

Sorbonne Paris Cité
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

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



R É S U M É

LE MÉTATHÉÂTRE CONTEMPORAIN la quête paradoxale d'une société perdue

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

Cette thèse s'intéresse à un mode de réflexivité original apparu au sein de ce qu'on appelle « le théâtre contemporain ». Travaillant dans le champ français, sur un corpus de spectacles produits en France depuis une dizaine d'années, nous avons tenté de comprendre ce qui unit les formes métathéâtrales proposées par des artistes comme Jérôme Bel, Philippe Quesne, Grand Magasin, entre autres. Dans toutes ces créations, 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 sur le plan de la forme : effort de clarté, explicitation des règles du jeu, réserves par rapport au savoir-faire théâtral, mélange de références cultivées et de références populaires. Notre interrogation est triple : pourquoi ces productions subventionnées, jouissant souvent de prestige et de reconnaissance au sein des institutions publiques, prennent-elles comme objet le dispositif théâtral lui-même ? Pourquoi le font-elles de cette manière ? Et que traduit ce métathéâtre de l'état présent du théâtre, en particulier sur le plan de son lien avec la société ?

Considérant que le « théâtre contemporain » – qui ne recouvre pas toute la production scénique de la période contemporaine – constitue non seulement le contexte d'apparition, mais le terreau du nouveau métathéâtre, nous lui consacrons une part importante de l'introduction. Traité comme un « genre » en dehors de la sphère des études théâtrales et des cercles de spécialistes, il nous a semblé pouvoir légitimement être décrit comme tel. L'affirmation du caractère « générique » du théâtre dit « contemporain » constitue l'une des bases de notre réflexion. La seconde concerne son caractère divisé. Après avoir montré, à la lumière de la sociologie de l'art et de l'histoire du théâtre, qu'il est né au croisement d'une double dynamique, la première remontant au début du XX^e siècle et à l'émergence d'un « théâtre d'art », la seconde s'amorçant dans l'après Seconde guerre mondiale, avec l'instauration d'un théâtre « service public », nous soulignons qu'un hiatus s'est installé entre ses deux composantes à partir des années 1970, dû au renversement de la conception vilarienne du théâtre public au profit de la valorisation d'un art esthétiquement transgressif. Celui-ci en effet, censé renouveler le public, dans les

deux sens du mot, va en réalité « 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 tradition¹ ». Le grand public appréciant difficilement des œuvres dont il ne peut comprendre les enjeux, ces formes déclarées ouvertes à tous ne vont toucher au sein du « service public » qu'un public de connaisseurs. C'est selon nous par rapport à ce contexte qu'émerge le métathéâtre, en réaction aux contradictions internes du théâtre contemporain.

La première partie de la thèse est consacrée à la définition du concept de « métathéâtre » et se divise en deux chapitres. Le premier s'intéresse aux termes et notions du champ de la réflexivité théâtrale. Nous expliquons pourquoi nous faisons le choix d'employer le terme « métathéâtre ». À la différence du « théâtre dans le théâtre » ou de la « mise en abyme », le « métathéâtre » comprend aussi une dimension métacritique, et pas uniquement thématique ou structurelle, dans sa relation au théâtre. L'histoire du terme nous semble elle aussi apporter des pistes de réflexion sur notre objet : à l'instar des autres termes « méta- », qui prolifèrent dans les sciences humaines à partir des années 1960, « métathéâtre » répond à un besoin qui émerge au même moment dans les arts. À l'instar de ce qu'avait proposé Martin Puchner, par exemple, on présente souvent les œuvres, alors nombreuses, n'ayant plus de référent externe comme « portant *sur* l'art lui-même² ».

Une fois le terme défini, nous nous intéressons au concept de métathéâtre, en procédant par étapes et comparaisons. Un survol de la période de référence dans le champ de la réflexivité théâtrale, le baroque, nous permet de comprendre la spécificité de la forme réflexive inédite qui s'est constituée au début du XX^e siècle.

¹ 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.

² « “about” art itself ». M. Puchner, « Introduction », in Abel, *Tragedy and Metatheatre*, *op.cit.*, p. 2-3. Nous traduisons.

Nous retraçons l'émergence de cette première « métathéâtralité » dans son contexte, à savoir le tournant moderne du théâtre, marqué par une forte préoccupation pour la forme et pour la spécificité du théâtre en tant que média. Ainsi, de tout le théâtre sensible à la théâtralité, nous détachons le métathéâtre, qui réfléchit sur le théâtre aussi bien sur le plan du contenu – il l'interroge – que de la forme – il le met en échec. Le métathéâtre est fortement associé à Luigi Pirandello, quoique ce dramaturge ne soit pas contemporain de l'apparition du mot. Considérer la période du premier métathéâtre enrichit notre réflexion sur la période contemporaine. Rappelons qu'au début du XX^e siècle, suite à l'avènement du cinéma, le théâtre était hanté par la menace de son obsolescence et que les crises économiques, la guerre et les transformations socio-économiques liées à l'industrialisation semblaient mettre en danger sa survie même.

Ainsi défini et situé historiquement, le concept de métathéâtre est le filtre à travers lequel nous analysons notre corpus de spectacles du début du XXI^e siècle, ordinairement présentés 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.

Dans la deuxième partie de la thèse, nous nous intéressons principalement à la forme des spectacles. Il s'agit d'examiner à quoi le concept de métathéâtre correspond *scéniquement*. Nous analysons le jeu, la mise en scène, la dramaturgie en mettant particulièrement l'accent sur le rapport au public. Ces éléments non seulement participent à la construction d'un discours sur le théâtre, mais révèlent des contradictions entre la forme et le contenu qui nous semblent intéressantes.

Comme l'indique le sous-titre de la partie, nous accordons de l'attention aux ambivalences que ces spectacles nous donnent à voir, notamment en ce qui concerne le rapport au théâtre qui s'y exprime.

Le premier chapitre est dédié à l'accueil du public, à la façon dont les spectacles analysés se préoccupent de lui, leur façon de recevoir le spectateur traduisant selon nous aussi bien une fascination qu'un scepticisme à l'égard de la mimésis et du dispositif théâtral. Le prologue, dont la fréquence dans notre corpus nous a frappée, fournit les clés de compréhension des spectacles, il crée une transition douce entre la réalité sociale de la salle et la fiction proprement dite et tente d'exercer une influence sur le public, notamment en ce qui concerne une éventuelle hésitation à l'égard du média théâtral. Nous nous attachons ensuite à l'intérêt que ce corpus porte au langage et aux mécanismes communicationnels, y compris à l'intérieur de l'événement théâtral. Ce penchant linguistique est d'autant plus évident que plusieurs spectacles ont recours à des dictionnaires et développent des mécanismes scéniques poussant à réfléchir sur la forme écrite des mots, la syntaxe, le langage, la communication, les règles et les conventions. La question des conventions théâtrales – que ces spectacles aiment aussi bien détruire que reconstruire – est analysée dans le troisième chapitre, qui s'intéresse à la façon dont les spectacles métathéâtraux rendent les conventions visibles, soit par leur mise en échec, soit par l'imminence de leur disparition ou encore par leur suspension ponctuelle. Nous nous éloignons alors 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 « théâtre contemporain ». Pour ressaisir, par comparaison et contextualisation plus fine, notre objet, nous avons choisi trois exemples : la mise en scène d'une pièce de Pirandello par Emmanuel Demarcy-Motta ; une création de Pascal Rambert, et une de Romeo Castellucci.

La troisième et dernière partie de la thèse est consacrée au regard que portent les spectacles métathéâtraux sur le théâtre lui-même : regard sur la scène, mais aussi sur la salle. Dans le premier chapitre, nous nous intéressons à la façon dont ces

spectacles réfléchissent sur le spectateur, et, par conséquent, traduisent quelque chose du rapport entretenu par les artistes avec la société extrathéâtrale. Nous nous focalisons sur le spectacle *Cour d'honneur* (2013), de Jérôme Bel, qui, mettant en scène le témoignage de quatorze spectateurs, nous fournit un matériel très riche. Nous analysons aussi bien le processus de création du spectacle, que sa composition scénique et dramaturgique, le contenu de chacun des témoignages et la façon dont Bel a sélectionné les témoignages, et les a montés en un certain ordre, ses propos personnels enfin par rapport au spectacle. Le deuxième chapitre s'intéresse à l'image de l'artiste de théâtre aujourd'hui, présente dans des nombreux spectacles métathéâtraux. Les exemples choisis cherchent à donner un éventail aussi diversifié que représentatif de la scène contemporaine. Leurs analyses nous permettent de constater que l'imaginaire de l'artiste n'y est pas du tout celle du bohème maudit et romantique. L'artiste est souvent représenté comme quelqu'un d'ordinaire, qu'il exerce un métier artistique ou qu'il pratique le théâtre en amateur. On entrevoit toutefois le renfermement du monde artistique sur lui-même, qui se manifeste aussi bien dans la difficulté du professionnel à se voir inscrit dans la réalité du travail salarié ordinaire que dans un rêve nostalgique de communauté, traduite dans une admiration manifeste pour un amateur fantasmé. Le dernier chapitre est finalement dédié au regard ambivalent que ce métathéâtre porte sur la société, entre peur et désir de se protéger, et quête de proximité. Nous nous intéresserons aussi bien aux représentations de la société et de la ville qu'au rapport aux références « savantes ».

Nous pouvons alors revenir dans le texte conclusif à notre hypothèse initiale, selon laquelle le nouveau métathéâtre aurait émergé en réaction aux contradictions du théâtre contemporain. Nos observations montrent qu'il repose lui aussi 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. En nous appuyant sur des travaux récemment consacrés à

l'art contemporain et sur des essais de philosophie politique, nous proposons de voir dans le métathéâtre tel que nous l'avons observé un symptôme du paysage théâtral contemporain et, bien plus largement encore, de l'esprit de notre temps.