et participative de Nanterre, Radio Agora, transformée pour l'occasion en Radio Caveland, qui prendra ses quartiers dans le hall du théâtre et partira notamment à la rencontre de ces travailleurs des sous-sols – égoutiers ou câbleurs des profondeurs. Dans les ateliers du théâtre, les visiteurs pourront découvrir une grande caverne gonflable en plastique noir, dans laquelle auront lieu concerts, conférences et performances, dont celle de l'artiste et chorégraphe Mette Ingvarsten, *Speculations*. Ce sont des croisements heureux et des temps de réflexion et d'échanges, que propose cette vaste célébration des sous-sols – comme une invitation à façonner et inventer d'autres espaces, d'autres manières de se rencontrer et de fabriquer de la pensée.

Générique

Conception, mise en scène et scénographie Philippe Quesne

Avec Yvan Clédat, Jean-Charles Dumay, Léo Gobin, Erwan Ha Kyoon Larcher, Sébastien Jacobs, Thomas Suire, Gaëtan Vourc'h

Costumes Corine Petitpierre

Production Nanterre-Amandiers centre dramatique national

Collaborations dramaturgiques Lancelot Hamelin, Ismael Jude, Smaranda Olcese
création musicale en cours

Assistante scénographie Elodie Dauguet

Équipe technique de tournée Marc Chevillon (régie général), Thomas Laigle (régie lumière), Joachim Fosset (régie plateau)

Construction du décor Ateliers de Nanterre-Amandiers : Philippe Binard, Jérôme Chrétien, Jean-Pierre Druelle, Marie Maresca

Production Nanterre-Amandiers – centre dramatique national

Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme « New Settings »

Coproductions Steirischer herbst (Autriche), Kunstenfestivaldesarts (Belgique), Théâtre Vidy-Lausanne (Suisse), La Filature – Scène nationale, Mulhouse, Künstlerhaus Mousonturm (Allemagne), Théâtre National de Bordeaux Aquitaine, Kaaïtheater (Belgique), Centre d'art Le Parvis à Tarbes, NXTSTP avec le soutien du Programme Culture de l'Union Européenne

Avec la participation du Groupe de recherche Behavioral Objects - coordination Samuel Bianchini, de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris – Malaquais AAP (Art, Architecture, Politique) Atelier Jordi Colomer

Création Mai 2016 au Kaaïtheater (Bruxelles) dans le cadre du Kunstenfestivaldesarts

AUTRES SPECTACLES

La Mouette, Enrique Diaz (2007)



Fig. 99. *La mouette* (2007), Enrique Diaz¹⁰⁹²

Extraits en ligne : <https://youtu.be/GipLT9KHD3o>

Avec *Seagull-Play*, Enrique Diaz poursuit un travail entamé notamment avec *Ensaio.Hamlet (Répétition.Hamlet)*, présenté en 2005 au Festival d'Automne.

Un travail par lequel Enrique Diaz s'affirme de plus en plus comme un « metteur en scène », sans cesser pour autant d'être un acteur, bien au contraire. Le théâtre selon lui, est un jeu de doubles et de dupes au centre duquel se trouve le corps de l'acteur, et où ce qui compte est en premier lieu le « jeu ».

Instrument de stylisation, le corps est avant tout ce prodigieux réservoir d'énergies que le maître japonais Tadashi Suzuki lui a appris à canaliser, et à utiliser. Il devient l'enjeu d'un théâtre où priment l'invention collective et l'improvisation, une écriture du plateau, mais aussi des corps, qui passe également par les grandes œuvres du répertoire.

Ensaio.Hamlet offrait le spectacle d'une répétition théâtrale à tous les sens du terme. De même, lorsque Diaz s'empare de Tchekhov, c'est pour cultiver amoureuxment la mise en abîme déjà nichée au cœur de *La Mouette*, pièce qui est en elle-même une vertigineuse réflexion sur la création artistique. Entre la campagne russe et la scène de la Ferme du Buisson, entre le siècle de Tchekhov et

¹⁰⁹² Crédit de la photo : Roberto Setton.

le nôtre, il n'y a finalement qu'un très court chemin, que le metteur en scène emprunte allègrement, et à un train d'enfer, faisant sortir la pièce de ses rails comme les acteurs de leurs rôles. Les didascalies se dévoilent, les personnages se dédoublent, des accessoires étranges font leur apparition — un casque de cosmonaute, un hélicoptère survolant le public, une étrange sculpture de chaises et de glaise —, une scène de *La Dame aux Camélias*, des extraits du journal de Stanislavski ou encore les confidences des acteurs font irruption au détour du texte... Dans *Seagull-Play*, on l'aura compris, tout est dans le « Play »¹⁰⁹³.

Générique

D'après *La Mouette* d'Anton Tchekhov

Adaptée par les acteurs et Enrique Diaz (artiste associé à la Ferme du Buisson-
Scène nationale de Marne La Vallée)

Traduction : Angela Lopez

Mise en scène : Enrique Diaz

Création décors : Afonso Tostes

Lumière : Maneco Quinderé

Costumes : Cello Silva

Musique : Lucas Marcier, Rodrigo Marçal (Arp.x Studio)

Chorégraphie : Cristina Moura

Vidéo : Daniela Fortes et Enrique Diaz

Avec Enrique Diaz, Lorena da Silva, Gilberto Gawronski, Mariana Lima Emílio de
Mello, Felipe Rocha, Isabel Teixeira

Production, Emílio de Mello ; Enrique Diaz et Mariana Lima

Diffusion : Made In Productions

Coproduction Temps d'images/La Ferme du Buisson — Scène Nationale de Marne
La Vallée et en coréalisation avec le Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de TAM, lignes aériennes brésiliennes

Société productrice : Centro de Empreendimentos Artísticos Barca Ltda

Avec le soutien de Correios, Eletrobrás, Funarte/Petrobras et avec l'aide de l'ONDA
pour la traduction

Tournée : Festival Franco-Ibérique de Bayonne-Biarritz 19 et 20 octobre et Théâtre
Garonne 24 au 27 octobre, Théâtre National Populaire, Lyon, 30 novembre et 1er
décembre.

¹⁰⁹³ Présentation du spectacle par le Festival d'Automne (2007). [En ligne : <https://www.festival-automne.com/edition-2007/enrique-diaz-seagullplay-mouette>]. Consulté le 5 novembre 2017.

Pièce d'actualité n° 1 : *Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?* (2014), Laurent Chétouane



Fig. 100. *Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?*, Laurent Chétouane

Aubervilliers a un théâtre. La Commune aura 50 ans en 2015. Le moment est donc venu de questionner ce lieu qui a déclaré le premier que la banlieue aussi méritait la décentralisation. Où en sont les gens d'Aubervilliers de leur rapport au théâtre ? Qu'attendent-ils de lui ? 50 ans après, le moment est venu de se reposer des questions ! Quelle fonction allons-nous redonner à cet art et à ce lieu ? Quel usage pour nos vies ? Une actualité brûlante pour Laurent Chétouane. Trois semaines de répétitions, avec douze habitants d'Aubervilliers pour, suivant le fil d'une Antigone, en découdre avec leurs rapports au théâtre, et celui-là en particulier ici. Sur le plateau, dix jours de représentations, où l'espace du jeu devient espace public, et le public, un spectateur héros de son propre rapport au théâtre. Ou comment faire de cet acte commun, le temps nouveau et agité, d'une réflexion - ô combien - nécessaire et joyeuse.

Les pièces d'actualité

La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers passe commande à de grands artistes et leur demande : la vie des gens d'ici, qu'est-ce qu'elle inspire à votre art ? Les pièces d'actualité, ce sont des manières nouvelles de faire du théâtre. Elles disent que la modernité du théâtre, sa vitalité passent par ce recueil de ce qui fait la vie des gens, des questions qu'ils se posent, et de ce temps du monde,

Annexes

complexe, poignant, que nous vivons tous. Elles partent d'une population, et disent qu'en eux se trouvera une nouvelle beauté. Mêlant parfois professionnels et amateurs, elles font du théâtre l'espace public de nos questions, elles seront suivies de débats, d'échanges et renouveleront avec éclat, émotion et drôlerie, l'idée si belle du théâtre comme Agora.

En entrant dans ce théâtre, ma question était : est-ce que le lieu est bon pour l'art ? Est-ce que le fait d'être ici, de s'adresser à des gens précis, de partir d'eux, peut générer un art nouveau ? Voici donc un début de réponse par ces pièces d'actualité. Elles sont confiées à des artistes que j'aime et admire, car il s'agit bien d'art fait avec les gens. Ce sont des créations. Il y en a 3 cette saison. Elles portent sur l'actualité. Leur production est légère et souple puisqu'elle se fait en réaction à l'urgence des événements. Elles obéissent à un cahier des charges précis : temps de répétition limité (20 jours), obligation à travailler en contact avec les associations, les particuliers, les institutions etc. de la ville et du territoire, ceux qui sont aux prises localement avec la question traitée. Le travail a une charge documentaire et vise à un effet de miroir très explicite. C'est le présent vu par le prisme de nos concitoyens. Ces formes associeront des acteurs professionnels et des habitants. C'est aussi une nouvelle manière de penser la place des amateurs. Elles pourront convoquer des esthétiques différentes et passionnantes, fantaisistes et modernes : mini comédie musicale, spectacle multimédia etc. Elles seront le lieu de l'invention, stimulée par la population. Cette saison, Laurent Chétouane, Maguy Marin et Olivier Coulon-Jablonka sont les artistes qui jouent le jeu ; certains de renommée internationale, tous emblématiques du renouveau des formes. C'est donc bel et bien le signe que ces formes contribuent au renouveau du théâtre d'aujourd'hui. Je veux que ce soit la démonstration faite aux gens que le théâtre est lié à leur vie. Que ce soit aussi l'occasion d'une hospitalité particulière. Avec des débats sur des questions de société menés en concertation avec la population. Il s'agit de renouveler l'idée du théâtre comme Agora, comme l'espace public de nos questionnements. Ce sera enjoué, polémique, ardent. Ce sera aussi une espèce de rituel : peu à peu le public aura ce réflexe amusé, ému, d'aller voir ce que les artistes ont à nous dire de l'actualité. Ce sera un moment d'accélération de la vie du CDN, le risque pris de la répercussion à chaud, de la provocation, le don soucieux, passionné, la découverte de nouvelles formes mises en mouvement par la vraie vie. Marie-José Malis, octobre 2014.

Générique

Conception : Laurent Chétouane

Avec des habitants d'Aubervilliers : Myriam Allouch, Laura Cazes-Pailler, Alain Feffer, Stéphane Foulgoc, Elena Ghitescu, Farida Gillot, Juliette Hossenlopp, Lyna Khoudri, Cécile Lancia, Yann Le Meur, Emmanuelle Peron, Murielle Sow, Mathilde Viktorovitch, Abdelhamid Zaher, Samir Zanoun

Production : Théâtre de la Commune

Quixote (2000), Fábio Namatame et Carlos Moreno



Fig. 101. *Quixote* (2000), Fábio Namatame et Carlos Moreno¹⁰⁹⁴

Seul sur scène, Carlos Moreno alterne des moments d'humour, de poésie et de réflexion pour jouer à la fois le chevalier errant Don Quichotte, son fidèle écuyer Sancho Panza et bien d'autres personnages qui dialoguent et interagissent entre eux.

Moreno fait usage de nombreuses techniques de jeu et de ressources vocales et corporelles. Établissant un dialogue direct avec le public, il crée une complicité avec celui-ci attirant dans cesse l'attention à l'artificialité du jeu théâtral.

Dans l'œuvre de Cervantès, Don Quichotte est le produit de l'imagination du gentilhomme Alonso Quijano, un obsédé des livres sur la chevalerie qui finit par perdre la raison. Il devient le chevalier errant Don Quichotte de la Mancha et se met à voyager pour vivre de nombreuses aventures.

Selon Carlos Moreno, cette œuvre permet un parallèle avec la condition transitoire

¹⁰⁹⁴ Image : programme de salle du spectacle.

de l'acteur pendant une représentation théâtrale. Aussi bien pour l'acteur que pour Don Quichotte de la Mancha, la motivation pour plonger dans cet état second est la foi, ou autrement dit, le fait que les deux se croient des agents transformateurs capables d'intervenir dans la réalité elle-même¹⁰⁹⁵.

Générique

D'après *L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche*, de Miguel de Cervantès

Adaptée par Carlos Moreno et Fábio Namatame

Mise en scène : Fábio Namatame

Joué par : Carlos Moreno

Création décor et costumes : Fábio Namatame

Bande son et direction musicale : Magda Pucci

Création lumière : Domingos Quintiliano

Préparation corporelle : Betty Gervitz ; Cristiane Paoli Quito ; Daniela Nefussi ;
Deborah Serretiello; Luís Louis

Préparation vocale : Rosa Awram Epelbaum

Production : CIC Produções Artísticas

Avec le soutien de la Mairie de São Paulo et du Centro Cultural São Paulo

Date de la première : le 15 septembre 2000 au théâtre du Centro Cultural São Paulo, salle Jardel Filho.

¹⁰⁹⁵ Texte de présentation du programme de salle du spectacle. Notre traduction.

Répétition (2014), Pascal Rambert



Fig. 102. *Répétition* (2014), Pascal Rambert¹⁰⁹⁶

Teaser du spectacle en ligne : <http://www.dailymotion.com/video/x2cr2uy>

Le texte est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs. (2014).

Après le succès du duo *Clôture de l'amour*, Pascal Rambert continue de décortiquer les relations humaines et de sublimer le jeu de ses acteurs, cette fois dans un quatuor. Un exercice de style et d'interprétation exigeant où chacun retient son souffle face à la performance des quatre comédiens, qu'on ne présente plus et qui figurent parmi les plus brillants de leur génération.

Répétition a obtenu la médaille de bronze 2015 du Prix Emile Augier, Prix annuel de littérature et de philosophie décerné par l'Académie française.

Quatre personnages — deux actrices, Audrey Bonnet et Emmanuelle Béart, un metteur en scène, Stanislas Nordey, et un écrivain, Denis Podalydès — se retrouvent dans un gymnase pour répéter le spectacle qu'ils sont en train de monter. Il y a du désaccord dans l'air. Une nervosité palpable. Il faut crever l'abcès.

Audrey lance la première salve. Elle n'est pas contente de la tournure que prennent les choses, de ce regard ambigu entre Emmanuelle et Denis. À sa manière, elle

¹⁰⁹⁶ Crédit de la photo : Marc Damage.

Annexes

expose la situation et remet en question la relation avec ses collègues et amis qu'elle connaît depuis vingt ans.

L'un après l'autre, les quatre protagonistes se lancent dans une longue tirade, donnant à tour de rôle leur point de vue sur la vie, l'amour, l'amitié... Leur petit groupe va inexorablement implorer sous nos yeux. Les réponses apportées par Emmanuelle, Denis et Stan élargissent le débat sans pour autant résoudre le conflit ; chacun déverse ses sentiments, ses doutes, ses rancœurs et l'ambiance se fait plus lourde, plus pesante.

Cette pièce, Pascal Rambert l'a écrite pour ces quatre comédiens — leurs personnages portent leurs prénoms —, pour leur présence magistrale, leur diction impeccable. Leurs échanges se déroulent dans un gymnase vide où se dresse un panneau de basket, rappelant que nous sommes aussi dans une aire de jeu. Rien n'est définitif. Tout peut à tout moment être remis en question, mais aussi bien repartir de plus belle. Il suffit de relancer les balles ou les mots. De les attraper au bond. De les renvoyer. Et de là naît le spectacle. Franck Teruel¹⁰⁹⁷

Générique

Texte, mise en scène, chorégraphie : Pascal Rambert

Scénographie : Daniel Jeanneteau

Lumières : Yves Godin

Musique : Alexandre Meyer

Costumes : Raoul Fernandez, Pascal Rambert

Assistant à la mise en scène : Thomas Bouvet

Directrice de production : Pauline Roussille

Régie générale : Martine Staerk

Régie Lumières : Arnaud Godest

Régie son : Théo Jonval

Régie plateau : Stéphane Rouaud, Guillaume Rollinde de Beaumont

Avec Emmanuelle Béart, Audrey Bonnet, Stanislas Nordey, Denis Podalydès sociétaire de la Comédie-Française et Claire Zeller

Création du 12 décembre 2014 au 17 janvier 2015 dans le cadre de Festival d'Automne à Paris au T2G-Théâtre de Gennevilliers - centre dramatique national de création contemporaine

Production T2G — Théâtre de Gennevilliers, Centre dramatique national de création contemporaine

Coproduction : Festival d'Automne à Paris/Célestins, Théâtre de Lyon/Théâtre

¹⁰⁹⁷ Présentation du spectacle par le Théâtre Chaillot. [En ligne : <http://theatre-chaillot.fr/theatre/repetition>]. Consulté le 5 novembre 2017.

Annexes

Vidy-Lausanne/ TAP – Théâtre Auditorium de Poitiers/Théâtre national de Strasbourg/
La Comédie de Clermont-Ferrand, scène nationale/Centre dramatique national
Orléans-Loiret-Centre/CNDC de Châteauvallon/Le phénix scène nationale
Valenciennes.

Ce spectacle fait partie du projet d'éducation artistique et culturelle Parcours
d'auteurs, soutenu par la SACD.

Schwanengesang D744 (2014), Romeo Castellucci



Fig. 103. *Schwanengesang D744* (2014), Romeo Castellucci.

Extraits en ligne : <https://www.theatre-video.net/video/Schwanengesang-D744-extraits-67e-Festival-d-Avignon>

Connaissance de la douleur, selon Schubert, de l'abandon, selon Castellucci. Récital. Curieusement distante du pianiste, la soprano est au centre de la scène. Taille strict, sombre. Immobilité de statue. Visage sans expression. Son chant précieux s'élève. Étrange climat d'attente. Les lieder se succèdent, dans une impassibilité totale. Pourtant, un voile d'inquiétude est passé sur ses traits figés. Son regard est lancé, éperdu, vers le « paradis » du théâtre à l'approche du huitième lied : *Schwanengesang D744, Le Chant du cygne*. « Combien je me lamente devant la sensation de mort, dans la dissolution qui court à travers mes membres ». Contagion, physique, du poème sur la cantatrice. Elle trébuche. Fait volte-face. S'éloigne vers le fond de scène, s'y colle, le parcourt des paumes comme un autre mur des Lamentations. Passée ailleurs, déjà. La comédienne en robe écru, s'est glissée, de dos, là où était la cantatrice, au centre. Fondu enchaîné. Disparition de l'une, apparition de l'autre. Comme si elle était sous la première. Un corps, sous son vernis. Dépouillement, dégradation. Mouvements souples, désuets, des bras vers le « paradis ». Retournée vers le regard avide de la salle, la comédienne explose. Au langage éthéré fait place une langue grossière. La douleur retournée en rage. Pluie d'insultes. Nouvelle dégradation. Les drones sonores de Scott Gibbons déclenchent leur orage dans la nuit. En un éclair, le chant du cygne a mué en chant du bouc, la

mélodie en ricanement animal, un monstre dionysiaque a défié le public, la douleur, la solitude et la mort¹⁰⁹⁸.

Générique

Conception et mise en scène : Romeo Castellucci

Avec Valérie Dréville, Kerstin Avemo (soprano) et Alain Franco (pianiste)

Musique : Franz Schubert

Interférences : Scott Gibbons

Dramaturgie : Christian Longchamp

Assistanat à la mise en scène : Silvia Costa

Costumes : Laura Dondoli et Sofia Vannini

Production : Benedetta Briglia et Cosetta Nicolini

Promotion et communication : Gilda Biasini et Valentina Bertolino

Administration : Michela Medri, Elisa Bruno et Simona Barducci avec Massimiliano Coli

Production Societas Raffaello Sanzio

Coproduction Festival d'Avignon ; La Monnaie/De Munt (Bruxelles)

Coréalisation C.I.C.T./Théâtre des Bouffes du Nord ; Festival d'Automne à Paris

Spectacle créé le 25 juillet 2013 pour le programme « Des Artistes un jour au Festival » dans le cadre du Festival d'Avignon

En partenariat avec France Culture

¹⁰⁹⁸ Texte de présentation du spectacle par le Festival d'Automne (2014). [En ligne : <https://www.festival-automne.com/edition-2014/romeo-castellucci-schwanengesang-d744>]. Consulté le 5 novembre 2017.

Six personnages en quête d'auteur, Emmanuel Demarcy-Mota (2014)



Fig. 104. Programme de *Six personnages en quête d'auteur*, mis en scène par E. Demarcy-Mota¹⁰⁹⁹

Teaser en ligne : <https://youtu.be/DkBl8FrE1dI>

L'emblématique pièce du dramaturge sicilien peut exprimer toute sa puissance, sa force énorme, parce qu'elle contient un mystère qui est la contamination du monde visible par le monde invisible, « un monde surréel », où la magie cachée, terrifiante et meurtrière, à laquelle on ne pouvait pas s'attendre au départ, prend naturellement place dans le théâtre. Il se trouve alors envahi par ce qui lui est essentiel, son propre cœur, sa sève : les personnages ! Des personnages qui ne sont pas seulement en quête d'auteur, mais de la totalité du théâtre ; tout le théâtre doit se mettre à leur service, être vampirisé par leur existence, par leur inachèvement, par leur drame violent qui n'est même pas consommé. Ce drame qu'il faut répéter pour le faire advenir. On réinvente ici et maintenant une action passée, une scène primitive. Pour la Belle-Fille, cette répétition n'a pour but que de sceller l'irréversible de l'acte incestueux. Cela a lieu sous les yeux du Directeur de théâtre, qui voit que la scène redonne à ces personnages du sang frais, afin qu'ils puissent être des victimes coupables chez les vivants plutôt que de pâles héros chez les morts. Afin qu'ils puissent s'illusionner sur leur histoire.

« Le metteur en scène impose, tout du long, à son récit scénique une respiration de l'ordre de la poésie, dont le secret nous semblait perdu depuis Patrice Chéreau. Seize interprètes donnent avec feu cette tragicomédie des erreurs sur la personne. Hugues Quester déploie de façon sublime un je-ne-sais-quoi de fantomatique. Alain Libolt semble danser la partition du directeur. Valérie Dashwood assume la part maudite du fantasma fait femme ». Jean-Pierre Léonardini¹¹⁰⁰

Générique

Texte : Luigi Pirandello

Nouvelle traduction : François Regnault

Mise en scène : Emmanuel Demarcy-Mota

Assistant à la mise en scène : Christophe Lemaire

Scénographie : Yves Collet

Musique : Jefferson Lembeye

Costumes : Corinne Baudelot

Maquillages : Catherine Nicolas

Joué par : Hugues Quester, Valérie Dashwood, Alain Libolt, Charles-Roger Bour, Stéphane Krähenbühl, Gérald Maillet, Pascal Vuillemot

Production : Théâtre de la Ville (Paris) — Théâtres de la ville du Luxembourg

¹⁰⁹⁹ Au Théâtre de la Ville de Paris, saison 2014-2015.

¹¹⁰⁰ Présentation du spectacle par le site du TNP. [En ligne : <https://www.tnp-villeurbanne.com/manifestation/six-personnages-en-quete-dauteur-nov-14-15/>]. Consulté le 5 novembre 2017.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Table des illustrations

Fig. 1. <i>L'Effet de Serge</i> (2007), Vivarium Studio.....	49
Fig. 2. <i>Les Ménétries</i> (1656), Diego Velázquez.....	70
Fig. 3. <i>La trahison des images</i> (1929), de René Magritte.....	76
Fig. 4. Programme de salle de <i>Quixote</i> (2000), avec le comédien Carlos Moreno	126
Fig. 5. Le jeune Carlos Moreno dans une publicité BomBril pour la télévision.....	127
Fig. 6. « Le 1er mai. Tout le monde a droit au repos ».....	129
Fig. 7. « Les enquêtes indiquent : 1001% des Brésiliens préfèrent BomBril. Pas de saleté. BomBril est la clé. Pour un Brésil tout propre, votez BomBril ».....	129
Fig. 8. Programme de <i>L'Effet de Serge</i> (2007), Vivarium Studio.....	137
Fig. 9. Prologue de <i>L'Effet de Serge</i> (2007), de Philippe Quesne.....	138
Fig. 10. Prologue de <i>L'Effet de Serge</i>	141
Fig. 11. Programme de <i>La Mouette</i> de Tchekhov par Enrique Diaz (2007).....	148
Fig. 12. <i>La Mouette</i> (2007), mise en scène par Enrique Diaz.....	152
Fig. 13. Programme de <i>Disabled Theater</i> (2012), de Jérôme Bel avec les comédiens du Theater HORA.....	156
Fig. 14. Julia Häusermann dans <i>Disabled Theater</i> (2012).....	159
Fig. 15. Le fétiche du dictionnaire. <i>nom donné par l'auteur</i> (1994), RB Jérôme Bel	161
Fig. 16. L'émerveillement pour les mots, <i>Big Bang</i> (2010), Vivarium Studio.....	163
Fig. 17. Dessin du programme de salle de <i>Germinal</i> (2012), Amicale de Production	165
Fig. 18. La projection des pensées sur le fond de la scène, <i>Germinal</i>	168
Fig. 19. La découverte du langage oral, <i>Germinal</i>	170
Fig. 20. Le besoin de la notation, <i>Germinal</i>	172
Fig. 21. La nécessité de classification, <i>Germinal</i>	173
Fig. 22. « Mode chronologique », <i>Germinal</i>	176
Fig. 23. <i>Coloc</i> (2012), Association display.....	179
Fig. 24. « Tu vis avec un fou dangereux », <i>Coloc</i>	181
Fig. 25. Remplacer chaque phrase par ce qu'elle fait, <i>Répète</i>	183
Fig. 26. <i>Les rois du suspense</i> (2010), Grand Magasin.....	189
Fig. 27. Georg Schreiber dans <i>Disabled Theater</i> (2012), RB Jérôme Bel et Theater HORA.....	197
Fig. 28. Affiche de <i>La Mélancolie des dragons</i> (2008), Vivarium Studio.....	199
Fig. 29. Le décor révélé par le chien. <i>La Mélancolie des dragons</i> (2008), Vivarium Studio.....	201

Table des illustrations

Fig. 30. La machine à neige. <i>La mélancolie des dragons</i>	206
Fig. 31. La neige qui roule. <i>La Mélancolie des dragons</i> (2008), Vivarium Studio ..	207
Fig. 32. Bel Garcia dans <i>Répétition.Hamlet</i> (2005), Companhia dos Atores	210
Fig. 33. <i>The show must go on</i> (2000), RB Jérôme Bel. Flyer du Forum du Blanc- Mesnil (2013)	212
Fig. 34. <i>The show must go on</i> (2000), de Jérôme Bel.....	214
Fig. 35. <i>Six personnages en quête d'auteur</i> , Emmanuel Demarcy-Mota	220
Fig. 36. Mise en scène de <i>Six personnages en quête d'auteur</i>	221
Fig. 37. Les Acteurs et les Personnages, <i>Six personnages en quête d'auteur</i>	223
Fig. 38. Programme de salle de <i>Répétition</i> (2014), de Pascal Rambert.....	225
Fig. 39. Denis Podalydès, Emmanuelle Béart et Stanislas Nordey, <i>Répétition</i>	228
Fig. 40. Audrey Bonnet et Emmanuelle Béart, <i>Répétition</i>	231
Fig. 41. Scène finale avec Claire Zeller, <i>Répétition</i>	233
Fig. 42. Programme de salle de <i>Schwanengesang D744</i> (2014), Societas Raffaello Sanzio.....	236
Fig. 43. Kerstin Avemo et Alain Franco, <i>Schwanengesang D744</i>	239
Fig. 44. La Cour d'honneur du Palais des Papes (Avignon).....	246
Fig. 45. <i>Cour d'honneur</i> (2013), de Jérôme Bel.....	251
Fig. 46. Oscar Van Rompay dans <i>Cour d'honneur</i>	272
Fig. 47. Jacqueline Micoud dans <i>Cour d'honneur</i>	278
Fig. 48. Vassia Chavaroché dans <i>Cour d'honneur</i>	280
Fig. 49. Photo de Frédéric Nauczyciel du public de la Cour d'Honneur	286
Fig. 50. Le Palais Garnier (façade)	291
Fig. 51. <i>Véronique Doisneau</i> (2004), de Jérôme Bel.....	293
Fig. 52. Véronique Doisneau	296
Fig. 53. Le Palais Garnier (vue depuis la scène)	297
Fig. 54. « Trousses de secours en période de crise », Théâtre du Rond-Point (2013- 2014).....	301
Fig. 55. « Le concours de la plus petite chose visible en tombant », <i>D'orfèvre et de cochon</i> (2014), Grand Magasin.....	305
Fig. 56. La routine de l'artiste, <i>D'orfèvre et de cochon</i>	306
Fig. 57. « "Plainte" ou "vantardise" ? », <i>D'orfèvre et de cochon</i>	310
Fig. 58. <i>L'Effet de Serge</i> (2007), Vivarium Studio.....	314
Fig. 59. « Effet pyrotechnique sur une musique de Vic Chestnut », <i>L'Effet de Serge</i>	315

Table des illustrations

Fig. 60. « Effet laser sur une musique de John Cage », <i>L'Effet de Serge</i>	316
Fig. 61. <i>Petites réflexions sur la présence de la nature en milieu urbain</i> (2006), Vivarium Studio.....	319
Fig. 62. « Méditer sur des aménagements particuliers », <i>Petites réflexions</i>	320
Fig. 63. <i>Gala</i> (2015), Jérôme Bel.....	323
Fig. 64. <i>Gala</i> (2015), RB Jérôme Bel.....	326
Fig. 65. <i>Gala</i> . Photo de José Frade.....	328
Fig. 66. Magali Le Naour-Saby dans <i>Gala</i>	331
Fig. 67. « La chronique dessinée : <i>The show must go on</i> ».....	333
Fig. 68. <i>Gala</i> , de Jérôme Bel. Participants de Bruxelles, 2015.....	335
Fig. 69. Nazareth Panadero et Dominique Mercy dans <i>Ahnen</i> , Tanztheater Wuppertal.....	336
Fig. 70. Gaëtan Vourc'h dans <i>L'Effet de Serge</i>	338
Fig. 71. <i>Swamp Club</i> (2013), Vivarium Studio.....	344
Fig. 72. <i>Corps diplomatique</i> (2015), Amicale de production.....	345
Fig. 73. <i>La nuit des taupes (Welcome to the Caveland !)</i> (2016), Vivarium Studio	349
Fig. 74. Manifestation de l'équipe artistique d' <i>Aquarius</i> sur le tapis rouge du Festival de Cannes.....	353
Fig. 75. Pièce d'actualité n° 1 : <i>Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?</i> , Laurent Chétouane.....	356
Fig. 76. Processus de création de <i>Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?</i>	358
Fig. 77. <i>Next day</i> (2014), Philippe Quesne et CAMPO (Centre d'Arts, Gand).....	362
Fig. 78. Le « <i>Moonwalk</i> », <i>Gala</i>	363
Fig. 79. Décor de <i>nom donné par l'auteur</i> (1994), RB Jérôme Bel.....	368
Fig. 80. Le Petit théâtre de La Reine, situé dans le parc du château de Versailles, <i>Diaporama</i>	370
Fig. 81. Vue de l'exposition <i>Diaporama</i> au Palais de Tokyo.....	371
Fig. 82. Logo de L'Amical de production.....	425
Fig. 83. <i>Germinal</i> (2012), Amicale de Production.....	427
Fig. 84. <i>Corps diplomatique</i> (2015), Amicale de Production.....	430
Fig. 85. <i>Coloc</i> (2012), Association display.....	436
Fig. 86. <i>Répète</i> (2014), Association Display.....	438
Fig. 87. Logo de Grand Magasin.....	441
Fig. 88. Pascale Murtin et François Hiffler.....	442
Fig. 89. <i>D'orfèvre et de cochon</i> (2014), Grand Magasin.....	445

Table des illustrations

Fig. 90. <i>The show must go on</i> (2001), RB Jérôme Bel	449
Fig. 91. <i>Véronique Doisneau</i> (2004), RB Jérôme Bel	451
Fig. 92. <i>Disabled Theater</i> (2012), RB Jérôme Bel et Theater HORA.....	453
Fig. 93. <i>Cour d'honneur</i> (2013), RB Jérôme Bel	456
Fig. 94. <i>Cala</i> (2015), RB Jérôme Bel	458
Fig. 95. <i>L'effet de Serge</i> (2007), Vivarium Studio.....	465
Fig. 96. <i>La mélancolie des dragons</i> (2008), Vivarium Studio.....	467
Fig. 97. <i>Swamp Club</i> (2013), Vivarium Studio.....	469
Fig. 98. <i>La Nuit des taupes</i> (Welcome to the Caveand!) (2016), Vivarium Studio..	471
Fig. 99. <i>La mouette</i> (2007), Enrique Diaz	474
Fig. 100. <i>Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?</i> , Laurent Chétouane	476
Fig. 101. <i>Quixote</i> (2000), Fábio Namatame et Carlos Moreno	478
Fig. 102. <i>Répétition</i> (2014), Pascal Rambert.....	480
Fig. 103. <i>Schwanengesang D744</i> (2014), Romeo Castellucci	483
Fig. 104. Programme de <i>Six personnages en quête d'auteur</i> , mis en scène par E. Demarcy-Mota.....	485

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
Les contradictions fondatrices	8
« Théâtre contemporain ». Définition du champ	8
Le « théâtre contemporain ». Une genèse en deux temps	17
Le métathéâtre contemporain : approche esthétique et sociale	26
Partie I. Métathéâtre : définition d'un concept	29
Chapitre 1. La réflexivité théâtrale : termes et notion	32
Le lexique français	34
La rareté de la notion de « métathéâtre »	34
Des alternatives	36
« Métadrame »	36
« Autoréflexivité »	38
« Théâtre <i>sur</i> le théâtre »	39
« Théâtre dans le théâtre » : un fourre-tout ?	41
« Mise en abyme »	43
Hypothèses sur le lexique français	45
« Métathéâtre »	48
Définitions	48
Les différentes acceptions proposées par Pavis	49
La transformation au fil du temps	51
Analyse du terme	52
Un modèle supposé « métaphysique »	54
Le rapport avec « métalangage »	57
Le terme créé par Lionel Abel	60
L'imprécision du terme dès sa création	61
Frontières avec le « théâtre dans le théâtre »	62
La réflexivité « méta- » (1960-)	63
Chapitre 2. Le métathéâtral : émergence d'un concept	67
Le premier âge d'or de la réflexivité : le baroque	70
La puissance de la représentation	70
Le monde comme théâtre	72
Le théâtre dans le théâtre	73
La modernité face à la représentation	76

Table des matières

Modernité et crise _____	76
La modernisation du théâtre _____	81
Deux tendances _____	86
Le perfectionnement de l'« absorption » _____	90
L'affirmation de la « théâtralité » _____	93
Le métathéâtre : une modalité réflexive moderne _____	98
Éléments structurels _____	101
La distinction de « niveaux » fictionnels _____	101
La métalepse théâtrale _____	102
Éléments thématiques _____	110
La nature de la création théâtrale _____	112
La fragilité du théâtre _____	116
Conclusion : le paradoxe mélancolique du métathéâtre _____	119
Partie II. Métathéâtre contemporain : un rapport ambivalent au phénomène théâtral _____	121
Chapitre 3. Scepticisme et fascination à l'égard du théâtre _____	123
Bienvenue au théâtre _____	126
L'influence sur la réception _____	128
La fabulation du réel _____	132
L'éloge de la transfiguration _____	133
Un pied dedans, un pied dehors _____	137
Fiction ou réel ? _____	137
Jouer à détruire et construire les conventions _____	144
La transition subtile entre réel et théâtral _____	148
La conversation sur la pièce _____	149
L'invasion discrète de la mimésis _____	153
Un épilogue _____	156
Chapitre 4. Le langage entre opacité et clarté _____	160
Les mots _____	161
Le langage _____	165
La communication _____	177
La grammaire théâtrale _____	187
Chapitre 5. Éloge et destruction des conventions théâtrales _____	194

Table des matières

L'exposition des conventions tacites du théâtre _____	195
La transgression naïve de la vraisemblance _____	199
L'absence de décorum théâtral _____	208
Conclusion : La disparition involontaire du cadre _____	212
Chapitre 6. Autres manifestations réflexives de la scène contemporaine _____	217
Un Pirandello mis en scène au XXI ^e siècle _____	218
Le respect du théâtre _____	218
La maîtrise affichée des savoir-faire théâtraux _____	222
Un métadrame postdramatique _____	225
La matérialité au détriment du sens _____	226
Un spectacle qui se prend au sérieux _____	234
Un spectacle réflexif à partir du théâtre _____	236
Des références savantes : la distance de l'œuvre _____	237
Un sujet lui-même caché _____	240
Partie III. En quête de pertinence et de survie _____	243
Chapitre 7. Le regard sur le spectateur _____	245
Un spectacle sur la mémoire du spectateur _____	246
La mémoire d'un lieu de théâtre _____	247
Un spectateur (2009) _____	250
Qui est le spectateur de la Cour d'honneur ? _____	251
L'homogénéité des profils socio-professionnels _____	252
Le recrutement des spectateurs _____	254
La sélection subjective des spectateurs _____	261
Créer à partir de témoignages _____	262
L'alternance rythmique _____	264
L'ordre des témoignages _____	265
Le spectateur individualisé _____	268
Le théâtre collectif _____	270
La fragilité du théâtre _____	270
Le legs d'un art éphémère _____	275
Les traces physiques _____	275
L'action sur le monde extra-théâtral _____	277

Table des matières

Le théâtre intime _____	279
Interprétation ou tautologie ? _____	280
L'incompréhension et l'émergence de l'intime _____	281
Les associations improbables _____	282
À quoi pense-t-on dans la salle ? _____	283
Venir au théâtre pour revoir son premier spectacle _____	284
Conclusion _____	286
La beauté de l'éphémère _____	287
Chapitre 8. Le regard sur soi : la réflexion sur l'artiste _____	290
Le professionnel _____	291
Au sein d'une institution hiérarchique _____	291
L'intermittent et le monde du travail _____	301
L'amateur _____	312
Une résistance douce au système _____	312
La critique du professionnalisme _____	323
Chapitre 9. Le regard sur la société _____	341
Se protéger de la société _____	342
La quête de lien avec la ville _____	354
La recherche du commun _____	363
Le théâtre dans la ville _____	367
Conclusion : Le sens (perdu ?) du théâtre _____	373
Bibliographie _____	386
Réflexivité dans les arts _____	387
Ouvrages et chapitres d'ouvrage _____	387
Articles de revue et encyclopédie _____	388
Thèse de doctorat _____	390
Écrits sur le théâtre _____	390
Ouvrages et chapitres d'ouvrage _____	390
Articles de revues et encyclopédies, sections de livre _____	393

Table des matières

Thèses de doctorat _____	395
Arts et sciences humaines _____	396
Ouvrages et chapitres d'ouvrage _____	396
Articles _____	399
Œuvres littéraires _____	399
Artistes et œuvres du corpus _____	401
Amicale de Production _____	401
Entretiens _____	401
Articles de fond _____	401
Presse _____	402
Captations de spectacles _____	402
Association display _____	403
Entretiens _____	403
Ouvrage _____	403
Presse _____	403
Page Web _____	404
Extraits de spectacle en ligne _____	404
Vidéo de diffusion de spectacle en ligne _____	404
Grand Magasin _____	405
Entretiens _____	405
Presse _____	405
Page web _____	406
Vidéos de diffusion _____	406
Captations en ligne _____	406
Rencontres _____	407
RB Jérôme Bel _____	407
Entretiens _____	407
Ouvrage et chapitres d'ouvrage _____	408
Presse _____	409
Articles de fond _____	410
Captations de conférences de presse et vidéos de diffusion de spectacles _____	411
Captations (par ordre chronologique de création des spectacles) _____	412
Émissions radiodiffusées (Fonds d'archive de l'Institut National de	

Table des matières

l'Audiovisuel) _____	412
Livret _____	413
Page web _____	413
Rencontres (ordre chronologique) _____	413
Vivarium Studio _____	414
Entretiens _____	414
Presse _____	414
Article _____	415
Émissions radiodiffusées et télévisées _____	415
Entretiens et vidéos de diffusion de spectacles en ligne _____	416
Captations de spectacles (ordre chronologique) _____	416
Dossiers pédagogiques _____	417
Rencontre _____	417
Livret _____	417
Spectacles d'autres artistes _____	417
<i>La mouette</i> , par Enrique Diaz _____	417
Entretiens _____	417
Presse _____	418
Captations de spectacles _____	418
Travaux universitaires _____	418
Pièce d'actualité n° 1 : <i>Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?</i> , Laurent Chétouane _____	419
Entretien _____	419
Programme de salle _____	419
Captations _____	419
<i>Quixote</i> , par Fábio Namatame et Carlos Moreno _____	419
Ouvrages _____	419
Presse _____	420
<i>Répétition</i> , par Pascal Rambert _____	420
Entretiens _____	420
Ouvrage _____	420
Presse _____	420
Vidéos de diffusion du spectacle (avec extraits) en ligne _____	421
<i>Schwanengesang D744</i> , par Romeo Castellucci _____	421
Entretien _____	421
Ouvrage _____	421
Vidéo _____	421
<i>Six personnages en quête d'auteur</i> , par Emmanuel Demarcy-Mota _____	421
Annexes _____	423

Table des matières

Amicale de Production _____	424
Halory Goerger _____	426
Antoine Defoort _____	426
<i>Germinal</i> (2012) _____	427
Générique _____	429
Corps diplomatique (2015) _____	430
Générique _____	431
Association display & Pierre Alferi _____	433
Fanny Chaillé _____	434
Pierre Alferi _____	435
<i>Coloc</i> (2012) _____	436
Générique _____	437
<i>Repète</i> (2014) _____	438
Générique _____	439
Grand Magasin _____	440
<i>Les rois du suspense</i> (didascalies, 2010) _____	442
Générique _____	444
<i>D'orfèvre et de cochon</i> (conférence, 2014) _____	445
Conférence _____	445
Générique _____	446
RB Jérôme Bel _____	447
<i>The show must go on</i> (2000) _____	449
Générique _____	449
<i>Véronique Doisneau</i> (2004) _____	451
Générique /spectacle _____	452
Générique/film _____	452
<i>Disabled Theater</i> (2012) _____	453
Générique _____	455
<i>Cour d'honneur</i> (2013) _____	456
Générique _____	457
<i>Gala</i> (2015) _____	458
Générique _____	460

Table des matières

Vivarium Studio	462
Philippe Quesne (metteur en scène)	463
Gaëtan Vourc'h (comédien)	463
Isabelle Angotti (comédienne)	464
Rodolphe Auté et Hermès (comédiens)	464
Cyril Gomez-Mathieu (comédien)	464
<i>L'Effet de Serge</i> (2007)	465
Générique	466
<i>La Mélancolie des Dragons</i> (2008)	467
Générique	468
<i>Swamp Club</i> (2013)	469
Générique	470
<i>La Nuit des taupes (Welcome to the Caveland!)</i> (2016)	471
Générique	472
Autres spectacles	473
<i>La Mouette</i> , Enrique Diaz (2007)	474
Générique	475
Pièce d'actualité n° 1 : <i>Et le théâtre pour vous, c'est quoi ?</i> (2014), Laurent Chétouane	476
Les pièces d'actualité	476
Générique	477
<i>Quixote</i> (2000), Fábio Namatame et Carlos Moreno	478
Générique	479
<i>Répétition</i> (2014), Pascal Rambert	480
Générique	481
<i>Schwanengesang D744</i> (2014), Romeo Castellucci	483
Générique	484
<i>Six personnages en quête d'auteur</i> , Emmanuel Demarcy-Mota (2014)	485
Générique	486
Table des illustrations	487
Table des matières	492

Table des matières

Index	502
Index des oeuvres	503
Index des noms propres : auteurs, artistes, institutions et festivals	505
Index des noms propres : critique, essais, recherche	509
Index des notions	512

INDEX

Index des oeuvres

1

100% [ville], Rimini Protokoll, 357

4

40 espontáneos (2004), La Ribot, 326

A

Ahnen (1987), Tanztheater Wuppertal, 338
Anamorphosis (2012), Philippe Quesne, 165, 314
Atlas [ville], Ana Borralho et João Galante, 357

B

Big Bang (2010), Vivarium Studio, 164–65, 314

C

Casimir et Caroline (2009), par Johan Simons, 272–76
Caspar Western Friedrich (2016), Philippe Quesne et Kammerspiele de Munich, 165, 204
Ce soir on improvise (1928-9), Luigi Pirandello, 43, 107, 115
Cédric Andrieux (2009), RB Jérôme Bel, 252, 301
Cesena (2011), Anne Teresa de Keersmaeker, 285–86
Clôture de l'amour (2011), Pascal Rambert, 229
Coda (2004), Théâtre du Radeau, 378
Coloc (2012), Association display, 178–82
Comme il vous plaira (1623), William Shakespeare, 73
Corps diplomatique (2014), l'Amicale de Production, 346–48
Cour d'honneur (2013), RB Jérôme Bel, 29, 246–91, 360, 371, 384

D

D'après nature (2006), Vivarium Studio, 165, 314, 341

D'orfèvre et de cochon (2014), Grand Magasin, 163–64, 303–14, 344
Disabled Theater (2012), RB Jérôme Bel, 265, 270, 326
Disabled Theater (2012), RB Jérôme Bel et Theater HORA, 157–60, 196–99, 357
Don Quichotte (1605/1615), Cervantès, 127–37

E

En attendant Godot (1979), par Otomar Krejca, 268
Et le théâtre pour vous, c'est quoi ? (2014), Laurent Chétouane, 357–62

G

Gala (2015), RB Jérôme Bel, 22–24, 199, 357, 361, 363, 366, 372–76
Germinal (2012), Amicale de Production, 31, 166–78, 366, 384
Go Down, Moses (2014), Romeo Castellucci, 239
Grammaire étrangère (2017), Grand Magasin, 194

H

Hamlet (1599-1601), William Shakespeare, 75, 93, 103, 206

I

Inferno (2008), Romeo Castellucci, 271, 282–83, 286–88
Intérieur (1894), Maurice Maeterlinck, 37

J

Je suis sang (2001), Jan Fabre, 287

L

L'École des Femmes (2001), par Didier Bezace,

284–85
L'Effet de Serge (2007), Vivarium Studio, 50, 138–48, 158, 203–4, 319, 340, 344–45, 362, 364, 384
La Mansarde des artistes (1821), Scribe, Dupin et Varner, 356
La Mélancolie des dragons (2008), Vivarium Studio, 320
La Mélancolie des dragons (2008), Vivarium Studio, 165, 200–203, 205–9, 368–69, 384
La Mouette (1896), Anton Tchekhov, 82
La Mouette (2007), Enrique Diaz, 149–56, 158, 209–12
La nuit des taupes (Welcome to the Caveland !) (2016), Vivarium Studio, 348
La Vie est un songe (1636), Calderón de la Barca, 73
Le Balcon (1956), Jean Genet, 112
Le Cid, par le TNP (33 tours), 289
Le Grand théâtre du monde (1655), Calderón de la Barca, 73
Le Robert (2000), Association display, 163
Le Sacre du printemps (2014), Romeo Castellucci, 239
Le Soulier de satin (1987), par Antoine Vitez, 283–84, 286–88, 286–88
Les Bonnes (1947), Jean Genet, 104, 106, 107, 112
Les Géants de la montagne, Luigi Pirandello, 113, 117, 120, 348–49
Les Grands (2017), Association display, 179
Les Nègres (1959), Jean Genet, 112
Les Rois du suspense (2010), Grand Magasin, 188–94

N

Next Day (2014), Philippe Quesne et CAMPO, 165, 364–65
nom donné par l'auteur (1994), RB Jérôme Bel, 162–63, 369

O

On ne sait jamais tout (1924), Luigi Pirandello, 43, 107, 109–11
Outrage au public (1966), Peter Handke, 141

P

Prince de Hombourg, par le TNP (33 tours), 289

Q

Quixote (2000), F. Namatame et C. Moreno, 127–37, 150, 151, 158

R

Répète (2014), Association display, 179, 304, 182–86
Répétition (2014), Pascal Rambert, 23, 227–37, 242
Répétition.Hamlet (2005), Companhia dos Atores, 150, 210
Ricercar (2008), Théâtre du Radeau, 378

S

Schwanengesang D744 (2014), Romeo Castellucci, 238–44
Six personnages en quête d'auteur (1921), Luigi Pirandello, 37, 38, 42, 43, 106, 110, 106, 219–26
Six personnages en quête d'auteur (2014), E. Demarcy-Mota, 23, 42, 219–26
Songe d'une nuit d'été (1590-1597), William Shakespeare, 85, 140–41
Swamp Club (2013), Vivarium Studio, 165, 345–46, 353, 364

T

Ta ta ta (2005), Association display, 186–88
The show must go on (2001), RB Jérôme Bel, 213–17, 334, 357, 361, 366–67, 385
 Trilogie métathéâtrale, Luigi Pirandello, 43, 107, 113

U

Un Faible degré d'originalité (2013), Amicale de Production, 175
Un spectateur (2009), RB Jérôme Bel, 249, 252
Untrained (2009), Lucy Guerin, 326

V

Véronique Doisneau (2004), RB Jérôme Bel, 252, 293–302, 371

Index des noms propres : auteurs, artistes, institutions et festivals

A

AC/DC, 205, 369
 Alferi, Pierre, 178–86, 304
 Allen, Woddy, 289–91
 American Ballet Theatre (New York), 263, 300
 Amicale de Production, 28, 165, 166–78, 346–48
 Andreu, Virginie, 265
 Angotti, Isabelle, 200–209
 Appia, Adolphe, 91–93
 Archambault, Hortense, 249
 Association display, 163, 178–88
 Atala, Bettina, 164
 Auté, Rodolphe, 201
 Avemo, Kerstin, 241

B

Balibar, Jeanne, 327
 Ballet Bolchoï (Moscou), 263, 300
 Baudriller, Vincent, 249
 Bausch, Pina, 337
 Bayreuth, 91
 Béart, Emmanuelle, 227–37
 Beatles, The, 214, 334
 Beckett, Samuel, 46, 62, 143, 268
 Bel, Jérôme, 22–24, 28–29, 31, 157–60, 162–63, 196–99, 213–17, 246–91, 293–302, 325–42, 349, 357, 360, 384
 Bernstein, Elmer, 369
 BIT Teatergarasjen (Bergen), 23
 Bonlieu (Annecy), 179
 Bonnet, Audrey, 227–37
 Borges, Jorge Luis, 65
 Borghèse, Elena, 265, 272–76
 Borralho, Ana, 357
 Boulogne, Arnaud, 166–78
 Bowie, David, 214, 334
 Brecht, Bertolt, 20, 62, 112, 126, 279
 Breton, André, 48
 Brombacher, Peter, 204
 Bugiel, Marcel, 197, 411, 458, 459
 Bullock, Sandra, 308

C

Calderón de la Barca, Pedro, 64, 73, 101
 CAMPO (Gand), 364
 Carreau du Temple (Paris), 180
 Carré-Colonnes (Saint-Médard-en-Jalles et Blanquefort), 179
 Castellucci, Romeo, 29, 238–44, 282–83, 287
 Centre de développement chorégraphique (Toulouse), 179
 Centre Pompidou (Paris), 179, 201
 Cervantès, Miguel de, 71, 127–37, 157
 Chaillé, Fanny de, 163, 178–88, 304
 Charmatz, Boris, 249, 250, 263
 Chavaroche, Vassia, 265, 271, 282–83, 285–86
 Chéreau, Patrice, 351–53
 Chétouane, Laurent, 357–62
 Claudel, Paul, 283–84
 Cloez, Ondine, 166–78
 Clooney, George, 308
 CNCDC (Châteauvallon), 228
 CND (Pantin), 23, 163, 179
 CNDC (Angers), 187
 CNES, 309
 Colas, Hubert, 179
 Comédie de Clermont-Ferrand, 228
 Comédie de Reims (CDN - Caen), 179
 Comédie-Française, 249
 Concordan(s)e, 179
 Copeau, Jacques, 95, 100
 Corneille, Pierre, 64, 100, 101
 Cortázar, Julio, 103
 Cour d'honneur (Avignon), 246–91, 372
 Craig, Edward Gordon, 93, 283
 Cristiani, Hervé, 369

D

Dance Umbrella (Londres), 23
 Defoort, Antoine, 165, 166–78
 Demarcy-Mota, Emmanuel, 23, 29, 42–44, 219–26, 228
 Demon Fire, 209
 di Fonzo Bo, Martial, 351–53
 Diaz, Enrique, 28, 149–56, 209–12, 217, 341

Index

Dion, Céline, 214
Doisneau, Véronique, 293–302, 304
DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, 180
Dréville, Valérie, 238–44

E

École d'art (Avignon), 264
Eisenstein, Sergueï, 236
Espace Malraux (Chambéry), 179

F

Fabre, Jan, 287
Festival ActOral (Montévidéo et Marseille), 179
Festival Concordan(s)e, 185
Festival d'Automne à Paris, 23, 123, 150, 155,
179, 196, 212, 228, 239, 345
 Porrait Jérôme Bel, 384
 Portrait Castellucci, 238–44
Festival d'Avignon, 19, 22, 179, 197, 202, 209,
246–91, 326
 Les Hivernales, 257, 277
Festival Faits d'hiver (Paris), 184
Festival Les Antipodes (Brest), 187
Festival TransAmériques (Montréal), 150, 151,
167
Filippetti, Aurélie, 351–53
Fondazione La Biennale di Venezia, 23
Forum du Blanc-Mesnil, 138, 213, 216
Fourneau, Alain, 25
Franco, Alain, 241
Frye, Mia, 214

G

Galante, João, 357
Garcia, Bel, 211
Genet, Jean, 104, 106, 107, 112
Ghiteacu, Elena, 360
Gibbons, Beth, 204
Gilberto, João, 204
Goebbels, Heiner, 351–53
Goerger, Halory, 166–78, 368
Grand Magasin, 28, 31, 163–64, 188–94, 339–40,
344, 357, 367, 385

H

Hallberg, David, 263, 300
Hamant, Pascal, 266, 284–85

Handke, Peter, 141
HAU Hebbel am Ufer (Berlin), 23
Häusermann, Julia, 160
Hermès, 200–209
Herzog, Werner, 286
Hiffler, François, 163–64, 188–94, 303–14

I

Iron Maiden, 369

J

Jackson, Michael, 332, 364–65, 368
Jarry, Patrick, 351–53
Jatahy, Christiane, 210
Joubert, Suzanne, 25

K

Kammerspiele (Munich), 204
Kantor, Tadeusz, 203
Keersmaecker, Anne Teresa de, 285–86
Khoudri, Lyna, 359
Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), 23, 150

L

La Ferme du Buisson (Marne-La-Vallée)
 Festival Temps d'images, 150
La Mouette (1896), Anton Tchekhov, 149
Laboratoires d'Aubervilliers, 163
Lang, Jack, 21–22
Le Beuan, Daniel, 264, 267–70, 278–79
Le Naour-Saby, Magali, 332
Le Parvis (Tarbes-Pyrénées), 180
Le Phénix (Valenciennes), 228
Le Quartz de Brest, 187
Leminski, Paulo, 309
Lennon, John, 216, 334
Leopold, Yves, 256, 265
Les Célestins (Lyon), 228
Lescure, Bernard, 265, 271, 283–84, 286–88
Lima, Mariana, 152–54
Lope de Vega, Félix, 64, 71, 101
Los del río, 214
Lugné-Poe, 92

M

Macaigne, Vincent, 352
 Maeterlinck, Maurice, 37, 93, 283
 Magritte, René, 77–78
 Malis, Marie-José, 358
 Mallarmé, Stéphane, 92
 Malraux, André, 22
 Mariani, Adrien, 265, 266–67
 Marion, Madeleine, 288
 Mazzia, Anna, 265
 Ménagerie de Verre (Paris), 23, 138, 187, 201
 Festival Les Inaccoutumés, 140, 363
 Studiolab, 179
 Mendonça Filho, Kleber, 354–56
 Mercy, Dominique, 338
 Metallica, 205, 320, 369
 Meyerhold, Vsevolod, 95, 100
 Micoud, Jacqueline, 265, 266–67, 279–81, 372
 Ministère de la Culture, 26, 180
 Minnelli, Liza, 363
 Molière, 100, 126, 284–85
 Monsaingeon, Grégoire, 182
 Moreno, Carlos, 127–37, 158
 Murtin, Pascale, 163–64, 188–94, 303–14

N

Namatame, Fábio, 129, 158
 Nazareth, 332
 Nelva, Alix, 257–60, 265, 267–70
 Nordey, Stanislas, 227–37

O

Opéra de Paris, 371
 Ballet de l'Opéra de Paris, 293–302
 Palais Garnier, 293–302, 371
 Ostermeier, Thomas, 15

P

Palais de Tokyo (Paris), 373, 374
 Panadero, Nazareth, 338
 Philipe, Gérard, 289
 Piaf, Édith, 214
 Pirandello, Luigi, 37–38, 41, 42, 43, 65, 66, 76, 1,
 104–217, 206–7, 209, 219–26, 324, 348–49
 Piron, Jérôme, 265, 272–76
 Podalydès, Denis, 227–37
 Police, The, 334

Pommerat, Joël, 351–53
 Prince, 334
 Programme culturel de l'Union européenne, 23

Q

Queen, 334
 Quesne, Philippe, 23, 28, 138–48, 164–65, 200–
 209, 217, 314–24, 340–41, 341–42, 345–46,
 348, 349–53, 364–65, 368–69, 384

R

Racine, Jean, 62, 100
 Rambert, Pascal, 23, 29, 227–37, 242
 Riedler, Julia, 204
 Rimini Protokoll, 339, 357
 Rivoli, Monique, 265, 278, 289
 Rocha, Felipe, 152
 Run-DMC, 369

S

SACD, 96
 Schreiber, Georg, 198
 Schubert, Franz, 238–44
 Schumann, Robert, 204
 Scorpions, 369
 Senn, Johann Chrysostomus, 238–44
 Séoul Performing Art Festival, 140
 Shakespeare, William, 39, 62–65, 65, 85, 100,
 101, 140–41, 279
 Shelley, Percy Bysshe, 289–91
 Simone, Nina, 332
 Societas Raffaello Sanzio, 238–44
 Sophocle, 279
 Sourdillon, Agnès, 284–85
 Stanislavski, Constantin, 91, 92
 Strindberg, August, 82, 83
 Subsistances (Lyon), 31
 Syndicat de la Critique, 150

T

T2G (CDN - Gennevilliers), 23, 228
 TAK Theater Liechtenstein (Schaan), 23
 Tanzhaus nrw (Düsseldorf), 23
 TanzPlan Ost (Saint-Gall), 23
 Tanzquartier (Vienne), 23
 Tanztheater Wuppertal, 337
 TAP (Poitiers), 228

Index

Tchaïkovski, Piotr Ilitch, 296
Tchekhov, Anton, 82, 83, 149–56, 212
Teatro Folha (São Paulo), 131
Theater Chur, 23
Theater HORA, 157–60, 196–99
Theater HORA (Zurich), 326
TheaterWorks (Singapore), 23
Théâtre de la Cité Internationale Universitaire de Paris, 179, 193
Théâtre de la Commune (CDN - Aubervilliers), 23, 327, 359
 Pièces d'actualité, 357–62
Théâtre de la Ville (Paris), 23, 214, 217, 219–26
Théâtre des Amandiers (CDN - Nanterre), 23, 138, 201, 202, 216, 348, 349, 351–53, 357
Théâtre des Bouffes du Nord (Paris), 240
Théâtre du Radeau, 378, 380
Théâtre du Rond-Point (Paris)
 Trousses de secours en période de crise, 303–14
Théâtre National Populaire, 19, 20
Théâtre Ouvert (Paris), 180
Théâtre Vidy-Lausanne, 228
Théâtre Vooruit (Gand), 165
TNB de Rennes, 352
Trust, 205, 369

V

Van Rompay, Oscar, 272–76
Velázquez, Diego, 71
Vienne, Gisèle, 351–53
Vigier, Élise, 351–53
Vilar, Jean, 19, 20, 255, 256, 260, 268, 279, 289, 372
Vincent, Jean-Pierre, 351–53
Vitez, Antoine, 283–84, 286–88
Vivarium Studio, 23, 138–48, 164–65, 200–209, 314–24, 344–45, 345–46, 345–46
Vourc'h, Gaëtan, 138–48, 164–65, 340, 344–45

W

Wagner, Richard, 91, 286
Wilson, Robert, 25

Z

Zeller, Claire, 235
Zicari, Maria, 265
Zola, Émile, 167

Index des noms propres : critique, essais, recherche

A

Abel, Lionel, 47–48, 52, 53, 54, 58, 61–64, 101–2,
104, 111
Abirached, Robert, 20, 23, 362, 381–83
Amiard-Chevrel, Claudine, 118
Appia, Adolphe, 91–93
Argan, Giulio Carlo, 83
Aristote, 15, 18, 55, 385–87

B

Banu, Georges, 73, 385
Barbéris, Isabelle, 18, 24, 25, 338
Barish, Jonas, 385
Barthes, Roland, 58–61, 266, 370
B har, Henri, 92
Belting, Hans, 83
Benhamou, Anne-Françoise, 15, 16, 196
Benjamin, Walter, 387, 389
Berthold, Margot, 76
Bertin, Marjorie, 112
Biet, Christian, 66
Blumenberg, Hans, 74
Boenisch, Peter, 97
Bordeaux, Marie-Christine, 330
Bosc, Cécile, 117, 118
Bougnoux, Daniel, 342
Bouissy, André, 117, 348
Bourdieu, Pierre, 379
Brecht, Bertolt, 20

C

Calabrese, Omar, 69
Calderwood, James L., 65
Calvino, Italo, 322
Carnap, Rudolph, 59
Castro, Américo, 157
Caune, Jean, 330
Christensen, Inger, 65
Coelho, Teixeira, 388
Copferman, Emile, 20
Corvin, Michel, 15, 35, 40–42, 44, 78, 92, 112,
137
Craig, Edward Gordon, 93, 283

D

d'Alembert, Jean le Rond, 94
Dällenbach, Lucien, 44–46
de Rhodes, Andronicos, 56
Delhalle, Nancy, 24, 26, 380
Derivery, François, 379
Deutsch, Otto Erich, 239
Diderot, Denis, 89, 91, 93
Dittrich, Marie-Agnes, 239
Donnat, Olivier, 25
Dort, Bernard, 22, 86, 266, 271
Dupré, Michel, 388
Dusigne, Jean-François, 18

E

Eco, Umberto, 367–68
Egger, Carole, 48
Elcott, Noam M., 91
Ethis, Emmanuel, 255
Evreinov, Nicolas, 95

F

Faivre, Bernard, 362
Féral, Josette, 27
Fernandes, Sílvia, 155
Fernandez, Laure, 87–91, 96
Fleury, Laurent, 20
Forestier, Georges, 36, 37, 41, 44, 46, 69, 71–73,
74–76, 76
Fraga, Eudinyr, 135
Frese Witt, Mary Ann, 54, 69
Freud, Sigmund, 178
Fried, Michael, 87–91, 94
Fuchs, Georg, 95

G

Gallot, Clémentine, 178
Garran, Gabriel, 362
Genette, Gérard, 64, 102–4
Gitelman, Lisa, 85

Index

Grignon, Claude, 367
Grondin, Jean, 56

H

Hegel, 15, 16, 18, 38, 83
Heinich, Nathalie, 10–11, 14, 19, 21, 22, 85, 328,
356, 378, 382, 383–84, 384
Hjelmslev, Louis, 59
Hobbes, Thomas, 72
Hobsbawm, Eric, 79, 82

I

Imbert, Anne-Marie, 137

J

Jakobson, Roman, 58
Jaume, Lucien, 386
Jourdeuil, Jean, 382
Junod, Philippe, 39, 81, 83, 84, 86, 99, 235

K

Konigson, Élie, 118, 362
Kowzan, Tadeusz, 36, 40, 48, 49, 111

L

Lalande, André, 57
Larrue, Jean-Marc, 97
Lehmann, Hans-Thies, 16, 38, 97, 98, 229, 380,
381
Lévi-Strauss, Claude, 294
Liscia, Claude, 22, 25
Lista, Giovanni, 379
Lista, Marcella, 93
Lyotard, Jean-François, 64

M

Magaldi, Sábato, 113, 116, 120, 121
Marin, Louis, 73, 77
Marmontel, Jean-François, 94
Martin, Roxane, 85, 96
Marx, Karl, 301, 305, 313
Menger, Pierre-Michel, 296, 298, 300–301, 305,

311, 313–14, 320
Mervant-Roux, Marie-Madeleine, 15, 85, 266,
272, 276, 330, 381–83, 388
Michaud, Yves, 101, 102
Millet, Catherine, 13
Morris, Charles, 59

N

Nelson, Robert James, 75
Nietzsche, Friedrich, 79

P

Passeron, Jean-Claude, 367
Pavis, Patrice, 12, 13, 14, 17, 24, 35, 39–40, 48,
50–53, 62, 125–26, 141, 157, 229, 381–83,
393
Paz, Octavio, 80
Pier, John, 103
Pierron, Agnès, 35, 42
Platon, 57, 385–87
Poirson, Martial, 18, 24, 25, 338
Proust, Serge, 19, 22, 86, 87
Puchner, Martin, 58, 66, 78, 88, 385

R

Ramos, Luiz Fernando, 155
Rancière, Jacques, 380
Regnault, François, 266
Renha, João, 129
Revault d'Allonnes, Myriam, 72, 73, 74, 79–82,
83, 101, 387
Rey-Debove, Josette, 58, 194
Rivers, Elias, 133
Rosenmeyer, Thomas G., 55
Rousseau, Jean-Jacques, 385, 386

S

Sarrazac, Jean-Pierre, 16, 35, 37–39
Schaeffer, Jean-Marie, 17, 103
Schenck, Cécile, 196, 382
Schmeling, Manfred, 48, 49, 50, 61, 69, 75
Schnapper, Dominique, 22
Scholes, Robert, 64
Servin, Micheline B., 353, 362
Shapiro, Roberta, 19, 85
Smith, Adam, 305
Sontag, Susan, 101

Index

Souriau, Étienne, 95
Steiger, André, 382
Stiegler, Bernard, 313
Świontek, Sławomir, 48
Szondi, Peter, 16, 37, 84

T

Tarski, Alfred, 59, 61
Thomasseau, Jean-Marie, 137
Triau, Christophe, 66

U

Ubersfeld, Anne, 35, 75, 94

Université de Kent, 48
Université Sorbonne Nouvelle, 16
Urrutiaguer, Daniel, 23, 26

V

Viala, Alain, 16, 17
Villiers, André, 96
Vuillemin, Jean-Claude, 48

W

Wavelet, Christophe, 163, 297, 370

Index des notions

A

Absorption (absorbement/absorption) (M. Fried), 87–91, 91–94
Artification (N. Heinich), 19, 85, 82–102
Autoréflexivité (P. Pavis), 49, 100
Autothéâtre (P. Pavis), 24–27, 254–56, 257–60, 381–83

C

Création [logique de] (N. Heinich) (*voir aussi* Diffusion), 21–24, 378–80
Crise, 79–82, 82, 83
Crise de la représentation, 78, 334–42, 385–89
Crise de l'art, 79, 82
Crise d'identité, 79
Crise du drame, 16, 37, 83

D

Diffusion [logique de] (N. Heinich) (*voir aussi* Création), 21–24, 378–80

E

Évolutive [logique] (N. Heinich) (*voir aussi* involutive), 11

G

Genre, 9–27, 10, 15, 17, 23, 25

H

Horizon générique (J.-M. Schaeffer), 17, 379

I

Involutive [logique] (N. Heinich) (*voir aussi* évolutive), 11
Involutive [logique] (N. Heinich) (*voir aussi* évolutive), 378

L

Long XIX^e siècle (Eric Hobsbawm), 79

M

Média/Médialité, 70, 85, 97, 98, 100, 114, 237
Métadrame, 35, 37–39, 43, 49, 65, 112, 227–37
Métafiction, 64, 65, 133
Métalangage, 34, 58–61, 64, 193–94, 161–94
Métalepse, 103–11, 138–48
Métalinguistique [fonction] (R. Jakobson), 60
Métathéâtre, 34, 35–36, 46, 47, 48, 49–67, 123
Métathéâtralité prothéâtrale et
Métathéâtralité antithéâtrale, 78
Métathéâtre contemporain, 9, 27, 28, 29, 69, 123, 125–27, 235
Métathéâtre moderne, 28, 32, 99, 101–2
Mise en abyme, 34, 42, 44–46, 102, 136
Modernité, 79–82, 101
Modernité théâtrale, 15, 16, 28, 70, 78, 82–102, 385

N

Niveau fictionnel (G. Genette), 102–3, 155, 209–12, 220, 224

O

Opacité (P. Junod) (*voir aussi* Transparence), 39, 84, 99, 235

Index

P

Pibloc (A. Steiger), 257–60, 382
Pièce dans la pièce, 63
Pirandellisme, 112
Préjugé antithéâtral, 136–37, 156, 384–85

R

Réflexivité théâtrale, 9, 40, 44, 48, 63, 69, 70, 78,
81, 100–101, 111, 112, 120

S

Self-conscious theatre, 51, 62, 75
Spectateur professionnel (J. Jourdeuil), 251,
382

T

Théâtralité, 87–91, 94–99, 99–100
Déthéâtralisation, 95
Réthéâtralisation, 95
Théâtralisation, 95, 101
Théâtre contemporain (genre), 9–27, 27, 28, 70,
378, 384
Théâtre d'Art, 18, 21, 25, 85
Théâtre dans le théâtre, 34, 35, 36, 41, 42–44,
43, 44, 45, 46, 50, 51, 63, 74–76, 78, 99, 101,
112
teatro nel teatro, 43
Théâtre service public, 20, 25, 27
Théâtre sur le théâtre, 40–42, 43, 44, 49, 78, 112
Théâtre-objet (*voir aussi*
Métathéâtre), 61
Théâtres d'à côté, 18, 25
Theatrum mundi, 51, 63, 66, 70, 73–74, 74, 75,
99
Transparence (P. Junod) (*voir aussi*
Opacité), 84, 99

Le métathéâtre contemporain : la quête paradoxale d'une société perdue

Résumé : Cette thèse s'intéresse à un mode de réflexivité spécifique qui se dessine chez certains artistes contemporains comme Jérôme Bel, Philippe Quesne, Grand Magasin, entre autres. L'interrogation sur le théâtre – sa nature, son fonctionnement, sa nécessité et sa pertinence au sein de la société –, s'accompagne d'un souci de rapprochement avec le public, observable dans la forme des spectacles : effort de clarté, explicitation des règles du jeu, réserves par rapport au savoir-faire théâtral, mélange de références cultivées et de références populaires. Pourquoi ces productions subventionnées, jouissant de prestige et de reconnaissance au sein des institutions publiques, prennent-elles comme objet le dispositif théâtral lui-même ? Et pourquoi le font-elles de cette manière ? Le métathéâtre du début du XX^e siècle, qui présentait des thèmes et structures similaires, réagissait au risque d'obsolescence de la scène, de sa faillite économique et plus encore de la perte de sa validité au sein du monde industrialisé. Notre hypothèse est que le métathéâtre contemporain repose sur un rapport ambivalent avec la représentation théâtrale : entre fascination pour son fonctionnement en tant que structure et scepticisme à l'égard de sa puissance référentielle, d'où résulte un jeu pour le jeu qui ne peut pas se permettre de se prendre au sérieux. D'autres ambiguïtés concernent le rapport au patrimoine culturel occidental, le rapport à l'altérité (sociale, esthétique) et l'inscription dans le système institutionnel. Autant de traits que l'on retrouve hors du monde artistique. Parce qu'il nous donne à voir les représentations mentales qu'ont aujourd'hui du théâtre des artistes qui occupent un rôle important dans le paysage théâtral, le métathéâtre nous est apparu comme une forme privilégiée pour cette observation.

Mots clés : Métathéâtre ; Réflexivité ; Théâtre contemporain ; XXI^e siècle ; théâtre et société

Contemporary Metatheatre: the paradoxical search of a lost society

Abstract : This dissertation addresses a specific mode of reflexivity that appears in the work of certain contemporary artists, such as Jérôme Bel, Philippe Quesne and Grand Magasin. The examination of the theatre – its nature, its function, its necessity and its pertinence within society – is accompanied by a particular concern for getting closer to the audience. This is observable in the form of these artists' performances, expressed in how the performances give attention to clarity, explain the rules of the game, relate hesitations concerning theatrical savoir-faire, and mix learned and popular references. Why do these subsidised productions, largely praised and recognized within public institutions, take the theatrical apparatus itself as their subject? And what is behind their choice of approaches? The metatheatre of the beginning of the 20th century, which presented similar themes and structures, responded to the risks of the obsolescence of the stage, of its economic collapse, and of its loss of legitimacy within the industrialised world. My hypothesis is that the contemporary metatheatre of the 21st century is based on an ambivalent relation to theatrical performance: between fascination for its functioning as a structure and scepticism with regard to its referential power. This results in a play made for its own sake which refuses to allow itself to be taken seriously. Other ambiguities concern the relation to Western cultural heritage, the relation to otherness (social, aesthetic) and the forms of integration within institutional systems -- traits found just as easily outside the artistic world. Because it reveals how artists occupying an important role in the theatrical landscape view theatre itself, this study considers metatheatre a privileged form of observation.

Keywords : Metatheatre; Reflexivity; Contemporary Theatre; 21st century; Theatre and Society