

**Université Lumière Lyon 2**  
**Università degli Studi di Milano**

**École doctorale : 3LA**  
**(Lettres, Langues, Linguistique et Arts)**

*Passages XX-XXI*

**« Ce qui fait symptôme... »**

***Contribution au renouvellement  
de l'analyse du théâtre***

Par Adeline Thulard

Thèse de doctorat en Lettres et Arts  
sous la direction de Mireille Losco-Lena et Maddalena Mazzocut-Mis

soutenue et présentée publiquement le 12 novembre 2015

Composition du jury : Mireille Losco-Lena (Professeure des universités à l'ENSATT), Lorenzo Mango (Professore ordinario à l'Università degli studi di Napoli L'Orientale), Maddalena Mazzocut-Mis (Professore associato confermato à l'Università degli studi di Milano), Claudia Palazzolo (Maître de conférence à l'Université Lumière Lyon 2), Arnaud Rykner (Professeur des universités à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3).



## CONTRAT DE DIFFUSION

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification** » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu mes deux directrices de recherche, pour leur suivi et leur soutien sans faille, ainsi que pour leurs conseils avisés. Merci à Mireille Losco-Lena pour son regard aiguisé, ses relectures nombreuses et minutieuses, et pour avoir accepté de plonger avec moi vers l'endroit où l'on tente de penser ce qui ne se pense pas. Merci à Maddalena Mazzocut-Mis pour son dynamisme, l'énergie et l'enthousiasme contagieux mis dans chaque nouveau projet. À toutes les deux, merci pour vos encouragements constants et, au-delà de vos qualités de chercheuses et de pédagogues, merci d'avoir mis en jeu dans votre accompagnement vos qualités humaines.

Je tiens également à remercier les personnels administratifs et enseignants de l'Université Lumière Lyon 2 et de l'Università degli studi di Milano ainsi que des laboratoires et écoles doctorales de ces deux établissements ; grâce à leur collaboration, cette cotutelle a pu être menée à bien.

Merci à la Région Rhône-Alpes et à l'Université Franco-italienne pour les aides financières qui m'ont été versées pour la réalisation de cette cotutelle.

Un grand merci à Paolo Spinicci, responsable du doctorat en philosophie durant une partie de ma thèse à Milan, qui m'a permis de participer activement à la vie du laboratoire.

Merci également à l'association les Têtes chercheuses, pour le travail colossal mis en place pour soutenir et orienter les doctorants, ainsi que pour promouvoir leur travail. Un clin d'œil particulier à Stéphane Caruana, Véronique Labeille et Aurore Fossard pour leurs conseils précieux, tant pour la thèse que pour mon parcours d'enseignante.

Je n'oublie pas les collègues qui ont suivi mon travail, m'ont conseillée et avec qui j'ai pu collaborer à divers projets de recherche : Claudio Rozzoni, Rita Messori, Serena Feloj en Italie, Julie Sermon, Claudia Palazzolo, Céline Candiard, Sylvain Diaz et Bernadette Bost en France, et bien d'autres.

Ma plus vive reconnaissance va à mes relecteurs pour leur soutien et leur disponibilité : Thierry Thulard, lecteur des premiers jours et de toujours, Annie Francisci, lectrice avide et gourmande, Agnès Giroud pour sa précision syntaxique digne de son métier, Albertine Michel, relectrice enthousiaste et stimulante, Aude Fabulet pour son attention au style et son amour des mots. Merci à Pietro Allia et Maria Cojocariu d'avoir mis à mon service leurs compétences respectives en italien et en anglais.

Un immense merci en particulier à Milena Mogica-Bossard pour... tout ! Les conversations à bâtons-rompus, les réflexions de haut-vol, les moments de doute voire de désespoir, mais aussi les joies de la découverte, les coups de mou et les coups de gueule... Merci pour ce parcours d'amitié et de recherche suivi ensemble.

Je ne peux pas ne pas mentionner ceux qui m'ont accompagnée jusqu'ici. Jean-Marc Quillet, qui a su éveiller en moi cette passion du théâtre et que je tiens à remercier pour sa capacité à voir la vie et le futur en rose. Annie Francisci, qui a maintenu la flamme de la passion allumée et qui, avec Thierry Morand, a ouvert mes yeux à d'autres théâtres, ceux qui m'inquiètent, me troublent et me questionnent.

Une petite pensée va également aux étudiants et aux élèves que j'ai eu le privilège de connaître et de suivre durant ces premières années d'enseignement, et dont la curiosité et les questionnements m'ont amenée, souvent, à repenser mon travail.

Merci aux amis et collègues qui n'ont jamais cessé de croire en mes capacités et qui m'ont fait sortir le nez de ma thèse pour que je puisse mieux y revenir ensuite : Marie E., Julie et Thomas, Pierre et Lisa, Maria et Caliap, Marie V., Marion, Florent, Solenne, Benoît, Nicole, Agnès, Albertine, Anne, Olivier.... et tous les autres. Et Aude, évidemment...

Enfin, bien sûr, ma gratitude éternelle va à ma famille : mes parents qui m'ont laissée suivre mon chemin sans jamais douter, même quand je ne savais pas

moi-même où j'allais, qui m'ont soutenue à chaque pas, moralement et... matériellement. Je mesure chaque jour la chance que j'ai de vous avoir à mes côtés. À ma sœur, mon double, ma meilleure amie... À mon beau-frère. À ma grand-mère. Et à mes deux petits rayons de soleil, Edelmir et Enguerrand, qui ne le savent pas mais me sauvent chaque fois que je pense à eux, à leurs colères comme à leurs sourires.

Je ne saurais comment, ni combien te remercier mon âme, mon amour, pour m'avoir supportée (*supportare / sopportare...* les deux !) durant ces cinq longues années, merveilleuses et éprouvantes. Pour ta patience infinie et pour ton soutien constant, pour tes conseils et pour m'avoir rassurée sans cesse. C'est à toi que je dédie ce travail qui n'aurait pu voir le jour sans ton amour.





## **NOTE SUR LES ILLUSTRATIONS**

Les photographies présentes dans cette étude sont majoritairement des captures d'écran des vidéos des spectacles étudiés. Les références de ces vidéos sont données dans la bibliographie. Dans le cas contraire, la source de la photographie est indiquée en note de bas de page.

Les images des spectacles de Jan Lauwers viennent de captations privées qui nous ont aimablement été prêtées par Elke Janssens, dramaturge de la Needcompany.



## **INTRODUCTION**



*Mais les œuvres d'art font sur moi une impression forte, en particulier les œuvres littéraires et les œuvres plastiques, plus rarement les tableaux. J'ai été ainsi amené, dans des occasions favorables, à en contempler longuement pour les comprendre à ma manière, c'est-à-dire saisir par où elles produisent de l'effet. Lorsque je ne puis pas faire ainsi, par exemple pour la musique, je suis presque incapable d'en jouir. Une disposition rationaliste ou peut-être analytique lutte en moi contre l'émotion quand je ne puis savoir pourquoi je suis ému, ni ce qui m'étreint.*

*J'ai été, par-là, rendu attentif à ce fait d'allure paradoxale : ce sont justement quelques-unes des plus grandioses et des plus imposantes œuvres d'art qui restent obscures à notre entendement. On les admire, on se sent dominé par elles, mais on ne saurait dire ce qu'elles représentent pour nous. Je n'ai pas assez de lecture pour savoir si cela fut déjà remarqué ; quelque esthéticien n'aurait-il pas même considéré un tel désarmement de notre intelligence comme étant une condition nécessaire des plus grands effets que puisse produire une œuvre d'art ? Cependant j'aurais peine à croire à une condition pareille.*

Sigmund Freud, « Le Moïse de Michelange » (1914), *Revue française de psychanalyse*, trad. Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Éditeurs G. Doin et Cie, 1927, p. 120-121.



## 1. Ce qui fait symptôme

L'expérience de « désenchantement », ressentie par Sigmund Freud devant certaines œuvres d'art et exprimée au début de son essai « Le Moïse de Michelangelo », correspond à ce que Georges Didi-Huberman nomme « dessaisissement<sup>1</sup> » et à ce qu'il décrit dans les premières lignes de son ouvrage *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* :

Souvent, lorsque nous posons notre regard sur une image de l'art, vient à nous l'irrésistible sensation du paradoxe. Ce qui nous atteint immédiatement et sans détour porte la marque du trouble, comme une évidence qui serait obscure. [...] On peut [...] se sentir insatisfait d'un tel paradoxe. On voudra ne pas en rester là, en savoir plus, on voudra *se représenter* de façon plus intelligible ce que l'image devant nous semblait cacher encore par devers-elle.<sup>2</sup>

L'émotion esthétique serait alors l'expérience de ce qui nous touche sans que nous puissions le comprendre tout de suite. Les termes utilisés, à presque un siècle d'écart, par le père de la psychanalyse et par l'un des passeurs des *visual studies* en France, philosophe dont la pensée a permis un renouvellement de la vision de l'histoire de l'art (par ailleurs lecteur attentif de Freud), désignent l'épreuve d'un manque : on ne peut *s'emparer* de, on ne peut *saisir* ce dont il s'agit, ce qui agit dans l'image et en nous. La « lutte » commence alors : devant la perte ressentie face à l'œuvre, nous cherchons à tout prix à comprendre, à nous représenter, à chercher l'intelligible, peut-être pour ne plus être « dominés » par elle, pour savoir, pour avoir...

G. Didi-Huberman nomme ce qui provoque ce « dessaisissement » le *symptôme*. Il emprunte justement ce concept à Freud et notamment à ses analyses du symptôme hystérique :

Freud a su envisager le symptôme hystérique dans son évidence, dans son intensité, dans sa surdétermination (c'est-à-dire dans l'accumulation de sens contradictoires), dans son incompréhensibilité, et enfin dans le fait que tout cela, y compris son évidence, sert la cause d'un travail de dissimulation du fantasme inconscient. Cette sorte de nœud entre évidence, intensité visuelle,

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1990, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 9.

difficulté de comprendre et dissimulation, c'est exactement ce que j'éprouve devant la peinture qui m'intéresse.<sup>3</sup>

Le *symptôme* est le lieu de significations contradictoires qui ne trouvent pas de résolution dans une analyse qui souhaiterait « lire » l'œuvre ; lieu d'une incompréhension mais également d'une « intensité visuelle » qui est relayée par l'intensité de l'émotion esthétique éprouvée. L'usage du concept de *symptôme* dans un champ comme celui de l'esthétique pourrait sembler aller à contre-courant de l'idée d'œuvre d'art considérée, dans une perspective classique, comme ce qui appartient à la sphère du beau. L'auteur relève lui-même l'apparente incompatibilité entre *symptôme* et esthétique :

Employer le mot *symptôme* dans la sphère de la réflexion esthétique a quelque chose de dissonant, comme si *l'art*, cette activité pleine d'attraits, pourvoyeuse de plaisirs et de valeurs, souvent pensée comme la chose la plus agréable du monde, ne pouvait précisément se poser qu'en s'opposant de toutes ses forces [...] à cette chose la plus désagréable du monde, et la plus pourvoyeuse de souffrances, qu'est *la maladie*.<sup>4</sup>

Ce concept, pour l'auteur, n'est cependant plus envisagé dans une perspective clinique mais critique<sup>5</sup>. Le *symptôme* est ici pensé comme ce qui permettrait de dépasser le symbole tel qu'il s'impose en histoire de l'art après les théories de Panofsky, et l'objectif est de pouvoir envisager d'une nouvelle manière la figurabilité des œuvres d'art :

Ainsi, parler du symptôme dans le champ de l'histoire de l'art, ce n'est pas chercher des maladies, ou des motifs plus ou moins conscients, ou des désirs refoulés quelque part derrière un tableau, de supposées « clefs d'images », comme on parlait autrefois de clefs des songes ; c'est plus simplement chercher à prendre la mesure d'un travail de la figurabilité.<sup>6</sup>

Le symbole permet de penser la structure de l'œuvre, de la mettre à jour ; le *symptôme*, lui, amène à penser la « déchirure », « l'effondrement » de cette structure. L'un ne va pas sans l'autre : « C'est cela que je nomme un symptôme : la permanence d'une structure qui se manifeste par un effondrement partiel<sup>7</sup> ». Il

---

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman, « L'Histoire de l'art face au symptôme », Entretien avec Jean-Pierre Criqui, *Art Press* n° 149, juillet 1990, p. 54.

<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou Le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 2000, p. 334.

<sup>5</sup> Cf. *ibid.*, p. 333-334 et Georges Didi-Huberman, « L'Histoire de l'art face au symptôme », *op. cit.*, p. 53.

<sup>6</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 308.

<sup>7</sup> Georges Didi-Huberman, « L'Histoire de l'art face au symptôme », *op. cit.*, p. 54.



s'agit alors d'étudier la façon dont les artistes font jouer, mettent en crise, en danger, la structure des œuvres qu'ils créent. Le *symptôme* est le lieu d'un « accident souverain » et « un tel moment délivre une signifiante, engage un destin, un fantasme originaire, donc fait travailler une structure. Mais c'est une structure *dissimulée*<sup>8</sup> ». Cette expression, « accident souverain », désigne un moment de la crise hystérique : lorsque le corps se déforme et que le *symptôme* marque alors la fin de la représentation et de la ressemblance. C'est pour cela qu'il semble privé de sens<sup>9</sup>. Nous disons bien « il semble », puisqu'en réalité le *symptôme* est surtout un « *paradoxe de visibilité*<sup>10</sup> » en ce qu'il amène à la fois l'intensité et l'incompréhension, la monstration (dans la crise hystérique) et la dissimulation, bref, la simultanéité d'événements contradictoires dans une seule image.

Concept critique et non pas clinique, donc, puisque la pensée freudienne est ici considérée comme une « *incitation théorique* [...] dans le champ esthétique<sup>11</sup> ». G. Didi-Huberman justifie alors son usage du terme « symptôme » en affirmant tout d'abord que « rien ne nous interdit d'employer un mot en marge de ses champs habituels d'application<sup>12</sup> » et en revenant ensuite à la force *critique* de la pensée freudienne :

En deuxième lieu, la théorie freudienne a ceci de fécond que certains de ses modèles possèdent une indéniable force *critique*, au sens philosophique du mot, qui va bien au-delà de leur pure et simple applicabilité clinique – et qui, d'ailleurs, a fait de la psychanalyse cette « situation » si particulière qu'elle bouleversait de part en part toute une tradition médicale de la *clinique*. Le mot *symptôme*, à quoi il faut adjoindre ceux de *formation* (à travers le concept freudien de *Symptombildung*) et de *déformation* (à travers ceux d'*Entstellung*, mais aussi de *Zerrbild*, qui supposent à la fois l'image et la « déchirure » de l'image), fait justement partie, me semble-t-il, de ces modèles théoriques féconds dont une esthétique aujourd'hui ne peut que profiter.<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 307.

<sup>9</sup> « Dans le champ nosologique de l'hystérie, les aliénistes classiques, jusqu'à Charcot compris, ont pu ainsi appeler cela "cynisme" du corps, "clownisme", "mouvements illogiques" et même "crise démoniaque", voulant souligner par ces mots le caractère défiguré, difforme et surtout *privé de sens*, que de tels accidents du corps proposaient à l'œil – à l'observation et à la description cliniques », *ibid.*, p. 306.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>11</sup> Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, op. cit., p. 362.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *Ibidem.*

L'esthétique du symptôme, en pensant la *formation* et la *déformation*, la *structure* et son *effondrement*, se situe entre la sémiologie et la phénoménologie et peut constituer une alternative à leur opposition puisqu'« une théorie de l'art réside dans l'articulation de ces deux champs<sup>14</sup> ». Il s'agit d'éviter les apories de la phénoménologie qui resterait seulement dans l'expérience affective de l'œuvre, et celles de la sémiologie qui tente de « lire » l'œuvre coûte que coûte, sans voir ce qui fait obstacle à cette lecture.

Les caractéristiques du symptôme tel qu'il est décrit par G. Didi-Huberman rejoignent la définition qu'en donne le *Littré* : « Phénomène insolite dans la constitution matérielle des organes ou dans les fonctions, qui se trouve lié à l'existence d'une maladie, et qu'on peut constater pendant la vie des malades<sup>15</sup> ». Il est donc le résultat d'un dysfonctionnement, d'une désorganisation. Il prend également le sens plus général d'indice ou de présage, montrant bien le flottement qui règne autour de son interprétation. Il y a dans le symptôme l'idée que quelque chose s'est « défait » et a bouleversé la « normalité ». Le grec *ptôma* signifie chute ou par extension accident ou coïncidence et le préfixe *sun* désigne la corrélation, ce qui va avec. Le symptôme est ainsi la rencontre de deux phénomènes, de deux éléments qui co-incident et créent un accident. Dans le cadre de l'expérience esthétique, les possibilités d'interprétation ouvertes par l'usage de ce terme semblent multiples : le symptôme est rendu visible par la modification qu'il apporte à l'agencement de l'œuvre, mais il ne peut survenir que dans la rencontre, c'est-à-dire lorsque le sujet pose son regard sur l'objet. C'est dans cette optique que G. Didi-Huberman reprend également le sens étymologique du terme en se référant à la notion de *chute* :

J'ai déjà évoqué le sens littéral du mot : *ce qui choit avec*, ce qui accompagne une chute, un heurt, un écroulement aussi, pour peu que l'on entende dans la rencontre le heurt de l'accidentel qui nous échoit. *Symptôme* est donc un mot du destin, du temps, de la chance malheureuse, de la chance de tomber... avec. Or, ce *avec* (le préfixe *sym-* du grec *symptôma*) nous est d'un enseignement capital : il nous éclaire sur le fait que la chute non dialectisée, non ascensionnelle, non « extatique », non construite dans son vertige même,

---

<sup>14</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 309.

<sup>15</sup> Entrée « Symptôme » dans *Dictionnaire Le Littré, Dictionnaire de la langue française*, par Émile Littré.

non « communiquée », serait aussi vaine qu'une maladie absolument muette, absolument subie, absolument « clinique »<sup>16</sup>.

*Ce qui fait symptôme* est lié à la fois à une question poétique, concernant la construction formelle de l'œuvre, et esthétique, puisque le symptôme n'advient que dans la coïncidence, dans la rencontre. Ce qui coïncide également dans le symptôme, si l'on reprend le témoignage de Freud, c'est l'émotion et l'incompréhension. L'intensité de la perception va de pair avec une difficulté à verbaliser : le symptôme touche quelque chose dans le sujet, il s'insinue en lui et désorganise aussi son fonctionnement habituel puisque l'être parlant reste bouche bée et que l'être pensant ne parvient plus à *se représenter*. Le symptôme est quelque chose que l'on ne peut saisir immédiatement et que le théoricien également peine à analyser, du moins avec les outils dont il dispose. C'est ainsi que le définit G. Didi-Huberman lorsqu'il forge ce concept théorique dans son ouvrage *Devant l'image* : le symptôme, en effet, « exige [...] de modifier [...] la *position du sujet* de la connaissance<sup>17</sup> ».

## 2. Représenter, se représenter

Dans les deux citations qui ouvrent notre étude, nous pouvons relever la récurrence du terme « représenter ». Freud nous dit des œuvres d'art qu'« on les admire, on se sent dominé par elles, mais on ne saurait dire ce qu'elles représentent pour nous », et G. Didi-Huberman ajoute que, face à celles-ci, « on voudra ne pas en rester là, en savoir plus, on voudra *se représenter* de façon plus intelligible ce que l'image devant nous semblait cacher ». Le terme de représentation, fondamentalement lié au théâtre dans sa dimension spectaculaire, renvoie également ici au sens kantien du terme : la faculté du sujet à *se représenter* quelque chose<sup>18</sup>. La représentation désigne ce qui consiste à *refaire* :

---

<sup>16</sup> Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 358-359.

<sup>17</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>18</sup> Dans *La Critique de la raison pure* (1781-1787), Kant attribue à l'imagination cette capacité à *se représenter* : « L'imagination est le pouvoir de se représenter dans l'intuition un objet même en son absence » (trad. avec notes par André Tremesaygues et Bernard Pacaud, Paris, PUF, 1980, p. 129). L'imagination est capable de former des concepts mais vient également de la sensibilité. Dans la préface à la seconde édition de son ouvrage, Kant affirme que « notre représentation des choses telles qu'elles nous sont données ne se règle pas sur les choses mêmes considérées comme

*reproduire*, sur un plateau par exemple, un élément déjà existant dans la réalité, que cet élément soit réel ou fictionnel. Cependant la représentation désigne aussi le travail d'interprétation personnelle du spectateur face à cet événement, ce qu'il se *représente* face à la *représentation*. Ce qui est mis en crise par certaines œuvres, tout particulièrement dans le théâtre contemporain qui nous occupe ici, c'est bien la faculté du sujet à *se représenter* et ce notamment parce que la scène est le lieu d'« une crise de la *mimésis*, soit une remise en question du rapport mimétique de l'œuvre artistique au réel<sup>19</sup> ». Dans son ouvrage *Devant le temps*, G. Didi-Huberman propose de repenser les fondements de l'histoire de l'art et affirme la nécessité d'un renversement critique de la pensée sur l'image, renversement dans lequel il lie symptôme et représentation : « nous ne pourrions produire une notion conséquente de l'image sans une pensée de la psyché impliquant le symptôme et l'inconscient, c'est-à-dire une critique de la représentation<sup>20</sup> ».

Cette critique de la représentation n'est pas sans faire écho à une *crise de la représentation* sur nos scènes théâtrales actuelles. L'interrogation quant à la capacité du théâtre à représenter le monde qui nous entoure n'est pas neuve, et si Adorno, lorsqu'il affirme l'impossibilité d'écrire de la poésie après Auschwitz, situe cette *crise* au moment de la Seconde Guerre mondiale, il est évident que les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle, par exemple, s'interrogeaient déjà sur ce que le théâtre devait représenter et comment il devait le faire. Les théories les plus révolutionnaires à ce sujet, et celles qui ont marqué dans tous les cas nombre d'artistes après lui, apparaissent sans doute sous la plume d'Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double*<sup>21</sup>. Plus récemment, les réflexions concernant la représentation au théâtre placent à la fin des années 1980 un « tournant » lié également aux événements de la scène mondiale de l'époque. Christophe Triau et Christian Biet reprennent cette idée dans leur ouvrage *Qu'est-ce que le théâtre ?*

---

choses en soi, mais que c'est plutôt ces objets, considérés comme phénomènes qui se règlent sur notre mode de représentation » (*ibid.*, p. 20).

<sup>19</sup> Catherine Naugrette et Mireille Losco, « Mimésis (crise de la) », *Lexique du drame moderne et contemporain*, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Paris, Circé, 2010, p. 116.

<sup>20</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 2000, p. 49.

<sup>21</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (1938), Paris, Gallimard, 2005.

lorsqu'ils décrivent le passage d'un règne du metteur en scène dans les années 1960, représenté par une génération qui « participait d'une conviction que la représentation théâtrale pouvait et devait créer du sens et parler du monde dans lequel elle s'inscrivait<sup>22</sup> », à une nouvelle génération marquée par la « crise du sens » :

[...] crise des idéologies, dilution de l'alternative socialiste française dans l'exercice du pouvoir, chute du mur de Berlin, effondrement des utopies communistes et communautaires, assomption de l'idéologie libérale individualiste, « mondialisation » et proclamations hasardeuses de l'avènement de la « fin de l'Histoire », avènement de l'ère des médias... C'est tout l'assemblage qui unissait, même sous des formes diverses, la dramaturgie, l'évidence du politique et du théâtre et la croyance en la scène comme lieu d'explicitation du monde qui, de naturel, devient problématique, et c'est toute une conception de la représentation qui perd son évidence et se trouve réinterrogée<sup>23</sup>.

L' « évidence » devient « problématique », le monde devient « opaque », l'accès au réel est occulté. C'est l'idée que reprend également Maryvonne Saison dans son ouvrage *Les Théâtres du réel : Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, affirmant cependant coûte que coûte la nécessité d'un rapport entre le théâtre et le réel, même s'il est marqué par une impossibilité : « quelles que soient les esthétiques, l'enjeu d'une recherche artistique est précisément, avant toute considération particulière, de définir la modalité de sa référence à la contemporanéité et de caractériser le réel qu'elle se donnera pour tâche (même impossible) de représenter<sup>24</sup> ».

Il nous semble que les œuvres de Pippo Delbono, par exemple, interrogent ce statut de la représentation à travers les images qu'elles proposent au public. *Urlo*, créé en 2004 au Festival d'Avignon, offre aux spectateurs des tableaux qui se succèdent sans liens apparents les uns avec les autres ; certaines figures reviennent, des symboles de la religion – ou plutôt de l'Église – sont récurrents, mais aucun fil conducteur, aucune histoire ne guide notre regard sur l'œuvre. Dans une des premières images du spectacle, des personnages en tenue de soirée mangent autour de plusieurs tables, leurs yeux sont bandés. Certains personnages

---

<sup>22</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 792.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 792-793.

<sup>24</sup> Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel : Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. L'art en bref, 1998, p. 13.

semblent en nourrir d'autres, jouant avec la nourriture en approchant ou en éloignant une cuillère de la bouche de celui qui veut manger. Pippo Delbono lit un texte qui ne semble avoir aucun rapport avec la scène *représentée*. Mais que représente cette scène ? Nous pouvons la décrire, nous pouvons reconnaître, peut-être, un jeu souvent pratiqué sur le goût, mais il y a un écart entre la voix de Pippo Delbono, le texte lourd de sens sur la douleur et la pauvreté, et cette image d'un jeu pour gens riches qui pourrait se transformer facilement en une forme de perversité.

Dans cet écart, dans cette contradiction, et dans la force visuelle de l'image qui nous est proposée, nous retrouvons une économie du *symptôme* telle que nous l'avons définie à partir des réflexions de G. Didi-Huberman. Le spectateur ne sait pas ce qui est représenté, il sait seulement qu'il est touché ou peut-être gêné par cette image. Nous pouvons étudier une autre séquence pour tenter de saisir ce qui fait obstacle à la représentation ici, et appelle à un regard qui s'ouvre à la logique du symptôme. Toujours dans *Urlo*, vers le milieu du spectacle, nous assistons à une chorégraphie dansée par plusieurs comédiens, cette fois en tenue de plage, sur une chanson italienne légère des années soixante, *Stessa spiaggia, stesso mare* de Piero Focaccia. Cela ressemble à un moment de convivialité dans un club de vacances organisées jusqu'à ce que la voix de Pippo Delbono se fasse entendre : « Attention, attention, ne laissez pas d'objet sur la plage ! Attention ! Tout objet laissé sur la plage sera détruit ! ». Le volume de la musique augmente, ainsi que celui de la voix du metteur en scène qui commence à hurler et répète toujours la même phrase de manière de plus en plus agressive. Les « danseurs » bien répartis en quinconce commencent à s'agiter, ils viennent en avant-scène et crient. Pippo Delbono leur demande de crier : « criez ! criez plus fort ! ». La chanson s'arrête subitement et une musique classique retentit, avec des chants, les personnages reculent lentement pour sortir de scène. Pippo Delbono lit maintenant le début du manifeste d'Allen Ginsberg, *Howl*, qu'il a en partie réécrit : « J'ai vu les plus grands esprits de ma génération détruits par la folie...<sup>25</sup> ». À la fin du texte une silhouette sort de l'ombre. La musique retentit toujours, calme, apaisante. C'est un

---

<sup>25</sup> Poème paru en 1956 dans un recueil intitulé *Howl and Other Poems*, cet écrit est un des textes les plus connus de la *Beat Generation*.

corps longiligne qui semble nu et est recouvert de noir qui nous apparaît. Ses traits ne peuvent être distingués. L'aspect décharné et incroyablement « long » de ce corps est accentué par une gestuelle particulière : le comédien marche sur la pointe des pieds et écarte régulièrement les bras. Une souffrance terrible en émane, ses mouvements sont saccadés et tendus, comme s'il s'agissait d'un brûlé à peine sorti des flammes ou d'une figure de damné s'extirpant des enfers, peut-être... Il avance, se tord, tombe à terre. Il n'y a aucun lien logique entre cette image et la précédente. Le mode mineur de la musique, triste, n'accompagne pas non plus la tonalité affective plutôt violente qui émane de ce corps.

Nous assistons à un assemblage d'éléments hétérogènes, et si nous en restons à la question du sens, il est possible de trouver une signification à chaque image mais certes pas à leur succession. De la même façon, si nous observons l'enchaînement des séquences d'un point de vue phénoménologique, après la liesse de la chanson sur la plage nous sommes frappés et muets face à la séquence suivante, et ces impressions se succèdent sans que l'on parvienne à les comprendre. Le corps de l'acteur et sa gestualité entraînent un phénomène d'empathie kinesthésique<sup>26</sup> chez le spectateur qui ressent physiquement la souffrance de ce corps. Une souffrance qui n'est pas représentée mais construite par la gestualité particulière du comédien. Nous retrouvons les caractéristiques du symptôme : incompréhension, intensité visuelle et émotionnelle, simultanéité d'éléments contradictoires et « déchirure » de la structure dans la mesure où les liens logiques entre les images sont effacés. Comment saisir, alors, ce qui se joue ici ? Comment comprendre l'expérience esthétique proposée ? Le concept de symptôme nous permet justement d'analyser ce qui se brise dans la structure des images présentées. Nous pouvons alors essayer de voir, au-delà de ce que l'image *représente*, ce qu'elle nous *présente* et ce dont elle nous invite à faire l'expérience.

---

<sup>26</sup> Nous aurons l'occasion de revenir sur ces théories introduites en danse notamment par Hubert Godard. Cf. *infra* : Première partie, deuxième chapitre, 2. Choc et incompréhension.



### 3. Question de méthode

Les outils d'analyse des études théâtrales, cependant, ont longtemps été marqués par le modèle de la lecture. Dans la réédition de son *Dictionnaire du théâtre* de 1996, Patrice Pavis revient sur l'expression « théâtrologie », peu utilisée en France pour désigner le champ de l'étude du théâtre :

L'apparition du terme et la notion même coïncident avec deux phénomènes étroitement liés :

1. l'émancipation du théâtre du « royaume » littéraire
2. l'avènement de la mise en scène. L'autonomie du théâtre se répercute sur la pratique scénique (combinatoire des systèmes scéniques dont l'équilibre et l'interaction sont la clé du sens scénique) et sur la vision critique du théâtre (combinatoire spécifique des arts de la scène restructurés et fondus dans l'événement théâtral de la représentation).<sup>27</sup>

Si la discipline naît en affirmant « l'émancipation de la représentation », et l'éloignement du « royaume » littéraire, le modèle de la « lecture » reste prégnant tant pour caractériser le travail du metteur en scène que celui du sémiologue :

le texte de l'auteur n'existe pas d'entrée comme référence immuable, [...] il est justement à constituer par la lecture du metteur en scène. De sorte que le discours du metteur en scène s'interpose sans cesse comme une grille de lecture dans l'interprétation du texte et que la mise en scène n'a aucune peine à retrouver dans le texte de l'auteur ce que le metteur en scène/lecteur vient d'y projeter.

[...]

D'une certaine manière, le sémiologue (et avec lui tout spectateur) effectue, à partir des signes de la représentation, un choix et une structuration comparables à une mise en scène ; il se livre à « une mise en scène dans la mise en scène » et en « écrivant » (décrivant) le *texte spectaculaire*, il met en relation des réseaux de signes qui, ainsi combinés, produisent une certaine signification.<sup>28</sup>

Le metteur en scène interprète le texte et en propose une lecture qu'il présente sur le plateau, celle-ci faisant elle-même l'objet d'une nouvelle lecture par le spectateur. C'est le modèle décrit par C. Biet et C. Triaud, que nous avons

---

<sup>27</sup> Patrice Pavis, « Théâtrologie », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, cité dans Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », intervention au colloque : *Unité des recherches en sciences humaines et sociales. Fractures et recompositions*, organisé par les équipes de recherche du CNRS à l'ENS-Ulm, 9-10 juin 2006, p. 17. Consultable à l'adresse suivante : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00446029>.

<sup>28</sup> Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 4<sup>e</sup> éd., 2007, p. 207-208.



cités plus haut lorsqu'ils évoquent les metteurs en scène des années soixante. Lecture parce que la mise en scène est un « système de signes ». La mise en scène moderne, ainsi que la forte prégnance de la sémiologie et du structuralisme dans les études théâtrales, ont pérennisé cette idée d'une scène « à lire », d'une scène constituée de signes à interpréter. Josette Féral, comme nombre de ses confrères, souligne cependant le déclin de ces théories globalisantes dans les années quatre-vingt :

[...] après l'expansion conquérante des théories dans les années 1960 et 1970 et l'impérialisme qui les a accompagnées, les années 1980 marquent un coup d'arrêt. Chercheurs et critiques se rendent compte alors que, dans cette formidable explosion des théories qui a bouleversé sans aucun doute nos modes de pensée et d'approche des œuvres, l'œuvre elle-même s'est perdue quelque peu, devenue souvent prétexte à des élaborations complexes n'entretenant plus avec l'œuvre de départ que des rapports lointains. Les espoirs placés dans certains systèmes théoriques conquérants se sont révélés vains : le progrès n'était pas toujours au rendez-vous. On pense au structuralisme, à la sémiologie en particulier. Les chercheurs en sont revenus de cette volonté scientiste qui a marqué l'époque structuraliste et celle qui a suivi, époque dont la sémiologie conquérante a signé le déclin en révélant sa propre impuissance à comprendre et à pénétrer les systèmes avec autant de rigueur qu'elle l'eût souhaité. Cet aveu d'échec a donné lieu à une méfiance généralisée contre les théories globalisantes, méfiance qui reflète celle que notre temps oppose aujourd'hui aux idéologies fortes, à prétention totalitaire.<sup>29</sup>

Il ne s'agit plus alors de penser la théorie mais une multitude d'approches, *des théories* qui permettraient de saisir le processus théâtral dans sa pluralité, dans sa diversité et de proposer des questionnements, des pensées volontairement fragmentaires.

Marie-Madeleine Mervant-Roux, dans son ouvrage *L'Assise du théâtre : Pour une étude du spectateur*, s'interroge également sur les conséquences de la prédominance qu'a eue la sémiologie dans les études théâtrales :

Le problème est que l'image-support a joué au-delà de ce qu'on lui demandait et profondément marqué la réflexion sur le théâtre en survalorisant l'élément de maîtrise. Le recours des sémiologues au modèle linguistique avait eu une première conséquence non négligeable : l'escamotage du corps

---

<sup>29</sup> Josette Féral, « Que peut (ou veut) la théorie du théâtre ? La théorie comme traduction », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, printemps 2001, p. 30.

du spectateur, auquel ne restaient plus, en dehors d'un cerveau très actif, que les yeux et les oreilles indispensables à la saisie des signes.<sup>30</sup>

Ainsi, selon l'auteure, les sémiologues eux-mêmes se sont rendus compte des limites de leur système, en cherchant notamment à penser le rôle de la perception du spectateur. Avec le corps, c'est également la dimension émotionnelle qui est en partie évincée : « Dans la réédition de 1987 du *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, la conclusion de l'article "Sémiologie" peut se lire comme une autocritique : la dimension émotionnelle échappe aux grilles<sup>31</sup> ». Dans le début d'analyse que nous venons de proposer d'*Urlo*, il est évident que les questions de l'émotion et du corps, du spectateur comme de l'acteur, sont centrales et doivent être pensées pour rendre compte de l'expérience esthétique proposée.

La démarche de Florence Dupont, dans *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, va dans le même sens d'une réévaluation des modes d'analyse du théâtre, à ceci près que la chercheuse fait remonter l'hégémonie du texte comme modèle à un aristotélisme moderne institué entre autres par Goldoni et « achevé » par Brecht. Elle affirme alors que « [l]a dramaturgie a déthéâtralisé le théâtre, car avec elle règnent en maîtres, depuis le XX<sup>e</sup> siècle, le texte et sa lecture comme point de départ d'une représentation dont le but n'est pas la performance<sup>32</sup> ». Le terme est lancé : performance *vs* texte ou *vs* représentation. Il s'agit donc de penser l'événement spectaculaire en lui-même, et non plus par rapport à un texte préalable et prévalant sur les autres éléments de la représentation, qu'il soit considéré comme origine de la création ou comme modèle implicite. Joseph Danan, pourtant lui-même dramaturge dans les deux sens du terme, s'interroge aussi sur les limites de la dramaturgie, et, tout comme pour Florence Dupont, la querelle d'Avignon 2005 constitue pour lui un point de départ pour repenser les formes théâtrales contemporaines et repenser notre façon de les analyser<sup>33</sup>. Il

---

<sup>30</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre : Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, coll. Arts Du Spectacle, Spectacles, Histoire, Société, 1998, p. 48.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>32</sup> Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007, p. 306.

<sup>33</sup> Joseph Danan intitule son second opuscule consacré à une réflexion sur la dramaturgie *Entre théâtre et performance : la question du texte* (Arles, Actes Sud Papiers, coll. Apprendre, 2013), reprenant volontairement une formulation de Vincent Baudriller et Hortense Archambault : « C'est ainsi qu'en écho apaisé à la polémique de 2005, les directeurs du Festival d'Avignon situaient, il y

évoque un « état d'esprit performatif » en passe de remplacer peut-être « l'état d'esprit dramaturgique » énoncé par Bernard Dort dans *Théâtre / Public* en 1986. Celui-là « serait fait de mobilité, d'instabilité, de présence, de confiance accordée en l'instant, de vulnérabilité, de mise en danger... Bref, il serait encore plus insaisissable que l'autre...<sup>34</sup> ».

Le dramaturge tente ainsi une ouverture vers ce que les États-Unis ont nommé depuis un certain temps les *Performance studies*. D'autres disciplines ont vu le jour pour tenter de cerner le phénomène théâtral sans l'enfermer, comme nous l'avons souligné précédemment, dans *une* théorie. Notre intérêt, dans le cadre de cette thèse, s'est porté vers les *visual studies*, encore peu connues en France malgré les écrits de Georges Didi-Huberman dans le domaine des arts plastiques et la fondation d'un Réseau thématique pluridisciplinaire *Visual studies* entre 2010 et 2012, né de la collaboration entre l'Institut des sciences humaines et sociales du CNRS et l'Université Lille 3. Les « études visuelles » commencent à faire leur chemin, surtout dans le domaine de l'histoire de l'art, mais elles restent assez marginales dans le domaine théâtral et à notre connaissance peu investies. Florence Baillet, Arnaud Rykner, et Mireille Losco-Lena ont cependant proposé une « approche croisée » des deux disciplines dans le colloque organisé en 2015 « L'œil et le théâtre : la question du regard au tournant du XIX-XX<sup>e</sup> siècle sur les scènes européennes (approches croisées études théâtrales / études visuelles) ». L'intérêt de ce croisement réside d'abord dans l'approche évidemment « visuelle » qu'il propose. Il s'agit de prendre en compte l'événement spectaculaire comme tel et l'expérience de regard proposé par la scène au spectateur. Ensuite, les études visuelles amènent un décroisement des disciplines fructueux pour qui souhaite s'interroger sur l'expérience esthétique. La réflexion peut alors s'ouvrir vers ce qui constitue le regard et le sujet contemporains, leur environnement direct et son influence à la fois sur la

---

a deux ans, leur programmation « entre théâtre et performance » » (p. 5). Florence Dupont, quant à elle, intitule une partie de son introduction « Avignon 2005 ou la nouvelle querelle des Bouffons » (*Aristote ou le vampire du théâtre occidental, op. cit.*, p. 17-19). Dans la même optique, Guy Ducrey, dans l'introduction de son ouvrage *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900* (Paris, PUPS, coll. « Theatrum mundi », 2010), reprend les débats avignonnais et les resitue entre texte et spectaculaire dans un contexte plus ample concernant les méthodes utilisées en études théâtrales (p. 7-17).

<sup>34</sup> Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte, op. cit.*, p. 27.

construction poétique des œuvres, sur l'expérience que ces dernières proposent, et sur la façon dont le spectateur les recevra. Florence Baillet précise ainsi, dans le discours d'ouverture du colloque, que

c'est dans la variété de leurs manifestations que les études visuelles peuvent offrir, nous semble-t-il, de fructueuses possibilités de croisement avec les études théâtrales, en étant attentif de la sorte à la dimension « visible » et non seulement « lisible » du théâtre, mais aussi en s'interrogeant sur les éventuels enjeux idéologiques et politiques qui en découlent.<sup>35</sup>

#### 4. Choix du corpus

Il s'agit donc de partir de la dimension visuelle du théâtre pour tenter de comprendre l'expérience esthétique proposée par certaines œuvres contemporaines, expérience qui fait *symptôme* en ce qu'elle touche le spectateur sans que les raisons de son ressenti ne lui soient dévoilées. Ainsi, à travers l'analyse de certains spectacles, nous proposerons un renouvellement des outils d'analyse utilisés en études théâtrales. Nous avons choisi pour cela un corpus d'œuvres où le texte n'est qu'un des matériaux scéniques mis à contribution. Des œuvres où la dimension visuelle prévaut et face auxquelles la critique est souvent restée sans voix ou a, au contraire, multiplié les écrits, révélant parfois la difficulté à cerner ce qui semblait « essentiel » dans celles-ci. Nous avons choisi de concentrer notre attention sur une œuvre de chacun des artistes étudiés, bien que nous fassions des incursions régulières dans d'autres spectacles : *Wielopole*, *Wielopole* (1980) de Tadeusz Kantor, *Café Müller* (1978) de Pina Bausch, *Il Silenzio* (2000) de Pippo Delbono, *mPalermù* (2001) d'Emma Dante, *La Chambre d'Isabella* (2004) de Jan Lauwers. Ces œuvres appartiennent à la période contemporaine au sens large du terme. Il est évident que chez ces artistes, la dimension de représentation inhérente à l'art théâtral est remise en cause et qu'un « état d'esprit performatif », pour reprendre les termes de Joseph Danan, les traverse. Elles sont également emblématiques dans le parcours de chacun des artistes et ont marqué leurs contemporains en ayant une renommée mondiale pour certaines comme *Wielopole*, *Wielopole* et *Café Müller*, européenne pour d'autres

---

<sup>35</sup> Florence Baillet, discours d'introduction au colloque « L'œil et le théâtre : la question du regard au tournant du XIX-XX<sup>e</sup> siècle sur les scènes européennes (approches croisées études théâtrales / études visuelles) », 9 avril 2015, Maison Heinrich Heine.

(*La Chambre d'Isabella* et *Il Silenzio*) ou nationale (*mPalermù*). Ce caractère marquant nous a semblé révélateur : les artistes ont proposé, dans ces œuvres, un univers esthétique particulièrement fort qui à la fois touche et déstabilise ses spectateurs.

Tadeusz Kantor (1915-1990) suit d'abord une formation de plasticien qui l'amènera à prendre en charge des fonctions de scénographe. Il crée ensuite un théâtre expérimental clandestin, « Le Théâtre indépendant » en 1942, dans une Pologne occupée. Son théâtre est en premier lieu marqué par l'abstraction mais Kantor se tournera rapidement vers une forme de nouveau réalisme construit à partir de matériaux bruts, récupérés, d'objets perdus ou jetés. Son projet s'oppose au théâtre traditionnel et à ses habitudes poussiéreuses. Il cherche un théâtre « qui chasserait les mirages de l'illusion pour s'affirmer dans sa toute-réalité concrète<sup>36</sup> », il veut « [p]ouvoir créer un théâtre qui aurait une puissance d'action primitive, bouleversante<sup>37</sup> ! ». Le « Théâtre indépendant » ne survit pas longtemps, le stalinisme s'installe, mais Kantor continue à créer et le « Théâtre Cricot 2 » naît onze ans plus tard. En 1971, il présente *La Poule d'eau* au Festival de Nancy : commence alors la renommée internationale de l'artiste. Si *La Classe morte* (1975) constitue un tournant artistique dans la carrière de Kantor, nous avons choisi de nous consacrer à l'étude de *Wielopole, Wielopole* (1980) car dans cette œuvre Kantor utilise explicitement des matériaux biographiques pour construire son spectacle, ce qu'il continuera à faire dans les suivants. Cette caractéristique est commune à chaque artiste du corpus de notre étude. Dans *Wielopole, Wielopole* Kantor met en scène son village natal, l'Oncle curé, le Petit Rabin de son enfance, sa Mère-Helka, son Père et d'autres oncles et tantes plus ou moins réels, plus ou moins imaginaires. L'œuvre se concentre sur le mariage de ses parents et le départ à la guerre du Père, Marian Kantor. Il est presque impossible de décrire plus en détail « l'action » de *Wielopole, Wielopole* tant les tableaux qui se succèdent sur scène semblent disparates. Des thématiques émergent : l'amour, la guerre, la religion, la mort, la famille... Des scènes se

---

<sup>36</sup> Denis Bablet, « Le jeu et ses partenaires », Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 14.

<sup>37</sup> Tadeusz Kantor, « Le théâtre indépendant (1942-1944) », *ibid.*, p. 32.

déroulent sous nos yeux mais certaines semblent se répéter et les figures qui nous font face circulent dans un espace restreint qui fonctionne comme un disque rayé : entrées, sorties, interactions, tout a déjà eu lieu mais les personnages s'obstinent à refaire l'histoire. La musique répétitive contribue à cette impression, de même que les fameux fantoches kantoriens qui redoublent la présence des acteurs.

La force qui se dégage des œuvres de Kantor est soulignée dans tous les écrits critiques qui lui ont été consacrés ; Guy Scarpetta s'interroge par exemple sur la possibilité, pour les spectateurs des captations vidéo de Kantor, de se rendre compte de l'intensité émotionnelle de ses œuvres : « comment comprendraient-ils que la transe qui déferlait sur la scène se répercutait dans la salle, que nous étions comme happés par son onde de choc ? qu'une véritable commotion s'emparait de nous, qui nous laissait, après la fin de chaque représentation, ébranlés, secoués, la gorge serrée<sup>38</sup> ? » Kantor lui-même, se référant à l'abstraction – et nous aurons l'occasion de revenir sur l'influence de celle-ci dans son travail – prône une émotion non intellectuelle :

les formes naturalistes [...] sont saisies par le mécanisme du cerveau, cependant que les formes abstraites, ne nous rappelant rien, agissent directement et parfaitement car elles nous atteignent dans notre subconscient. Cela signifie que le spectateur les ressent, au lieu de les distinguer et de les analyser objectivement.<sup>39</sup>

Dans la même optique, Brigitte Gauthier, dans son ouvrage sur la chorégraphe allemande *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, affirme paradoxalement – par rapport au titre même de son essai – que « ses chorégraphies explorent des sentiments inaccessibles et souvent difficiles à verbaliser, une danse de l'en-deçà du langage<sup>40</sup> ». Norbert Servos, lorsqu'il évoque la construction des œuvres de Pina Bausch et ses moyens d'expression, va plus loin : « S'il y a une logique, ce n'est pas celle de la conscience mais celle du corps<sup>41</sup>. » Cette logique du corps n'est pas formulable, elle n'a pas un *sens* mais convoque les sens du spectateur, son corps à lui dans l'acte de réception. Il s'agit

---

<sup>38</sup> Guy Scarpetta, *Kantor au présent. Une Longue Conversation*, Arles, Actes Sud, coll. Le Temps du théâtre, 2000, p. 17.

<sup>39</sup> Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort, op. cit.*, p. 38.

<sup>40</sup> Brigitte Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2009, p. 51.

<sup>41</sup> Norbert Servos, *Pina Bausch ou L'Art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001, p. 27.

là d'un autre point commun à tous les artistes du corpus : le corps de l'acteur est au centre de leur travail et semble directement en lien avec leur poétique de construction des œuvres et avec leur façon de penser l'implication du spectateur dans l'œuvre. Chez Pina Bausch (1940-2009), la place du corps est évidente dans la mesure où nous parlons de chorégraphie. Cependant, la particularité de l'artiste réside dans sa volonté de prendre en compte et de montrer le corps « vrai » de ses interprètes, rejetant en premier lieu les codes de la danse classique : l'obligation du sourire coûte que coûte et le présupposé qui consiste à penser que la danse est fondamentalement « grâce » et « beauté ». Pina Bausch se forme au contact de Kurt Jooss, déjà précurseur de la danse-théâtre en Allemagne et héritier de la danse d'expression. Elle part ensuite quelques années aux États-Unis et est initiée aux principes de la *modern dance*. Lorsqu'elle revient en Allemagne, elle ressent la nécessité de créer elle-même ses propres chorégraphies ou pièces. En 1973, elle prend la direction du ballet du théâtre de Wuppertal. Dès ses premières créations en tant que directrice, elle rencontre l'opposition de la critique et quelquefois des danseurs à qui elle demande de s'impliquer particulièrement dans le processus de création. Joshen Schmidt, dans son article « De la *modern dance* au *Tanztheater* », explique ainsi les réticences du public face à ses premières œuvres :

Ce n'est pas un hasard si Pina Bausch et ses *Stücke* ont provoqué des réactions si extrêmes et si antithétiques qu'elles ne pouvaient laisser place à des attitudes plus mitigées, et s'ils réclament, en bien ou en mal, une prise de position univoque. Pratiquement tous ses *Stücke* traitent de questions fondamentales sur la condition humaine et obligent le spectateur à se confronter à ces interrogations.<sup>42</sup>

Le sujet de prédilection de Pina Bausch concerne le rapport entre les hommes et les femmes, qui apparaît dans toutes ses pièces mais est omniprésent dans l'œuvre que nous avons choisie de traiter ici, *Café Müller* (1978). Pina Bausch crée *Café Müller* pour une soirée spéciale qu'elle a organisée au théâtre de Wuppertal où elle a invité d'autres chorégraphes à créer une œuvre à partir d'un espace de « café ». La pièce deviendra sans doute la plus connue de l'artiste et constitue un moment décisif dans la construction de l'univers esthétique de la chorégraphe : si Pina Bausch commence à créer quelques *Stücke* avant *Café*

---

<sup>42</sup> Joshen Schmidt, « De la *modern dance* au *Tanztheater* », *Pina Bausch : Parlez moi d'amour. Un Colloque*, Elisa Vaccarino (dir.), Paris, L'Arche, 1995, p. 78.



*Müller*, c'est après celui-ci que la démarche de création de la chorégraphe se définit de plus en plus et c'est à partir de ce moment qu'elle cessera presque totalement de monter des opéras-ballets.

Dans *Café Müller*, quelques passages de *Didon et Énée* de Purcell résonnent, mais ce sont surtout le silence et le bruit des corps et du souffle des danseurs qui servent de musique. Les danseurs sont au nombre de cinq, six si l'on compte la performance de Rolf Borzik (ensuite remplacé par Jean-Laurent Sasportes) qui pousse les chaises et modèle l'espace en fonction des déplacements des danseurs. La scène représente un café... où cependant quelque chose semble avoir détruit la quiétude et « l'organisation » du lieu. Les chaises et les tables sont sens dessus dessous et occupent tout le sol. Deux femmes en blanc apparaissent et exécutent des mouvements en parallèle, elles sont dans un univers à part. Un homme, en chemise blanche et pantalon, a quelquefois des interactions avec une des deux femmes. Un autre homme en costume de ville et une femme en robe semblent, eux, plus ancrés dans le « réel ». Ici encore, il n'y a pas de liens logiques entre les séquences qui nous sont présentées : des interactions entre ces personnages étranges et peu définis, des mouvements individuels difficilement identifiables ou reconnaissables. Ce sont des êtres en quête de quelque chose d'indéfini qui circulent sous nos yeux et se rencontrent parfois, dans des instants marqués par l'affection ou la violence.

Pippo Delbono a rencontré la « grande dame » de la danse-théâtre et s'est en partie formé avec elle après avoir côtoyé pendant un temps un groupe issu de l'*Odin Teatret* d'Eugenio Barba. Sa formation s'inscrit déjà dans la lignée d'un théâtre de recherche ou d'expérimentation où le corps de l'acteur est au centre. À cet égard, nous pouvons relever que le premier ouvrage paru sur Pippo Delbono en France est intitulé *Le Corps de l'acteur ou La nécessité de trouver un autre langage*. Dans celui-ci Hervé Pons relie le travail corporel du metteur en scène à la question de l'émotion : « L'absence de discours, que vous nommeriez l'absence de psychologie, permet aux émotions d'émerger, sans commentaire, sans censure,



sans manipulation quelconque<sup>43</sup> ». Chez Pippo Delbono comme chez Tadeusz Kantor, la dimension autobiographique des œuvres est clairement affirmée et même revendiquée par l'artiste. Lorsqu'il évoque son parcours théâtral, le metteur en scène italien aborde aussi bien ses années de formation que ses rencontres personnelles. La plus marquante étant celle avec Bobò, le petit homme microcéphale et sourd-muet, devenu un des artistes centraux de la compagnie. C'est en faisant un stage dans un hôpital psychiatrique que Pippo Delbono se trouve rapidement fasciné par cette figure énigmatique qui assiste au travail de la compagnie, d'abord en observateur, puis en participant aux exercices proposés :

Lorsque j'ai rencontré Bobò, sourd-muet, il y avait dans chacun de ses petits gestes une nécessité de communication. Lorsque Bobò fait un geste c'est qu'il a quelque chose à dire. Ses gestes ne sont jamais esthétiques. Chacun est porteur d'un sentiment, d'amour, de violence, de nécessité, d'indifférence, de désespoir, de solitude, de jeu. J'ai trouvé grâce à Bobò, ce que je cherchais depuis longtemps dans mon travail.<sup>44</sup>

Le travail de Pippo Delbono se construit à partir d'un *training* important et ses spectacles deviennent, effectivement, des séquences constituées de mini-chorégraphies.

*Il Silenzio* a été créé en 2000 à Gibellina, sur le *Cretto* d'Alberto Burri, une sculpture qui recouvre la ville enfouie dans le tremblement de terre de 1968. Cet ancrage de la genèse du spectacle dans un fait réel donne à ce spectacle un statut particulier, lié également à cette « œuvre à l'origine de l'œuvre » : une forme géométrique abstraite qui cache cependant une réalité concrète. L'esthétique du metteur en scène, à partir de la rencontre avec Bobò et depuis l'arrivée dans la compagnie de nouveaux membres pour *Guerra* (1998) – Nelson Lariccia, ex-clochard et Gianluca Ballarè, un jeune homme atteint de trisomie 21, ancien élève de la mère du metteur en scène –, est de plus en plus claire : un théâtre non-psychologique, basé sur les personnes et interrogeant, ici aussi, les grands thèmes de la vie. Il y a une forme de continuité entre *Guerra*, *Il Silenzio* et *Urlo* (dont nous avons parlé précédemment), une continuité qui résonne déjà dans les titres de ces œuvres : la souffrance, la mort, les événements bouleversant nos vies. Dans

---

<sup>43</sup> Pippo Delbono et Hervé Pons, *Le Corps de l'acteur ou La Nécessité de trouver un autre langage. Six entretiens romains*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 39.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 49.

*Il Silenzio*, l'événement du tremblement de terre amène le metteur en scène à construire des images autour de tout ce qui peut constituer un « tremblement » dans nos vies : catastrophe naturelle, révolution en Argentine, espoirs des années soixante. Au-delà de ces liens thématiques ténus, les images se succèdent sur scène sans continuité de sens. L'intensité visuelle de certaines séquences, comme dans celles que nous avons relevées dans *Urlo*, laisse place à des moments de respiration où le calme semble régner après la tempête... pour mieux nous surprendre de nouveau par un éclat visuel ou sonore.

Dans les œuvres de Jan Lauwers et d'Emma Dante, contrairement aux autres œuvres analysées ici, un texte est tout de même présent et publié *a posteriori*, même s'il ne constitue pas la base du travail scénique. La langue même devient alors matériau émotionnel, c'est ce que souligne Renato Palazzi dans sa contribution à l'ouvrage *Palermo dentro. Il Teatro di Emma Dante*, en comparant le travail de la Sicilienne à celui de Kantor :

Ce qui rapproche ces deux expériences c'est également – et ce n'est pas si paradoxal que cela – la question de la langue, ce polonais absolument indéchiffrable pour quiconque est né ailleurs – maintenu rigoureusement indéchiffrable par la volonté de Kantor qui n'a jamais tenté de le souligner – et ce strict parler palermitain destiné à rester presque incompréhensible dans toute autre zone du territoire national : l'une et l'autre sont des langues de l'*éloignement*, utilisées justement dans leur impénétrabilité affirmée [...] pour dépasser la valence sémantique du tissu verbal, en en soulignant au contraire les mystérieuses résonances affectives, l'épaisseur d'une étrangeté fixée par des cadences extrêmement ritualisées.<sup>45</sup>

Cette émotion est également interrogée par Andrea Porcheddu dans le même ouvrage : « On reste toujours secoués [...] profondément perturbés, émus, fascinés. S'il s'agit là d'une donnée immédiate – l'implication émotionnelle sans

---

<sup>45</sup> Renato Palazzi, « Rito, devozione e carnalità pagana nel teatro di Emma Dante », *Palermo dentro. Il Teatro di Emma Dante*, Andrea Porcheddu (dir.), Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 135 : « Ad avvicinare le due esperienze c'è anche, in fondo neanche troppo paradossalmente, la questione della lingua, quel polacco assolutamente indecifrabile per chiunque sia nato altrove – e da Kantor mantenuto rigorosamente tale, senza mai la tentazione di provare a sottolinearlo – e la stretta parlata palermitana destinata a risultare pressoché incomprensibile in qualunque zona del territorio nazionale : sia l'uno che l'altra sono lingue della *lontananza*, usate appunto nella loro dichiarata impenetrabilità [...] per scavalcare la valenza semantica del tessuto verbale, sottolineandone invece le misteriose risonanze affettive, lo spessore di una estraneità fissata in cadenze eminentemente ritualizzate ». Les textes des ouvrages en italien ou en anglais sont traduits par nous et le texte original est reporté en note.

réticence – cela vaut la peine de se demander pourquoi et comment elle arrive<sup>46</sup> ». L'accumulation d'adjectifs révèle encore une fois l'intensité, de même que les adjectifs à préfixe privatif dans la citation précédente (indéchiffrable, incompréhensible, impénétrable).

Emma Dante, comme Pippo Delbono<sup>47</sup> a tout d'abord été formée à un théâtre plutôt « classique », à l'Académie Silvio d'Amico à Rome. Durant ces années, elle a l'occasion de voir *La Machine de l'amour et de la mort* (1987) de Tadeusz Kantor et cette expérience la marque particulièrement :

Il était toujours de dos : il me tournait le dos. Cette chose m'inquiéta et je m'en rappelle toujours parce que pour moi, le dos de Kantor, c'est le théâtre. Lui, dos au public, dirigeant et regardant ce qu'il avait devant lui, c'était le théâtre, c'était la chose la plus importante. Ce manque de respect qu'il avait à mon égard me sembla être d'une force, d'une puissance...

Voilà, peut-être qu'à cette occasion il y eut un léger mouvement en moi qui m'aida à comprendre que cela ne m'intéressait pas de faire un certain type de théâtre, suivre la tradition, mais que je devais tourner le dos au public et faire de la recherche.<sup>48</sup>

Elle travaille ensuite avec Gabriele Vacis, où elle apprend l'importance du corps en scène et dont elle reprendra le *training* lorsqu'elle forme sa propre compagnie la *Compagnia Sud Costa Occidentale* à Palerme en 1999. Après quelques créations elle gagne en 2002 le prix « Ubu », reconnaissance importante en Italie, pour *mPalermù* (2001), et c'est à partir de ce moment que la compagnie sort de l'île et commence également à tourner hors de la péninsule italienne.

Au début de *mPalermù* des voix se font entendre dans l'ombre, un léger brouhaha dans lequel on ne distingue pas de paroles mais d'où émane une certaine

---

<sup>46</sup> Andrea Porcheddu, « La tribù tragica di Emma Dante », *Palermo dentro. Il Teatro di Emma Dante*, op. cit., p. 93 : « Si resta sempre scossi [...] profondamente turbati, commossi, affascinati. Se questo è il dato immediato – ovvero il coinvolgimento emotivo senza reticenze – vale la pena chiedersi perché e come ciò avvenga ».

<sup>47</sup> Pippo Delbono, avant de rencontrer le groupe issu de l'*Odin*, étudie à l'école de théâtre de Savona qui dispense un enseignement plutôt « traditionnel ». Cf. Pippo Delbono, *Mon Théâtre*, conçu et réalisé par Myriam Blœdé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2004, op. cit., p. 20-24.

<sup>48</sup> Andrea Porcheddu, *Palermo dentro. Il Teatro di Emma Dante*, op. cit., p. 33 : « Era sempre di spalle : mi dava le spalle. Questa cosa mi inquietò e me la ricordo sempre perché le spalle di Kantor per me sono il teatro. Lui che dava le spalle al pubblico e che dirigeva e che vedeva quello che aveva davanti era il teatro, era la cosa più importante. Questa mancanza di rispetto che lui aveva nei miei confronti mi sembrò di una forza, di una potenza... Ecco, in quell'occasione, forse, ci fu un piccolo scarto che mi aiutò a capire che non mi interessava fare certo teatro, seguire la tradizione, ma dare le spalle al pubblico e fare ricerca ».

joie. Les personnages apparaissent en avant-scène, ils se préparent à la sortie. La famille Carollo veut aller à la mer : la grand-mère, sa fille, sa petite-fille, son petit-fils (cousin de la précédente) et un gendre. Voilà l'histoire, ce qui se passe sur scène ensuite ne nous montre que l'impossibilité de la sortie et, pour Emma Dante, *mPalermù* « est le spectacle que nous n'avons pas réussi à faire<sup>49</sup> ». Chaque figure est dessinée par le corps des comédiens avec une gestuelle précise, presque maniaque, et chaque accident empêchant la sortie se déclenchera dans ces corps qui nous font face et nous regardent sans cesse.

La frontalité affirmée, le regard insistant des personnages sur le public, est également une des caractéristiques du travail des *performers* de *La Chambre d'Isabella*. Il y a peut-être dans ces regards insistants quelque chose qui reste de l'expérience de plasticien de Jan Lauwers, sa formation initiale. Après les Beaux-Arts à Gand, il fonde en 1981 un collectif, *Epigontheater*, littéralement « sous la direction de personne », qui participe au renouveau de la scène théâtrale et performative flamande des années quatre-vingt. Le langage artistique est déjà très interdisciplinaire, visuel, musical... En 1986 il fonde la *Needcompany* avec sa compagne Grace Ellen Barkey. Leurs premières productions dépassent rapidement les frontières européennes mais c'est avec *La Chambre d'Isabella* ainsi que les deux spectacles suivants de la trilogie *Le Bazar du homard* (2006) et *La Maison des cerfs* (2008) que la consécration critique atteint son apogée. Les deux premières sont créées lors du Festival d'Avignon. *La Chambre d'Isabella*, après l'expérience de mise en scène de diverses pièces de Shakespeare, constitue également le premier geste d'écriture dramaturgique de Jan Lauwers, et est marquée par son investissement autobiographique dans l'œuvre. Cette « chambre » est d'abord celle où sont entassés les objets ethniques de son propre père, ceux qu'il lui a laissés en legs. Ils sont, sur le plateau, la chambre fictive d'Isabella, une femme qui a traversé le XX<sup>e</sup> siècle et nous raconte son histoire, aidée de tous les personnages, morts ou vivants, qui ont rempli sa vie. Ceux-ci parlent, nous parlent, interrompent le récit par des moments performatifs inattendus, chantent et dansent presque inopinément. Il y a un fil conducteur, bien

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 41 : « lo spettacolo che non siamo riusciti a fare ».

plus visible que dans les autres œuvres étudiées ici, mais tous les éléments scéniques ne lui « obéissent » pas ! Au contraire, même les figures en scène ne semblent en faire qu'à leur tête. Les différents pôles d'attention ne permettent pas de saisir tout mais nous sommes entraînés par le rythme et l'énergie du jeu, qu'elle soit pathétique ou enjouée. Le critique Martin Harries relève cette opposition qui sous-tend toute la pièce : « Certains moments illustrent cette tension entre les débris et les dégâts de l'Histoire, et la joie contenue dans un moment, une chanson pop, un geste, ou une danse<sup>50</sup> ». Histoire horrible et joie indicible alternent et se confondent dans cette œuvre, laissant le spectateur en proie à des sensations contradictoires mêlées.

Ce qui réunit ainsi les artistes que nous analyserons dans cette étude est tout d'abord la dimension visuelle des spectacles qu'ils créent, mais également la force de l'expérience émotionnelle esthétique proposée, celle-ci étant liée à une présence corporelle des *performers* qui semble appeler une réception physique. Nous avons également relevé que dans chaque œuvre l'investissement autobiographique des metteurs en scène ou des interprètes était marquant. Cette dimension est liée à la présence corporelle des *performers* et nous assistons alors dans chacune de ces œuvres à la mise en scène d'un sujet exposé sur le plateau, physiquement, porteur de cette émotion difficilement identifiable. Lorsqu'il étudie l'esthétique de Georges Bataille, G. Didi-Huberman relie symptôme et figure humaine :

Bataille, lui, considère le *symptôme* comme le lieu *accidentel*, inapaisable et momentané, d'un contact cependant *essentiel* de la ressemblance et de la dissemblance dans l'humain. Il faut donc convenir que la vérité de la « Figure humaine » *s'ouvre dans le symptôme*, tout à la fois déchirée, démentie et révélée par lui, terriblement bestiale (au plus loin de moi, du moins puis-je le croire tant que le symptôme ne me renverse pas) et terriblement humaine (terriblement proche, puisque définissant ce qui nous échoit, à moi et à mon semblable).<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Martin Harries, « *Isabella's room, or untimely mediations* », *No beauty for me there where human life is rare. On Jan Lauwers' work with Needcompany*, Christel Stalpaert, Frederik Le Roy et Sigrid Bousset (dir.), Ghent-Amsterdam, Academia Press, International Theatre & Film Books, 2007, p. 83 : « A few moments illustrate this tension between historical damage and debris and the happiness encapsulated in a moment, in a pop song, in a gesture, or in a dance ».

<sup>51</sup> Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, op. cit.*, p. 338.

Cette présence du symptôme dans la figure et ses conséquences sur le rapport du spectateur à l'œuvre seront au cœur de nos interrogations. Ainsi, la question du sens et de l'émotion, relevée par la plupart des théoriciens qui se sont intéressés à ces artistes, sera abordée dans notre étude sous l'angle du *symptôme*, de manière à penser celui-ci dans une perspective théorique et esthétique.

## 5. Interroger des outils... dans un contexte

Les œuvres qui composent notre corpus appartiennent toutes à un théâtre contemporain qu'il est difficile de définir de façon unilatérale. Hans-Thies Lehmann, dans son ouvrage *Le Théâtre postdramatique*, a tenté de rassembler de nombreuses formes théâtrales contemporaines pour définir ce « théâtre nouveau » et analyser ses « composantes scéniques [...] ses conditions et implications, tant esthétiques que théoriques<sup>52</sup> ». Le point de départ des réflexions de l'auteur concerne également la question du sens : « Il faut dire effectivement qu'ont surgi des formes théâtrales qui n'iraient pas jusqu'à supprimer purement et simplement le sens, mais l'on trouve de nouvelles formes d'un sens "en suspension"<sup>53</sup> ». Il situe dans le rapprochement entre théâtre et performance cette question du sens, interrogeant ainsi la représentation et liant crise de la mimésis et crise de la sémiotique. Il affirme également sa volonté de « servir la *conceptualisation et la verbalisation de l'expérience* de ce théâtre contemporain, souvent qualifié de "difficile"<sup>54</sup> », ce qui entre en écho avec les expériences esthétiques décrites par Freud et G. Didi-Huberman qui ont ouvert notre travail.

Si les réflexions théoriques d'H.-Th. Lehmann s'appuient sur nombre d'exemples, c'est justement le caractère trop large de cette dénomination, « postdramatique », qui a été longuement critiqué<sup>55</sup>, englobant trop de pratiques diverses. De plus, il traite, dans un des premiers chapitres de son ouvrage, des « Pré-histoires » du théâtre postdramatique, faisant remonter les origines de celui-

---

<sup>52</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 9.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 23 (en italique dans le texte).

<sup>55</sup> Le terme même de postdramatique a longuement été critiqué par Christophe Bident dans son article « Et le théâtre devint postdramatique : histoire d'une illusion », *Théâtre / Public* n° 194, Théâtre de Gennevilliers, Éditions théâtrales, 2009, p. 76-82.

ci au début du XX<sup>e</sup>, et relativisant alors aussitôt l'affirmation inaugurale de son ouvrage concernant la « nouveauté » de ces formes. C'est notamment ce que lui reprochent Christian Biet et Christophe Triau dans *Qu'est-ce que le théâtre ?*, dans la partie qu'ils consacrent au « *Postdramatique*<sup>56</sup> ». Après avoir résumé le propos du théoricien allemand, les auteurs s'arrêtent sur cette question historique :

Le terme de théâtre postdramatique ne désigne donc ni un genre, ni une forme particulière de théâtre : ces caractéristiques recourent sur plusieurs points des pratiques que nous avons abordées précédemment, en parlant de démarches apparues récemment, mais aussi d'autres, déjà fort anciennes. Et Lehmann cite par exemple, Kantor, Grüber et Wilson comme figures de proue d'une généalogie du postdramatique. Le postdramatique est par conséquent un spectre plus qu'un genre ou un type de théâtre.<sup>57</sup>

Une dénomination trop vague, qui s'attache à rassembler les traits communs à différents artistes mais, dans sa volonté de « globalisation », semble perdre de vue la spécificité de chaque démarche artistique et esthétique.

Enfin, Hans-Thies Lehmann formule deux thèses en conclusion de son ouvrage qui, bien qu'elles semblent englober des formes théâtrales souvent disparates, ne sont pas sans intérêt pour qui s'intéresse aux dimensions visuelle et émotionnelle du théâtre contemporain. Selon l'auteur « le théâtre articule une thèse qui concerne la perception<sup>58</sup> » et propose une « sémantique des formes<sup>59</sup> ». Il relie alors la question de la perception au théâtre à un régime de perception de la société actuelle. De même, concernant l'émotion, il propose de voir dans l'intensité émotionnelle et la capacité à créer un choc, une forme de « *training* de l'émotionnalité<sup>60</sup> » pour permettre au spectateur de libérer l'affectivité, allant alors à l'encontre d'une rationalisation à l'œuvre dans le monde contemporain. Ces conclusions, qui correspondent aux objectifs que l'auteur s'était donnés en introduction consistant à relier les formes postdramatiques à un état de la société – celles-ci visant « à apporter une réponse du théâtre à la communication sociale transformée, aux conditions des technologies de l'information généralisées<sup>61</sup> » –,

---

<sup>56</sup> Entre guillemets et en italique dans le texte.

<sup>57</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 891.

<sup>58</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 29.



sont cependant tributaires de la méthode adoptée par l'auteur et ont un caractère globalisant tout aussi gênant.

Cependant, la tentative de relier la position du sujet comme être regardant et ressentant dans la société à sa position de spectateur de théâtre n'est pas étrangère à notre démarche. Les études visuelles s'intéressent au regard du sujet en le considérant justement comme un sujet ancré dans une société donnée et dans un « environnement scopique<sup>62</sup> ». L'objet de notre étude est d'interroger les outils des études théâtrales pour appréhender des œuvres dont la dimension visuelle est prégnante et qui proposent une expérience émotionnelle difficilement verbalisable. Nous n'entrerons pas, ainsi, dans les débats actuels concernant les « catégories » ou « genres » de théâtre. Cependant, l'étude du contexte théorique dans lequel nous nous situons permet tout de même de dévoiler que, si notre démarche s'éloigne de celle de H.-Th. Lehmann, les interrogations concernant le sens, l'émotion et la résonance de ces œuvres avec la société contemporaine, servent également de point de départ à notre réflexion.

Les interrogations qui se sont cristallisées autour du terme « postdramatique » lors de la parution de l'ouvrage en 1999 ont été soulevées de nouveau quelques années plus tard, lors du Festival d'Avignon 2005. Au-delà de la « querelle » entre partisans du texte ou de l'image, et de l'accusation de violence inesthétique envers les œuvres proposées par l'artiste associé de cette édition, Jan Fabre, et envers les artistes qu'il avait invités, il est intéressant de tenter de comprendre ce qui s'est joué *sous* cette « querelle », commencée presque dès la sortie de la programmation. Carole Talon-Hugon, dans son opuscule sur Avignon 2005 intitulé *Avignon 2005 : Le Conflit des héritages*<sup>63</sup>, propose de reprendre les catégories esthétiques héritées des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> pour saisir ce qui a fait débat. Malgré l'évolution des formes artistiques nous serions toujours marqués par deux conceptions de l'art qui naissent en même temps que l'esthétique et que l'auteure nomme « esthétique de la réception » et

---

<sup>62</sup> Florence Baillet, *Le Regard interrogé. Lulu ou la Chair du théâtre*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 79.

<sup>63</sup> Carole Talon-Hugon, *Avignon 2005 : Le Conflit des héritages, Du Théâtre*, Hors série n° 16, Arles, Actes Sud, 2006.



« métaphysique de l'artiste ». Soit, d'un côté ce qui correspondait au jugement de goût et impliquait dans la relation du sujet à l'objet artistique une distance nécessaire à la jouissance esthétique et, de l'autre, une conception qui relève de l'idée d'un génie qui se joue des règles établies et dévoile sa propre vision du monde. L'aspect performatif des spectacles présentés en Avignon en 2005 remettrait en cause la possibilité d'une réception à distance et donc « esthétique » : « sur la question de l'attitude et des émotions esthétiques, l'opposition entre les camps est donc nette : c'est celle de la distanciation contre l'implication, du désintéressement contre la participation empathique<sup>64</sup> ». Il est évident que nous devons revenir sur cette interrogation si nous souhaitons saisir l'implication émotionnelle du spectateur face au symptôme et, si nous ne nous référerons pas nécessairement à la question du goût, assez éloignée de nos préoccupations, celles de la distance et de la représentation, en revanche, seront à traiter. Au sujet de la conception du « génie » provocateur et hégémonique, bien que les œuvres dont nous nous occupons puissent jouer avec le scandale, elles ne constituent tout de même pas ce qu'il y a de plus choquant dans le champ artistique contemporain. Cependant, ce qui nous intéresse dans cette idée de l'artiste omnipotent est que les metteurs en scène et chorégraphes auxquels nous nous référons sont entourés d'une compagnie relativement stable et qu'ils utilisent souvent des matériaux autobiographiques dans leurs œuvres, ce qui renforce cette position centrale. Ainsi les questions poétiques et esthétiques soulevées par la polémique d'Avignon ne sont pas étrangères à nos interrogations.

## **6. Plan de l'étude**

Nous proposons de réévaluer la pertinence des outils traditionnels des études théâtrales, et en particulier de la dramaturgie, face à des théâtres où la dimension visuelle est première et est liée à une présence particulière des performers en scène. Nous nous attacherons donc dans une première partie à interroger les limites de la dramaturgie face à un théâtre du corps. Une présentation plus approfondie de Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Jan Lauwers,

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 23.

Pippo Delbono et Emma Dante, et notamment de leur processus de création, permettra d'éclairer la place des performers dans celle-ci ainsi que la dimension autobiographique des œuvres étudiées. Pour cette analyse dramaturgique nous nous référerons principalement aux ouvrages de Jean-Pierre Sarrazac et de Joseph Danan, et plus généralement aux études du Groupe de Recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain. Nous reprendrons certains concepts qui constituent les fondements d'une étude dramaturgique (dialogue, action, conflit) pour tenter de cerner les formes qu'ils peuvent prendre sur les scènes étudiées. Cette première approche nous permettra de constater que, dans celles-ci, un effondrement du sujet théâtral est à l'œuvre, empêchant toute possibilité de dialogue, d'action ou de conflit « intrascénique » : les figures en scène ne sont pas porteuses d'interactions « entre » elles. La diffraction du sujet sur les scènes amène chacun de ces termes à être réévalué et comme métamorphosé, et ce aussi à cause de la dimension visuelle des œuvres : l'action devient *geste*, le dialogue prend des formes monologiques ou dialogiques, tandis que le conflit devient symptôme. Ce n'est plus par l'action que le conflit se résout, mais par le *geste* que le symptôme s'expose. Le symptôme est alors le lieu de cette expérience émotionnelle centrale et indicible par laquelle nous avons introduit notre étude.

Si, dans la première partie, l'étude dramaturgique révèle ses limites face aux corps en scène, corps visibles et dont les *geste-symptômes* sont porteurs d'émotion pour le spectateur, la deuxième partie sera consacrée à l'élaboration de nouveaux outils d'analyse qui permettraient de prendre en compte ces dimensions sans les réduire à une volonté d'interprétation unifiante. Le symptôme marque une distorsion dans la logique de la représentation mais il met également en échec la logique du signe. C'est à ce moment de la réflexion que le « sujet de la connaissance » devra se déplacer, comme le propose G. Didi-Huberman. Pour tenter de saisir l'agencement des œuvres et leur construction, il nous faudra alors abandonner l'attitude de lecteur pour adopter une position qui se rapproche de celle du phénoménologue : voir les conditions d'émergence du symptôme et la façon dont les éléments scéniques s'organisent autour de lui. L'introduction de cette partie sera consacrée à l'élucidation de nos outils d'analyse inspirés de la psychanalyse, ce qui n'est pas sans faire écho à l'affirmation de G. Didi-

Huberman que nous avons relevée plus haut : « nous ne pourrions produire une notion conséquente de l'image sans une pensée de la psyché impliquant le symptôme et l'inconscient, c'est-à-dire une critique de la représentation<sup>65</sup> ». Dans un second temps, nous utiliserons de manière analogique, pour analyser les œuvres du corpus, les concepts que Freud a élaborés pour décrire la formation des rêves : *déplacement, condensation, prise en compte de la figurabilité*. Nous proposerons donc une analyse détaillée de chacune des œuvres, en montrant à travers celles-ci la façon dont le paradigme du rêve pourrait éclairer le fonctionnement visuel des scènes où le symptôme se présente. Le deuxième chapitre de cette partie nous permettra de faire une synthèse de ces analyses et de formuler des hypothèses pour répondre à certaines questions laissées en suspens à la fin de la première partie, notamment concernant le rapport au réel proposé dans ces œuvres. Ce qui émerge de cette analyse de l'agencement des éléments scéniques autour du symptôme, c'est la présence de l'Autre comme entité indéchiffrable : c'est cet Autre qui semble empêcher la sémiotisation pour le spectateur et qui amène l'intensité émotionnelle de certaines séquences.

Au terme de ces réflexions théoriques, il s'agira de comprendre la nature du regard que le spectateur pose sur les spectacles étudiés et la réception que le symptôme implique. C'est à cet endroit que l'affinité avec les méthodes des études visuelles se renforce, notamment par une ouverture disciplinaire. Pour comprendre le regard du spectateur contemporain, nous nous attacherons à suivre son voyage dans l'œuvre et à saisir le rapport qui s'institue entre lui et l'Autre en scène, en reprenant, toujours de manière analogique, les concepts psychanalytiques qui expliquent la réduction du *symptôme* autrement nommée *subjectivation*. Comment le sujet spectateur se construit-il face à la figure de l'Autre en scène ? Cette dimension psychique sera également interrogée en rapport avec les théories actuelles sur la construction du sujet dans la société. Les théoriciens constatent un *malaise dans la subjectivation*, une difficulté du sujet à se construire dans son rapport à l'Autre et à lui-même dans le monde contemporain ; notre hypothèse ici consiste à montrer que la *subjectivation* peut

---

<sup>65</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, op. cit.*, p. 49.

advenir dans les spectacles à l'étude. Parallèlement à ce parcours « psychique » nous analyserons le « dispositif » mis en place par les artistes, reprenant ici un terme employé en études théâtrales par Arnaud Rykner. L'œuvre est un dispositif dans le sens où ses éléments sont agencés pour un regard, un dispositif optique, donc, qui suppose de saisir et de définir le regard du sujet dans une société donnée. Encore une fois, il est intéressant de noter que les théoriciens des images parlent de *malaise dans la symbolisation* : le spectateur des médias ne parvient plus à *symboliser*, à *se représenter* et à prendre de la distance avec les écrans qui lui font face. La seconde hypothèse que nous formulons est ainsi que dans les œuvres de Pina Bausch, Tadeusz Kantor, Jan Lauwers, Pippo Delbono et Emma Dante, le spectateur peut réapprendre à *symboliser* : les spectacles proposent une expérience de *subjectivation* et de *symbolisation* qui permet au sujet de retrouver une position dans le monde, face aux autres, à lui-même, et face aux images.

**PREMIÈRE PARTIE**  
**LIMITES DE L'ANALYSE DRAMATURGIQUE**



## Introduction

### L'acteur au centre :

#### Prolégomènes pour une étude dramaturgique

Les artistes que nous réunissons ici ne semblent pas au premier abord constituer un ensemble homogène. Ils appartiennent effectivement à des générations différentes et sont de nationalités diverses ; mais ce sont surtout les œuvres et l'univers esthétique qu'ils ont construits qui ne répondent pas aux mêmes dénominations. Pina Bausch fonde la « danse-théâtre » alors que l'œuvre de Kantor reste apparemment inclassable entre théâtre, performance et influence visible des arts plastiques (due à la formation initiale de l'artiste). Jan Lauwers, lui, introduit des éléments chorégraphiques dans ses pièces mais il est d'abord plasticien, se fait ensuite dramaturge et réunit finalement une troupe éclectique de danseurs, acteurs, performers, musiciens... Emma Dante et Pippo Delbono appartiendraient quant à eux à ce que l'Italie a nommé « teatro di ricerca<sup>66</sup> » (« théâtre de recherche »), mais il faut souligner la différence de leur démarche dans la mesure où un geste d'auteur (au sens de l'écrit) est présent chez l'une et absent chez l'autre. Ce qui réunit en revanche ces artistes, selon nous, c'est la place qu'ils accordent au corps du comédien sur le plateau, en plus de l'interdisciplinarité affirmée de leur démarche.

Les théâtres de Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Jan Lauwers, Pippo Delbono et Emma Dante sont des théâtres du corps. Les acteurs qui travaillent avec ces artistes développent visiblement une « chorégraphie » sur scène : mécanique, dansée, mimée... Nous savons également que certains suivent, tels des sportifs, un *training* quotidien qui est lié à la danse chez Jan Lauwers et Pina Bausch, ou à l'influence des exercices d'E. Barba chez Pippo Delbono. Ce qui est également à souligner ici, c'est la formation de compagnie, de troupe qui entoure ces artistes.

---

<sup>66</sup> La notion de « teatro di ricerca », « théâtre de recherche » est utilisée en particulier par Marco de Marinis pour qualifier ce que nous nommons souvent en France la « post-avant-garde », soit les expériences théâtrales des années soixante-dix. Ce terme, cependant, désigne dans son usage courant une période historique de plus en large. Marco de Marinis utilise également le terme « Nuovo Teatro ». Cf. *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Firenze, La Casa Usher, 1983 ; *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

Les interprètes qui travaillent avec eux ne viennent pas simplement pour un spectacle mais restent avec le groupe et donnent ainsi naissance à un répertoire d'œuvres. Enfin, à travers ce compagnonnage au long cours, c'est une formation continue que les artistes proposent à leurs collaborateurs.

Un questionnement surgit cependant face à ces corps en scène concernant la tâche du théoricien. Peuvent-ils être appréhendés par une approche dramaturgique, même lorsque celle-ci s'ouvre à la scène et ne s'intéresse plus seulement au texte théâtral ? Le corps peut-il être lisible et participer de cette « épaisseur de signes<sup>67</sup> » dont parlait Roland Barthes ? Pour répondre à ces questions il nous faut alors saisir ce que nous racontent ces corps, et comment ils nous apparaissent. Nous tenterons ici une enquête dramaturgique en reprenant les termes clés de l'analyse théâtrale en ce domaine – dialogue, action, conflit – pour appréhender ce qui reste de ceux-ci dans les spectacles étudiés. Il y a, entre ces formes scéniques et les formes dramatiques contemporaines des similitudes non-négligeables : la diffraction du sujet théâtral, le dialogisme présent dans le dialogue, la transformation de l'action. En ce sens, les réflexions de J.-P. Sarrazac et de J. Danan, entre autres, nous serviront de guide. Nous verrons que c'est à partir de l'étude de l'action que l'analyse dramaturgique semble montrer ses limites dans la mesure où, dans ces théâtres du corps, le geste prend la place de l'action. Un parcours historique sur le geste, de Diderot aux analyses d'A. Rykner sur la pantomime, nous permettra de comprendre l'ambivalence que celui-ci recouvre entre lisibilité et opacité. Le geste, par son caractère indéchiffrable, met à mal la notion de signe et nous amène à repenser les outils d'analyse des études théâtrales en nous éloignant d'une logique sémiologique.

Il est évident que ces outils traditionnels ont permis la fondation de notre discipline, comme le rappellent Christian Biet et Christophe Triau dans leur ouvrage *Qu'est-ce que le théâtre ?* :

C'est pourquoi, s'il y a bien eu dès la lointaine histoire du théâtre *la mise en scène d'une série de signes polysémiques*, disjoints, référentiels et ambigus, il a fallu que la réflexion sur le spectacle de théâtre se constitue en objet de

---

<sup>67</sup> Roland Barthes, « Littérature et signification » (1963), *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981, p. 258.



savoir théorique et d'une conscience critique pour qu'on dispose *d'un outil critique capable d'en rendre compte*.<sup>68</sup>

Cependant, comme nous l'avons souligné en introduction, depuis une vingtaine d'année, les limites de ce type d'analyse ont été mises en avant, justement face à des formes dans lesquelles il est de plus en plus difficile de discerner le système de signes qui les sous-tend. Ainsi les débats qui ont entouré la sortie de l'ouvrage d'Hans-Thies Lehmann ou la programmation d'Avignon 2005 sont également le résultat de cette difficulté à étudier des formes qui échappent aux outils traditionnels de l'analyse théâtrale. Dans son article « Les études théâtrales : objet ou discipline ? » Marie-Madeleine Mervant-Roux retrace l'histoire de la discipline « études théâtrales » et souligne ainsi l'impasse de la sémiologie :

Comme en conviendraient quelques années plus tard les plus actifs de ces sémiologues, si l'effort de mise en ordre et de sortie de l'indicible a été et demeure fructueux – aucun substitut ne s'est présenté avec une compétence égale –, la tentative d'application uniforme de modèles linguistiques ou communicationnels a échoué.<sup>69</sup>

Selon l'auteure, cela tiendrait au caractère interdisciplinaire de la discipline même : interdisciplinarité engendrée, d'une part par le théâtre qui relève de différentes techniques, et d'autre part par le phénomène théâtral qui appelle aussi bien l'anthropologie, la sociologie, l'esthétique et bien d'autres champs pour rendre compte de sa complexité. La dernière caractéristique de cette interdisciplinarité consisterait

en un travail commun suffisamment long pour que se produise une sorte de *transformation réciproque des disciplines par l'objet et de l'objet par les disciplines*, la plupart du temps à travers des personnes-passeurs qui ne renoncent pas aux règles de leur science ou spécialité mais sont attentives aux problèmes inédits qui leur sont proposés.<sup>70</sup>

L'inverse est également possible : ouvrir la réflexion vers d'autres disciplines, dans le respect de leur spécificité, pour y chercher des réponses à ces « problèmes inédits ». C'est la démarche que nous adopterons au terme de l'analyse dramaturgique, en nous tournant vers la psychanalyse pour tenter de

---

<sup>68</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 395 (je souligne).

<sup>69</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », op. cit., p. 20.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 23.

trouver dans le symptôme une notion opérante pour qualifier le geste théâtral à l'œuvre chez les artistes ici étudiés.

Nous reviendrons rapidement sur leur mode de travail en tentant de les relier à leurs prédécesseurs au XX<sup>e</sup> siècle, metteurs en scène et pédagogues qui ont repensé le jeu de l'acteur et sa place dans le dispositif théâtral. La question est essentielle dans la mesure où chacun des artistes présentés ici crée à partir du corps de l'acteur sur le plateau, à partir de l'organisation de matériaux visuels, parmi lesquels le geste de l'acteur qui construit des « images scéniques<sup>71</sup> ». Images dont il nous faudra ensuite saisir si elles se prêtent à l'analyse dramaturgique.

### **1. Jeu de l'acteur : training et héritages**

Le « corps de l'acteur » est au centre des dispositifs théâtraux mis en œuvre par les artistes présents dans notre corpus. Nous reprenons d'ailleurs avec cette formulation le titre d'un ouvrage d'Hervé Pons composé d'entretiens réalisés avec Pippo Delbono<sup>72</sup>. Dans celui-ci, le metteur en scène et son comédien le plus fidèle, Pepe Robledo, énoncent les principes corporels qui président non seulement à l'élaboration des spectacles, mais également à un *training* du comédien, un travail quotidien qui va au-delà de l'objectif de production d'un spectacle. On retrouve en effet chez les différents artistes que nous étudions une attention particulière portée aux « méthodes » de jeu de l'acteur, qui détermineront divers processus de création. Ils s'inscrivent en cela dans une longue lignée de metteurs en scène pédagogues qui, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en revendiquant la mise en scène comme pratique artistique autonome à travers la recherche d'une écriture scénique spécifique, se tournent également vers la figure

---

<sup>71</sup> L'expression vient de Béatrice Picon-Vallin dans son article « La mise en scène : visions et image », *La Scène et les images, Les Voies de la création théâtrale* n° 21, Paris, CNRS, 2001, p. 11.

<sup>72</sup> Pippo Delbono, *Le Corps de l'acteur*, *op. cit.*

de l'acteur pour penser sa place dans le dispositif théâtral et le rapport au spectateur que sa présence établit<sup>73</sup>.

Il n'est pas indifférent que les metteurs en scène que nous étudions s'entourent d'une troupe, d'un groupe de comédiens ou danseurs qui les suivront souvent pendant plusieurs années. L'émergence de l'œuvre ne dépend pas seulement d'une figure autoritaire mais de chaque participant, impliqué étroitement et intimement dans le travail. On peut penser à la méthode de Pina Bausch « fondée sur des questions auxquelles les dansacteurs peuvent répondre librement<sup>74</sup> » par des improvisations verbales ou gestuelles. Emma Dante travaille également à partir d'exercices proposés à ses comédiens, en réélaborant le *training* hérité du metteur en scène Gabriele Vacis<sup>75</sup>. Pour *mPalermù*, son premier spectacle, elle a d'abord transmis celui-ci à ses acteurs. Il y a une perspective d'apprentissage, de dépassement des acquis dans la démarche des comédiens qui se lie à ces troupes : chez Kantor, ils étaient d'abord amateurs (de même que pour la Compagnia Pippo Delbono) ; chez J. Lauwers, ce sont des acteurs, des musiciens, des danseurs qui se réunissent pour aller au-delà de leur première attache disciplinaire. Il faut noter qu'à travers des exercices d'improvisation qui mèneront à la création du spectacle, les danseurs et comédiens sont sollicités pour investir la scène à partir de ce qu'ils sont, dans leur individualité. Les questions de Pina Bausch ne sont pas toutes personnelles mais obligent le danseur à déterminer ce qu'il souhaite mettre de lui-même dans le spectacle. Quand on lui demande : « pourquoi aime-t-on rentrer chez soi ? », il peut dire (par les mots ou la danse) ce qu'il aime réellement, ou bien s'appuyer sur des clichés ; dans tous les cas c'est sa réponse qui, réélaborée, trouvera peut-être sa place dans la création finale.

L'implication de l'acteur dans le processus de création ou la réflexion sur ses méthodes de jeu ne sont pas des préoccupations nouvelles des artistes : nous pensons notamment à Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, E. Barba... Pour ne

---

<sup>73</sup> Cf. à ce sujet Odette Aslan, *L'Acteur au XX<sup>e</sup> siècle*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, coll. Les Voies de l'acteur, 2005.

<sup>74</sup> Giovanni Moretti, « Théâtre d'improvisation », *Pina Bausch : Parlez-moi d'amour. Un colloque*, op. cit., p. 63.

<sup>75</sup> Gabriele Vacis a fondé en 1982 le Laboratorio Teatro Settimo. Il travaille particulièrement sur les périphéries urbaines.

citer que quelques noms et surtout mettre en évidence une « ligne » qui parcourt le XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à certains artistes étudiés ici, et dont les influences généalogiques seront mises en évidence. Les questionnements sur les techniques de l'acteur ont donné lieu à de nombreux studios, laboratoires. Eugenio Barba dans *Le Canoë de papier* évoque la façon dont peu à peu, à travers le développement de lieux d'expérimentation du jeu de l'acteur, naît un projet autonome de théâtre s'éloignant de plus en plus des répétitions et des spectacles. Il nomme ce phénomène « la dérive des exercices », et nous pouvons retrouver dans le parcours de Grotowski un mouvement semblable. Ce n'est qu'occasionnellement que ces exercices prendront ensuite la forme de spectacles ou de performances, comme dans le cas du *Living Theatre* ou de *l'Odin Teatret* : « Dans ces occasions, qui restèrent des exceptions, le travail de l'acteur sur le niveau pré-expressif était rendu autonome et transformé en un “spectacle en quête d'un genre” : ni théâtre au sens courant, ni danse, ni mime<sup>76</sup>. » Le parcours de Pippo Delbono est exemplaire à cet égard : d'abord formé dans une école de théâtre « traditionnelle », il rencontre ensuite Ryszard Cieślak (comédien de Grotowski) puis suit le groupe Farfa dirigé par Iben Nagel Rasmussen, une des premières comédiennes de Barba. Il y apprend le *training* et s'éloigne d'une conception psychologique du théâtre en cherchant les principes dramatiques en jeu dans le corps. Il modifie ensuite ce *training* et fonde, avec Pepe Robledo, son premier spectacle, *Il Tempo degli assassini* (1987), créé à partir des exercices appris avec Iben Nagel Rasmussen et de son expérience personnelle. Les exercices, d'abord essayés en huis clos, deviennent matière à spectacle, mais produisant une forme indéterminée, des « spectacles en quête d'un genre ». C'est également en réélaborant le *training* d'un autre metteur en scène, Gabriele Vacis, qu'Emma Dante construira son propre spectacle où la présence des exercices est visible sur scène : la *schiera*<sup>77</sup> (ligne) se compose et se délite sous nos yeux, formée en avant-scène par les comédiens. Ainsi, si l'on constate une « dérive des exercices » s'autonomisant du spectacle, le retour à la scène, du moins chez les artistes ici

---

<sup>76</sup> Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'Anthropologie Théâtrale*, Saussan, L'Entretemps, coll. Les Voies de l'acteur, 2004, p. 170.

<sup>77</sup> Le terme « schiera » peut être traduit par « ligne ». Il dénomme une série d'exercices que les comédiens effectuent en ligne pour élaborer leur personnage.

étudiés, n'est plus si occasionnel et donne lieu à des formes scéniques non identifiées. Le travail sur les techniques de jeu s'était tourné vers les potentialités du corps en s'inspirant des pratiques spectaculaires corporelles de la tradition orientale et européenne. Ce premier mouvement s'éloignait du *théâtre* comme lieu de représentation pour y revenir en proposant un nouveau rapport au spectateur, une nouvelle configuration.

## 2. De la dramaturgie visuelle à la dramaturgie du geste

Les formes que nous étudions sont principalement scéniques et s'organisent visuellement. Si le texte peut-être présent, dans *mPalermù* ou *La Chambre d'Isabella*, celui-ci s'écrit à partir de la scène, il n'est jamais préalable au travail de plateau. Dans un article consacré à Emma Dante, Patrizia Bologna cite la metteuse en scène lorsqu'elle évoque son travail de dramaturge :

Moi je fais de la dramaturgie sur le plateau. Si la parole ne naît pas d'une nécessité de l'acteur, ça ne m'intéresse pas : la parole est secondaire par rapport à la nécessité. [...] Ce qu'il dit n'est pas important, mais le mécanisme qui s'est déclenché en lui. Comment est-ce que je fais pour écrire sur une page ce mécanisme ?<sup>78</sup>

La parole, les mots, naissent alors directement du plateau et de l'acteur en situation scénique, en *action*. Il ne s'agit plus de mise *en scène* dans le sens où aucun texte ne sert de préalable au travail. Dans les spectacles qui nous occupent, le visuel qui se construit autour de l'acteur constitue le point de départ de l'organisation des éléments. E. Dante parle de « dramaturgie sur le plateau », une dramaturgie qui partirait de la scène et par conséquent de la dimension visuelle plutôt qu'écrite du spectacle. L'idée d'une dramaturgie visuelle est abordée par Ariane Martinez dans son article sur le « théâtre d'images<sup>79</sup> ». Elle tente d'y définir ce type de théâtre à partir de trois critères : « une dramaturgie fondée sur

---

<sup>78</sup> Patrizia Bologna, «Verso Purgatorio», *Palermo dentro : Il Teatro di Emma Dante, op. cit.*, p. 162 : « Io faccio drammaturgia sul palcoscenico. Se la parola non nasce della necessità dell'attore non mi interessa : la parola è secondaria rispetto alla necessità. [...] Non è importante quello che dice, ma il meccanismo che si è scatenato in lui. Come faccio a scrivere su una pagina questo meccanismo ? »

<sup>79</sup> Ariane Martinez reprend la définition du théâtre d'images telle qu'elle a été établie par Bonnie Marranca dans son ouvrage paru en 1977 sur Bob Wilson, *The Theatre of Images*. Cf. Ariane Martinez, « Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le XIX<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui », *L'Annuaire théâtral* n° 46, automne 2009, p. 162.

l'image, une prééminence de la dimension matérielle du plateau, et, enfin, un traitement indisciplinaire des corps en scène<sup>80</sup> ». Un théâtre où l'image « impose sa marque à l'enchaînement des actions scéniques, qui se succèdent sur le mode onirique de l'association libre, et non de la narration suivie<sup>81</sup> ». Les différents arts qui composent le plateau se mettent au service de l'image, constituant des signes sans hiérarchie entre eux. Elle oppose à cette organisation un type de théâtre plaçant l'acteur au centre, dans lequel elle inclut Pippo Delbono. Cette affirmation est particulièrement éclairante pour qui veut penser les formes contemporaines et, sans vouloir les ranger dans des « catégories », tente de les différencier les unes des autres et de mettre à jour leur généalogie. Les spectacles du corpus que nous nous proposons d'étudier ici peuvent être désignés par nombre de dénominations que nous avons déjà relevées. Ces formes répondent également en partie aux critères énoncés par Ariane Martinez dans son article : la matérialité du plateau caractérisée par un travail sur les éléments scéniques (scénographie, lumière) des créateurs, souvent liés à l'univers des arts plastiques, est également visible dans les spectacles de Kantor ou de J. Lauwers, tous deux plasticiens. Ce qui les différencie cependant du théâtre d'images est effectivement la position de l'acteur dans le dispositif théâtral, et dans le travail de création.

La dimension visuelle qui se développe dans ces œuvres est fondamentalement liée au corps de l'acteur. Les tableaux qui nous sont proposés sont composés d'actions scéniques, de gestes, de mouvements qui demandent au spectateur de concentrer son attention sur ce qu'il voit (même si la dimension sonore est présente, par des bribes de textes ou de la musique). Cette prééminence du corps questionne le type de communication en jeu dans les spectacles : les gestes peuvent mettre en avant une dimension spectaculaire qui vise à frapper le spectateur. Que l'on pense au dispositif scénique de *Café Müller* de Pina Bausch et à la tension créée par le déplacement incessant des tables et des chaises face aux deux figures « aveugles » en robe blanche. La rapidité des mouvements pour laisser place aux danseuses et le jeu sur le « dernier moment » amènent le spectateur à retenir son souffle, dans une attente silencieuse du même ordre que

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>81</sup> *Ibidem.*

celle suscitée par certaines formes spectaculaires de la fin du XIX<sup>e</sup>, comme les sauts périlleux des Hanlon-Lees, six frères acrobates qui, après une carrière de circassiens, se tournèrent vers la pantomime<sup>82</sup>. Le spectaculaire est ici envisagé comme « ce qui frappe la vue » par son caractère exceptionnel. Il provoque l'émotion, la surprise, l'effet visuel étant lié à un effet émotionnel. Pour penser l'organisation et le fonctionnement des œuvres étudiées il est nécessaire de penser le travail du corps des comédiens visibles sur le plateau. La gestualité mise en œuvre est quelquefois mimétique, reconnaissable, et d'autres fois plus proche de la danse. Cette ambiguïté propre au langage gestuel est déjà présente dans les formes de pantomime du XIX<sup>e</sup> siècle ; elle est également avant cela le lieu d'un débat entre les philosophes des Lumières, dont les réflexions pourront nous aider à comprendre le type de communication mise en œuvre dans les spectacles ici étudiés. Arnaud Rykner, dans son introduction à l'ouvrage collectif *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, résume le caractère double du genre de la pantomime :

[I]llie nécessairement la transparence des signes et l'opacité du sensible. Tantôt entièrement décodable et tantôt irréductible à tout commentaire, tantôt immédiatement lisible et tantôt incompréhensible, tantôt simple paraphrase gestuelle d'un texte lu ou trop connu pour avoir besoin d'être entendu et tantôt pure création corporelle surgie de l'intuition d'un muet de profession, elle est le lieu d'une expérience unique, parce que profondément paradoxale, entre le mimétisme qui lui donne son nom et la perte de toute référence intellectuelle ou logique qui est consubstantielle à l'usage du corps qu'elle suppose.<sup>83</sup>

Ce questionnement apparaît également sous la plume d'E. Barba. Le travail sur le geste effectué en laboratoire est une recherche corporelle, recherche personnelle de l'artiste-danseur-acteur qui ne se soucie pas en premier lieu du sens qui émerge des images qu'il propose. Les exercices du *training* n'ont pas de sens, mais lorsqu'ils sont exécutés en face d'un public, une mutation se met en place :

Que fait l'acteur maintenant ? Danse-t-il ? Représente-t-il quelque chose ? Son « journal physique » se transforme-t-il peu à peu en « intime », une sorte de confession personnelle sans paroles ? Non, il exécute simplement un enchaînement d'exercices. Mais celui qui le regarde ne peut s'empêcher

---

<sup>82</sup> Sur le parcours des Hanlon-Lees Cf. Mark Cosdon, « Le voyage en Suisse des frères Hanlon ; performances de comédiens et comédie de la performance », *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Arnaud Rykner (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 95-117.

<sup>83</sup> Arnaud Rykner, « Introduction », *ibid.*, p. 11-12.

d'interpréter, de projeter des images, des histoires, des scènes, de soupçonner des bribes de révélations intimes dans une action qui n'est peut-être pour l'acteur qu'un entraînement, semblable à celui d'un pianiste ou d'un chanteur quand il fait des gammes ou des vocalises pour exercer ses doigts ou sa voix. À cette différence près que les gammes de l'acteur sont vivantes et que le spectateur y voit une émotion, un sens que l'acteur n'a peut-être pas voulu y mettre. Il en est ainsi parce que l'action est *réelle*.<sup>84</sup>

Les gestes du comédien, même s'ils ne sont pas chargés de sens, exécutés devant un public, deviennent des signes que le spectateur tentera d'interpréter : « il est impossible qu'un acteur agisse devant un spectateur sans qu'émergent des significations<sup>85</sup> ». Ces significations travaillent cependant au niveau pré-expressif<sup>86</sup> et n'ont donc pas une logique discursive. Ce sont en partie des projections du spectateur : le geste théâtral n'est pas toujours mimétique.

En considérant que ces spectacles se construisent autour de la figure de l'acteur, nous tenterons de comprendre quelles sont les résurgences du geste, de la pantomime, dans ceux-ci pour ensuite analyser le type de signe qui en émerge et le rapport au spectateur qu'il instaure. L'idée d'une dramaturgie de l'image pourrait aider à comprendre comment ces signes non textuels s'organisent et comment ils modifient la réception.

---

<sup>84</sup> Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'Anthropologie Théâtrale, op. cit.*, p. 172.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>86</sup> C'est l'objectif de l'Anthropologie Théâtrale, fondée par Barba, de montrer la « transculturalité des principes qui reviennent » : « Le travail et les recherches confirmèrent l'existence de principes qui, au niveau pré-expressif, permettent d'engendrer la présence scénique, le corps-en-vie capable de rendre perceptible ce qui est invisible : l'intention » (Eugenio Barba, *Le Canoë de papier. Traité d'Anthropologie Théâtrale, op. cit.*, p. 24).



## Premier chapitre

### Étude dramaturgique

L'étude dramaturgique consistera à observer les modifications des concepts traditionnels de la dramaturgie dans les spectacles du corpus, et devra tenir compte de la perspective historique esquissée plus haut. Les réflexions esthétiques sur la question de la pantomime et du geste, développées en grande partie au XVIII<sup>e</sup> avec Diderot, permettront d'éclairer la façon dont l'action se développe sur les scènes qui nous occupent et les effets de ses modifications sur la réception.

#### 1. Peut-on parler de dramaturgie ?

Nous avons affirmé plus haut que les textes ne constituaient pas la base de la réalisation scénique dans les œuvres étudiées. Il nous faut ainsi d'abord interroger la notion de dramaturgie, ce qu'elle implique, ainsi que sa possible application à ces théâtres du corps.

##### 1.1 Pour une dramaturgie visuelle...

Catherine Bouko, dans son ouvrage *Théâtre et réception. Le Spectateur postdramatique*<sup>87</sup>, évoque la possibilité d'une « dramaturgie visuelle » qui n'obéirait plus à la logique du texte théâtral, pointant l'autonomie du spectacle par rapport au texte à travers la construction de matériaux inter-artistiques. C. Bouko reprend cette expression à H.-Th. Lehmann, qui la définit ainsi : « Une dramaturgie visuelle ne signifie pas une dramaturgie organisée exclusivement de manière visuelle, mais une conception qui ne se subordonne pas au texte et peut développer librement la logique qui est la sienne<sup>88</sup>. » La définition est un peu vague, mais elle se précise dans les lignes suivantes : « Les séquences et les correspondances, les nœuds et points où se concentre la perception de la constitution de significations, même fragmentaires, sont dans la dramaturgie

---

<sup>87</sup> Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le Spectateur postdramatique*, Bruxelles, Peter Lang, coll. Dramaturgies n° 26, 2010.

<sup>88</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 147.

visuelle définies à partir de données optiques<sup>89</sup>. » Le sens réside donc dans l'organisation visuelle des éléments, des signes de la scène, qui permettent au spectateur d'être lecteur et à la scène de devenir « graphie<sup>90</sup> ». Si l'idée d'une organisation visuelle de matériaux interdisciplinaires rejoint la « dramaturgie de l'image » analysée par Ariane Martinez, les notions de lecture et d'écriture remplacent en revanche la logique onirique proposée par la chercheuse dans son article cité plus haut. C'est à partir de cette idée d'une scène « à lire » que Catherine Bouko peut fonder son analyse sémiotique de la scène postdramatique, considérant les éléments scéniques comme des signes. Les deux théoriciens utilisent l'expression « dramaturgie visuelle », passant des mots aux signes visuels sans interroger les conséquences d'un tel déplacement. Il nous semble en revanche essentiel d'étudier les modifications que les concepts dramaturgiques subissent en passant du texte à l'image. L'identification de la scène à la page d'écriture est symptomatique d'une conception de la mise *en* scène qui s'attache encore au texte comme modèle prédominant. Texte entendu comme support d'une lecture où le visible est lisible et, par conséquent, peut être appréhendé directement et être l'objet d'une sémiotisation<sup>91</sup>. La logique onirique proposée par A. Martinez est définie par les « associations libres », un schéma de réception qui laisse une liberté au spectateur dans l'interprétation des éléments scéniques. L'idée d'associations libres montre bien que les images proposées n'ont pas forcément un sens directement lisible. De même que nous avons relevé l'ambiguïté dont peut être chargé le geste, les autres éléments de la scène peuvent avoir un rapport à la signification qui est loin d'être univoque.

---

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ibid*, p. 148.

<sup>91</sup> Florence Dupont met en évidence cette conception de la mise en scène et de sa réception comme lecture dans son ouvrage *Aristote ou le vampire du théâtre occidental (op. cit.)*, où elle étudie l'influence de la *Poétique* sur la pensée du théâtre jusqu'à aujourd'hui : « La pièce préexiste au spectacle. Le meilleur rapport possible au théâtre est donc la position de lecteur, que ce soit face au livre où à la scène. Ce qui donnera lieu, d'une part, à l'herméneutique des textes de théâtre ; d'autre part, à l'invention de la mise en scène comme lecture de la pièce et écriture scénique » (p. 76).

## 1.2 ... ou pour une dramaturgie de la représentation : action et mimèsis

Joseph Danan, de son côté, s'est interrogé sur la capacité du terme « dramaturgie » à rendre compte de la théâtralité purement scénique, non textuelle, et sur les conséquences d'un tel déplacement du texte à la scène. J. Danan explique que les formes scéniques mettent fortement en crise la dramaturgie puisque celle-ci se définissait toujours à partir du texte : qu'elle soit écriture de pièce (sens 1) ou étude de ce texte en vue de sa mise en scène (sens 2). Dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* il parle de « dramaturgie de la représentation » au sujet des spectacles de Robert Wilson<sup>92</sup> et tente ailleurs d'élargir la définition de la dramaturgie jusqu'à englober les pratiques scéniques : « La dramaturgie est ce qui organise l'action en fonction d'une scène, qu'elle soit le fait de l'auteur dramatique ou celui du metteur en scène ou de l'auteur scénique<sup>93</sup>. » Cependant, lorsque le théâtre se rapproche de la performance<sup>94</sup>, la notion d'action est remise en cause, ce qui oblige à repenser la dramaturgie : « Quelle action ? Avant d'affecter la dramaturgie 2, la question s'en prend à la nature même de la dramaturgie 1. Car c'est le principe du drame qui, avec l'action, se trouve atteint<sup>95</sup>. »

Il nous faudra ainsi étudier les formes que prend l'action dans les œuvres étudiées. De plus, le drame met également en place un régime de représentation

---

<sup>92</sup> Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 38.

<sup>93</sup> Joseph Danan, « Tentative de cadrage (ou de décadrage) », *Dramaturgie au présent, Registres* n° 14, Joseph Danan (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 12.

<sup>94</sup> On parlera plutôt, au sujet des spectacles étudiés, « d'état d'esprit performatif », reprenant la terminologie adoptée par Joseph Danan dans son dernier ouvrage : « Dire que ces formes théâtrales sont traversées par la performance ne signifie pas qu'elles en découlent, ce qui serait un effet de généalogie simpliste. Cela signifie qu'à un certain moment de l'histoire du théâtre et d'une évolution qui y conduisait, celui-ci s'est trouvé confronté à cette autre pratique, la performance, elle-même, nous l'avons vu, si difficile à définir, qui a cristallisé une sorte d'absolu du théâtre, dépouillé de la gangue du simulacre et exhaussant à l'extrême ces valeurs de présent et d'expérience » (*Entre théâtre et performance : la question du texte, op. cit.*, p. 60). Josette Féral, quant à elle, parle d'un « théâtre performatif » dont les principales caractéristiques sont l'« acteur devenu performeur, [l']événementialité d'une action scénique au détriment de la représentation ou d'un jeu d'illusion, [le]spectacle centré sur l'image et l'action et non plus sur le texte, [l']appel à une réceptivité du spectateur de nature essentiellement spéculaire ou à des modes de perception propres aux technologies » (Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, coll. Champ théâtral, 2011, p. 109). Dans le chapitre « Pour une poétique de la performativité : le théâtre performatif », elle évoque notamment les œuvres de Pippo Delbono, Jan Lauwers (*Cf.* en particulier l'analyse du début du spectacle *La Chambre d'Isabella*, p. 121) et Tadeusz Kantor.

<sup>95</sup> Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, *op. cit.*, p. 45.

spécifique qui est bouleversé par le passage à une logique scénique s'éloignant du modèle textuel. Le lien entre dramaturgie et mimésis est explicité par Joseph Danan :

Derrière l'action il y a l'implicite de la mimésis. À vrai dire, tant que l'on reste dans la possibilité d'une fiction mimétique, si affaiblie soit-elle, de la dramaturgie peut continuer à exister sans trop de peine. La grande coupure se situe lorsqu'on est en deçà (ou au-delà) du mimétique : lorsque le théâtre, regardant du côté de la danse ou de la performance, ne cherche plus à représenter, mais à présenter des mouvements, de pures actions scéniques, hors de toute mimésis.<sup>96</sup>

L'étude dramaturgique des formes scéniques nous amènera ainsi à nous interroger sur le type de représentation en acte dans ces formes. La dramaturgie comme étude du texte de théâtre a été fondée sur « l'implicite » de la mimésis, mais celle-ci, comme nous le rappellent les auteures de l'entrée « Mimésis (crise de la) » dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, a eu des formes variables au cours des siècles : « Mimésis chez les grecs, *imitatio* pour les latins, *mimésis* classique (Belle Nature) au XVII<sup>e</sup> siècle, illusion mimétique (Nature vraie) au Siècle des Lumières<sup>97</sup>. » La mimésis définit le rapport de l'œuvre au réel, mais ses valences changent en fonction des formes et des poétiques qui parcourent l'histoire du théâtre. Les auteures de l'article rappellent la crise que traverse la mimésis dans le théâtre contemporain et dégagent deux voies que prennent les formes théâtrales dans ce processus de remise en cause :

[l]'une tend à émanciper la scène du réel, voire à affirmer son autarcie, portant ainsi à son achèvement la rupture du théâtre avec la *mimésis* ; l'autre se construit sur une crise permanente de la *mimésis* et tente de trouver les instruments d'une nouvelle approche du réel, infiniment plus mobile et critique.<sup>98</sup>

Ces deux « réponses » à la crise de la mimésis sont souvent assimilées aux formes postdramatiques d'une part, et aux formes dramatiques contemporaines d'autre part. C'est du moins le parti-pris de Catherine Bouko dans son ouvrage, qui propose de montrer qu'à partir de la crise de la mimésis, les formes dramatiques sont « toujours au service d'un discours sur le monde porté par le

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>97</sup> Catherine Naugrette et Mireille Losco, « Mimésis (crise de la) », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 118.

texte<sup>99</sup> »; alors que les formes postdramatiques « privilégient un théâtre interartistique en réaction à la représentation en crise<sup>100</sup> ». L'auteure précise cependant que ces « deux méthodes nourries par l'exploration de la fonction de représentation [...] ne s'excluent pas l'une l'autre<sup>101</sup> ». Elle montre ainsi que, si certains procédés semblent postdramatiques, ils sont parfois mis au service du renouvellement du drame.

L'objet de notre étude sera de comprendre dans quelle mesure les éléments de la dramaturgie traditionnelle sont présents dans les formes scéniques qui nous intéressent et comment la représentation s'en trouve modifiée. En effet, les spectacles étudiés s'inspirent certes d'éléments performatifs, mais cela ne signifie pas que l'idée de fiction soit complètement absente du dispositif scénique mis en place, bien au contraire. Si l'on retourne à la définition du *Lexique du drame moderne et contemporain*, on s'aperçoit que la dimension présumée performative des spectacles, notamment à travers la question de la présentation en opposition à celle de la représentation, est peut-être aussi vieille que la question de la mimésis, voire du théâtre lui-même ; Philippe Lacoue-Labarthe est ici cité : « Il [le concept de mimésis] disait la représentation, non au sens de la reproduction ou de l'objectivation, mais au sens de "rendre présent" [...] C'est peut-être ce sens enfoui ou même jamais vraiment produit au jour que certains, parmi les Modernes, ont découvert<sup>102</sup>. » Entre présence et représentation, entre théâtre et performance, Josette Féral rappelle que c'est toujours le corps qui « est porteur de l'action, dans le sens le plus général que l'on peut donner à ce terme : fiction, action dramatique, expérience<sup>103</sup> », ce qui n'est pas sans intérêt pour notre étude puisque nous venons de souligner l'importance du corps de l'acteur dans les spectacles étudiés. Nous devons donc nous interroger sur la manière dont ce corps « porte » l'action, mais également sur le type d'action qu'il met en place et, par conséquent, sur le régime de représentation qu'il instaure.

---

<sup>99</sup> Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le Spectateur postdramatique*, op. cit., p. 23.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> Catherine Naugrette et Mireille Losco, « Mimésis (crise de la) », *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 121.

<sup>103</sup> Josette Féral, « Avant propos », *Pratiques performatives. Body remix*, Josette Féral (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 8.

### 1.3 La dramaturgie, organiser : le sens et l'émotion

Ce sont les définitions les plus générales de la dramaturgie comme cadre, composition, organisation, qui semblent permettre de prendre en considération les formes non-textuelles. L'étude dramaturgique permet de saisir l'organisation de l'action en scène et le rapport au réel instauré. Ce dernier point nous amène forcément à considérer celui qui participe à l'événement spectaculaire et pourra déterminer ou confirmer, par sa réception, le lien entre la scène et ce qui se passe au dehors : le spectateur. Jean-Marie Piemme est cité par J. Danan et rappelle l'importance de la position spectatorielle : « À son sens le plus large elle [la dramaturgie] témoigne de ce que tout élément théâtral élaboré dans la dialectique d'un objet à voir et d'un regard pour le saisir installe l'ordre du sens, de la signification<sup>104</sup>. » La dramaturgie organise les éléments du spectacle (textuels, scéniques, visuels) en vue d'un sens, mais la dramaturgie installe aussi un « ordre de l'émotion » et ce, justement à travers l'organisation de l'action. Marie-Madeleine Mervant-Roux parle à ce sujet d'action dramatisante et revient aux définitions proposées par Aristote dans *La Poétique* :

Juste après avoir indiqué les deux dimensions principales de ce que nous nommons « action » – l'organisation du mythos, le jeu mimétique de l'acteur –, il [Aristote] souligne que l'une et l'autre ont un même objectif ultime : produire chez le spectateur des émotions, de la crainte et de la pitié, et accomplir leur purgation (la *Poétique*, livre VI).<sup>105</sup>

Dans son analyse des formes de l'action dans certains spectacles contemporains, M.-M. Mervant-Roux ne divise donc pas processus émotionnel et sémiotique. J. Danan, lorsqu'il résume ce qui est indispensable à la mise en place d'une dramaturgie, relie également sens et émotion :

[i]l me semble qu'il y a dramaturgie dès lors que trois termes, ou trois forces, ou trois pôles se trouvent mis en relation : l'action (de l'action, quelle que soit l'acception que l'on donne à cette notion, jusqu'à sa transformation en mouvement, comme j'ai essayé de le montrer), le théâtre (car autrement je poserais que nous sommes dans des usages métaphoriques, ou dérivés, du mot) et la pensée. La dramaturgie serait la mise en circulation de l'énergie qui émane de ces trois pôles. Sans action, sans un principe actif quel qu'il soit, pas de dramaturgie possible. Sans le théâtre, peut-être faudrait-il dire,

<sup>104</sup> Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, op. cit., p. 6.

<sup>105</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'Annuaire théâtral* n° 36, automne 2004, p. 15.

sans une scène (au moins virtuelle), pas de dramaturgie non plus. Quant à la pensée, elle constitue à la fois un moteur, ce qui *met en mouvement* et ordonne l'action, les actions ; et le résultat de cette circulation d'énergie entre les trois pôles (que l'on pourrait appeler aussi *l'émotion*, qui met en branle la pensée).<sup>106</sup>

L'action, le théâtre et la pensée comme organisation de l'action et « mise en branle » de la pensée (du spectateur) par l'émotion, tels sont les éléments indispensables à la dramaturgie. Pour envisager la dramaturgie visuelle des spectacles il faudra donc étudier le type d'action mise en forme dans ceux-ci, et comprendre comment, à partir de cette action, l'émotion et le sens s'organisent sur scène et pour le spectateur. Le théâtre, dans cette définition, est conçu comme espace (la scène) avec tous les éléments qui composent cette scène, espace séparé de l'espace réel, celui de la salle ; le rapport entre les deux nous ramenant à la question de la mimésis. L'analyse de l'organisation de l'action en scène pourrait donc nous permettre de mettre en évidence un ordre du sens et de l'émotion, et, de là, d'identifier le rapport entre la scène et le spectateur, c'est-à-dire le type de représentation en jeu. Les différents pôles de notre étude se dessinent ainsi : entre l'analyse formelle des procédés scéniques et l'approche esthétique, interrogeant à la fois la position du spectateur comme sujet pensant et ressentant, et le régime de représentation des œuvres étudiées.

#### *1.4 Concepts-clés*

Les concepts dramaturgiques traditionnels ont été profondément modifiés, déplacés, par les écritures textuelles contemporaines, c'est ce dont le *Lexique du drame moderne et contemporain*, déjà cité à plusieurs reprises, tente de rendre compte. En étudiant les spectacles de notre corpus à la lumière de cet ouvrage, il est apparu que de nombreux points de rencontre existaient dans le traitement des principes dramaturgiques entre les écritures textuelles et les écritures scéniques. Il s'agira alors de repartir des définitions du drame moderne de Peter Szondi<sup>107</sup> qui, dans une perspective aristotélicienne et hégélienne, met en lumière les principes dramaturgiques régissant le drame, pour ensuite observer les modifications qu'ils ont subies sur les scènes contemporaines.

---

<sup>106</sup> Joseph Danan, « Tentative de cadrage », *op. cit.*, p. 12.

<sup>107</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* (1956), Paris, Circé, coll. Penser le théâtre, 2006.

Le drame absolu représente des relations interhumaines. Le personnage dramatique se réalise dans l'acte de décision qui instaure le conflit, moteur de l'action dramatique et du déroulement de la « fable », à travers le dialogue. La représentation est mimétique en tant que représentation d'action par le moyen du dialogue, à travers lequel se résoudra le conflit. Les termes clés qui déterminent l'organisation dramaturgique sont alors : l'action, le dialogue et le conflit. Le conflit, développé en trois parties (début, milieu, fin), se résout à travers différents phénomènes : la catastrophe, la reconnaissance, l'émotion tragique – la catharsis et l'apaisement final. Ces concepts qui caractérisent surtout la tragédie classique ont été modifiés par les écritures dramatiques et les poétiques qui les soutiennent. Nous tenterons au cours de l'étude dramaturgique de nous arrêter sur la forme que peuvent prendre ces concepts dans les spectacles étudiés.

## **2. Le dialogue : de la scène à la salle**

### *2.1 Le sujet ou non-sujet du dialogue*

La dialectique du drame s'abolit dans la résolution du conflit à travers le dialogue, ainsi, « [c]'est de la possibilité du dialogue que dépend la possibilité du drame<sup>108</sup> ». Le dialogue est effectivement la forme même du théâtre, c'est ce qui le distingue de tout autre type d'écrit littéraire : les actions n'y sont pas racontées mais réalisées. Ces « actions » sont limitées dans le théâtre classique : on ne fait pas n'importe quoi sur scène. On n'y meurt pas, on n'y tue pas, on n'y commet pas, en général, d'actes obscènes. Toute l'action se déroule dans les mots : la parole *est* action. Ce primat de la parole est lié à l'époque de l'apogée de la dramaturgie classique et de la rationalité classique<sup>109</sup>. Le langage est alors considéré comme transparent, il est capable de dire le monde, de le représenter : cette suprématie du verbe sera remise en cause dès les écrits de Diderot sur la pantomime. Dans les réflexions du philosophe, le langage n'est plus à même de rendre compte du monde, de restituer l'expérience du sensible.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>109</sup> Sur la dramaturgie classique et l'éthique de la parole au XVII<sup>e</sup> siècle voir Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Éditions José Corti, 1996.



Dans les œuvres qui nous intéressent, les mots ne constituent plus l'essence du drame, ils ne soutiennent plus la dramaturgie, c'est-à-dire l'organisation de l'action. Le dialogue, par ailleurs, peut également s'effondrer *dans* les mots, même lorsqu'ils composent toujours l'essentiel de la forme théâtrale. Cela est visible lorsque ces mots ne soutiennent plus l'action mais exhibent la non-action et, à partir de là, ne sont plus voués au sens ou à l'idée d'un sens possible, d'une direction à suivre (pour les personnages et les spectateurs). Dans *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, J.-P. Sarrazac rappelle que Strindberg, dans sa préface à *Mademoiselle Julie*, dénonçait déjà « [le] dialogue traditionnel, fait de répliques s'encastant les unes dans les autres [...] comme un carcan : dialogue fermé sur lui-même, limité à la relation interpersonnelle et n'ayant pas d'autre fonction que de faire progresser le conflit<sup>110</sup> », c'est-à-dire l'action.

Le dialogue, nous l'avons dit, permet les représentations interhumaines. Son étymologie même l'affirme<sup>111</sup> : le *dia-logos* signifie à travers la parole, en traversant la parole, ou bien désigne une parole qui va de part en part, d'un sujet à l'autre. On peut même aller plus loin : le préfixe *dia* indique la traversée, le processus, le dialogue est alors ce qui montre la parole en train de se faire. Ce préfixe, à l'origine, signifie « en divisant ». Pour qui étudie le théâtre, cette première étymologie n'est pas sans intérêt : le dialogue serait une parole divisée, entre deux ou plusieurs personnages, ou même ce qui divise par la parole, soit la façon dont les personnages s'opposent à travers les mots, exhibant la réalisation du conflit dans le dialogue. L'aspect dialectique n'échappe pas ici et révèle combien la référence aux dialogues philosophiques est prégnante.

Ce petit détour par l'étymologie nous montre à quel point le dialogue est le lieu de la dialectique, du conflit. Il émane traditionnellement des entités en dialogue, c'est-à-dire des personnages, et se développe à travers les relations

---

<sup>110</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2012, p. 243.

<sup>111</sup> Au sujet de l'étymologie du mot « dialogue » et du préfixe *dia* indiquant quelque chose qui « passe à travers », voir Marie-Dominique Popelard, « Remarques sur le métissage des voix dans le dialoguer théâtral », *Dialoguer. Un nouveau partage des voix. Vol I Dialogismes, Études théâtrales* n° 31-32, Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), Louvain-la-Neuve, 2004-2005, p. 115.

qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Peter Szondi rappelle dans la première partie de son ouvrage que

[l]'homme n'entrait dans le drame, pourrait-on dire, que dans sa relation à autrui. La sphère de l'« inter » lui apparaissait comme la sphère essentielle de son existence ; la liberté et le lien, la volonté et la décision ses principales déterminations. Le « lieu » où il parvenait à se réaliser dramatiquement, c'était l'acte de se décider.<sup>112</sup>

Le point de départ du drame, de l'action dans le dialogue, la mise en place du conflit, ne dépendent que de ce premier acte de décision. Cependant, nous pouvons constater que les figures de Beckett, par exemple, énoncent des paroles sans actes : la décision ne fait pas partie de leur horizon. Clov, dans *Fin de partie* (1957), a beau répéter qu'il va partir, il ne prendra jamais cette décision, tout comme le fait de rester ne semble pas non plus être un choix affirmé.

Jean-Pierre Sarrazac, dans son introduction au *Lexique du drame moderne et contemporain*, montre ainsi comment l'évolution du sujet moderne, séparé des autres et de lui-même, déplace tous les éléments du drame. Selon lui la crise de la forme dramatique « est une réponse aux rapports nouveaux qu'entretient l'homme avec le monde, avec la société. Cette relation nouvelle se place sous le signe de la séparation<sup>113</sup> ». C'est également le point de vue d'Arnaud Rykner qui analyse la place du silence dans les dramaturgies à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon lui, le projet zolien brise la sphère de « l'interhumain » puisque les forces agissantes dans le drame ne sont plus simplement les individus mais également le « milieu », « l'hérédité ». Le drame symboliste fonctionne de la même façon en laissant place à des forces obscures<sup>114</sup>. Comment le théâtre pourrait-il encore représenter les « relations interhumaines » s'il n'y a plus de relations et si elles ne constituent plus une force agissante ? Si la vision des relations humaines est claire, sa

---

<sup>112</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>113</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « Introduction : Crise du drame », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>114</sup> Voir à ce sujet Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, *op. cit.*, p. 328 : « l'homme moderne (l'homme tel que le conçoit la modernité), privé de la maîtrise de la parole qui constituait son fondement classique, s'invente un autre cadre à investir : puisque son action sur le monde est illusoire, puisque des puissances obscures – qu'il appelle pour l'instant “milieu”, “hérédité”, “destinée”, qu'il appellera plus tard inconscient ou préconscient – vident sa parole de tout caractère opératoire, il va tout mettre en œuvre pour s'approprier et faire résonner le silence qui constitue son ultime refuge ».

représentation peut être dialectique, vouée à la résolution, à l'apaisement, mais notre réalité est devenue, à bien des égards, opaque. C'est à une faillite de la compréhension et de la théorisation que le sujet doit faire face dans la société contemporaine. Il ne peut saisir ce qui l'entoure, ni ce qui le constitue lui-même. Ce sujet en errance est le sujet du théâtre contemporain, c'est à partir de lui que la scène s'écrit et qu'il faut interroger sa construction. S'ils ne sont pas représentés par le dialogue, quels sont ses rapports avec l'autre ? S'il n'agit pas dans la parole, que fait-il ? Quel type de parole émane des figures ?

## 2.2 Une parole non-agissante

Dans trois des spectacles étudiés, des textes écrits ont été publiés, nous pouvons ainsi nous arrêter ici sur leur forme. Les personnages de Kantor ne parlent pas les uns avec les autres mais les uns *sur* les autres. Dans *Wielopole*, *Wielopole*, on ne peut décider si les deux jumeaux parlent d'une même voix, traçant un monologue à deux, ou s'ils parlent sans s'entendre, chacun enfermé dans un monologue intérieur : la ressemblance la plus parfaite est encore altérité irréductible. La « partition » publiée dans *Les Voies de la création théâtrale*<sup>115</sup> ne prend même pas la forme d'un dialogue, et le texte correspond autant à des descriptions de type didascalique, qu'à des notes de mise en scène, ou à des « bouts » de dialogue. Dans *Wielopole*, *Wielopole*, il n'y a pas de « texte » d'origine, contrairement à d'autres créations de Kantor. *La Classe morte*, par exemple, se construit à partir (ou plutôt, dans le cas de Kantor, « contre ») le texte de Witkiewicz, *Tumeur cervicale* (1920). Déjà en 1963, dans son « Manifeste du "Théâtre Zéro" », Kantor écrivait au sujet du texte : « ce que je crée / est une réalité / un concours / de circonstances / qui n'entretiennent avec le drame / de rapport / ni logique / ni analogique / ni parallèle / ou inverse. / Je crée un *champ de tensions / capable / de briser / la carapace anecdotique / du drame*<sup>116</sup> ». Ainsi, les éléments scéniques ne sont pas construits en fonction du drame mais pour rompre celui-ci : l'action en scène n'est pas au service du drame, au contraire, elle

---

<sup>115</sup> Tadeusz Kantor, *T. Kantor I, Les Voies de la création théâtrale* n° 11, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Paris, CNRS, 2005.

<sup>116</sup> Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*, p. 86.

le *brise*. Le dialogue originel ne s'entend plus sous les images et les mots sont impuissants.

Les personnages de *La Chambre d'Isabella*, quant à eux, semblent se parler mais le dialogue n'avance pas. Lorsqu'un des personnages de son passé interrompt Isabella, ce n'est pas pour « faire avancer » l'action mais pour faire piétiner le dialogue en demandant des précisions sur un événement :

ISABELLA. Je l'ai rencontré dans une petite librairie le soir où l'un ou l'autre écrivain y lisait des extraits de son œuvre.

ANNA. C'était Joyce, qui lisait des passages de sa première version de *Finnegans Wake*.

ISABELLA. Oui, en effet. C'était l'époque de Picasso, du Manifeste des surréalistes, des premiers films de Buñuel...

ANNA. Mais tu n'avais rien à voir avec tout cela. Tu ne connaissais même pas le mot « surréalisme ».

ISABELLA. Personne ne le connaissait.<sup>117</sup>

L'« action » de *La Chambre d'Isabella* n'a en réalité pas besoin d'avancer : tout est déjà fini. Isabella se souvient et raconte : c'est dans la tension vers le récit que le besoin de précision arrive. Il s'agit dans ce cas de donner le contexte de la rencontre d'Isabella et Alexander. Dans cette pièce les mots sont effectivement souvent voués au récit : Isabella nous raconte sa traversée du vingtième siècle, aidée des personnages qui ont peuplé son monde. Le texte est en grande partie écrit au passé, renversant la règle du drame absolu selon laquelle « le temps qui lui est propre est toujours le présent<sup>118</sup> ».

Dans *mPalermù*, le dialogue semble cette fois aller jusqu'à empêcher les personnages d'agir, de sortir de la maison. À chaque séquence, quelqu'un pose une question qui obligera les personnages à rester sur le seuil : les pantoufles de Rosalia, le pantalon trop court de Mimmo, la position des pâtisseries... Et à chaque séquence, invariablement, un conflit éclate entre les personnages, impossible à résoudre avec des mots, se transformant en gestes pulsionnels. Les

---

<sup>117</sup> Jan Lauwers, *La Chambre d'Isabella ; (suivi de) Le Bazar du homard*, trad. Monique Nagielkopf, Arles, Actes Sud, 2006, p. 17.

<sup>118</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne, op. cit.*, p. 16.

pantoufles de Rosalia, critiquées par Mimmo, ne pourront être ni enlevées, ni acceptées : Rosalia défile, frénétiquement, pour les exposer. Mimmo ne peut ni changer de pantalon, ni le garder : la danse de la ceinture commence. On ne pourra jamais savoir si les pâtisseries se trouvaient à la bonne place : Gianmarco n'a pas mangé le bon gâteau, il ne peut pas le rendre mais peut manger tous les autres. Si, au théâtre, les mots sont traditionnellement des actions, ici, l'acte de sortir qui constitue tout l'enjeu de la pièce n'est jamais réalisé bien que répété sans cesse : le verbe « sortir », conjugué à la première personne du pluriel, en dialecte sicilien *niscemu*, est répété douze fois dans la version écrite publiée dans la revue *Prove di drammaturgia*<sup>119</sup> comportant sept pages. Dans la version filmée<sup>120</sup> les occurrences du verbe sont incalculables<sup>121</sup>. On doit également y ajouter les répétitions du verbe « aller », sous la forme « on y va », (*amuni* en dialecte sicilien), au nombre de vingt-sept dans la version écrite, ainsi que les variations de ces verbes en italien. Pourtant, personne ne sortira : les personnages semblent figés sur le seuil. La parole est ici privée de son pouvoir d'action.

### 2.3 Dialogisme, monologisme, choralité ?

Nous sommes ainsi face à une parole non-agissante qui émane d'un sujet incapable de prendre une décision et donc de lancer l'action. Les figures des spectacles sont effectivement difficilement identifiables, fugaces chez Pippo Delbono, mécaniques chez Kantor. Ces « personnages », si le terme est encore juste, portent une parole mais ne la partagent pas avec les autres. La parole, de même, chez Pina Bausch, n'est pas dialogue. Elle est émission d'une intériorité, potentialité d'expression, comme l'est la danse. Ce statut provient directement du mode de composition des spectacles : la chorégraphe propose des exercices à ses danseurs à partir de divers thèmes qu'ils peuvent exploiter soit avec la voix, soit avec le corps, soit les deux. Ce sont des improvisations souvent solitaires qui donnent naissance à des passages vocalisés. Dans *Kontakthof – pour dames et*

<sup>119</sup> Emma Dante, « mPalermù », *Fra regole e anti-regole, Prove di drammaturgia* n° 1, Gerardo Guccini et Claudio Meldolesi (dir.), 2003, p. 21-35.

<sup>120</sup> *mPalermù*, mise en scène d'Emma Dante, réalisation vidéo de Marco Rossitti, Rome, supplément au journal *L'Unità*, 2006.

<sup>121</sup> Le texte du spectacle a été publié à diverses reprises, à chaque fois modifié par rapport à la version précédente. Pendant les représentations, il n'est pas respecté « à la lettre » par les comédiens : le texte est constamment remanié par le travail de plateau.

*messieurs de plus de 65 ans*<sup>122</sup>, par exemple, les petits récits des « vieux » peuvent *se répondre*, mais les danseurs ne s'adressent pas ici les uns aux autres, ils sont tournés vers nous.

Dans les œuvres de Pippo Delbono les dialogues n'existent pas non plus. Plus que cela, les rapports entre les figures sont quasiment absents, à peine un regard ou un contact quelquefois. Ceci peut être relié à une nécessité de la pantomime exprimée par Ariane Martinez, nécessité bouleversant la double énonciation théâtrale :

C'est sur la scène que la faillite de l'échange gestuel emprunté au dialogue direct s'avère d'autant plus manifeste. En effet, le principe théâtral de la double énonciation veut que toute parole dite par un personnage à un autre personnage soit aussi destinée, de façon médiate, au spectateur. Lorsqu'il n'y a pas de voix, lorsque l'échange est uniquement constitué de gestes et de mimiques, les deux acteurs se trouvent contraints de s'orienter d'autant plus en direction du public pour en être compris.<sup>123</sup>

Les textes utilisés comme matériaux n'amènent pas non plus le dialogue : dans *Il Silenzio* ce sont des poèmes, tel *San Martino del Carso* de Giuseppe Ungaretti ; des lettres, comme celle de Beethoven. C'est ainsi souvent le monologue qui prend le pas sur le dialogue, comme dans les autres œuvres du corpus.

Cette parole unique n'est pourtant pas seulement monologique : la participation multiple des artistes-interprètes au processus de création amène une forme de dialogisme, car s'il n'y a pas dialogue direct, plusieurs voix se font entendre. C'est en cela que les témoignages des danseurs de Pina Bausch *se répondent* sans s'entendre. Ce dialogisme est également présent dans les écritures textuelles contemporaines :

Tous ces métissages et toutes ces hybridations semblent répondre à une volonté commune : émanciper le dialogue dramatique de l'univocité, du

---

<sup>122</sup> Pina Bausch, *Kontakthof*, pièce créée en 1978 et reprise en 2000 avec des « Dames et messieurs de plus de 65 ans », puis en 2008 « pour adolescents de 14 ans et plus ». Quand nous parlerons de cette pièce dans le reste de notre développement nous la désignerons par le titre réduit *Kontakthof* pour désigner la seconde version. Cf. Pina Bausch, *Kontakthof: with ladies and gentlemen over 65*, distributeur L'Arche, 2007.

<sup>123</sup> Ariane Martinez, « Dialogues de muets. Pantomime fin de siècle, dialogue et dialogisme », *Dialoguer. Un nouveau partage des voix. Vol. II Mutation, Études théâtrales* n° 33, Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), Louvain-la-Neuve, 2005, p. 32.

monologisme (toutes les voix des personnages se résorbant en définitive dans la seule voix de l'auteur) que lui reproche tant Bakhtine ; instaurer, au sein de l'œuvre dramatique, un véritable dialogisme.<sup>124</sup>

Cependant, une forme de monologisme est tout de même visible à travers l'omniprésence de l'auteur dans ces théâtres de l'intime, mais ce monologisme ne s'oppose pas forcément au dialogisme dans la mesure où le « soliloque, dialogue contradictoire avec soi-même de l'homme réellement solitaire, qui garantit la mise en œuvre de la pensée, ouvre sur un véritable dialogisme<sup>125</sup> ». Nous pouvons également retrouver ici un lointain écho aux formes dramatiques que Jean-Pierre Sarrazac a réunies sous la dénomination *Théâtres intimes*<sup>126</sup>, et dont le père serait August Strindberg. Ces formes, où le conflit se situe plus dans la psyché qu'entre les personnages, marquent un retour de la psychologie par une prise en compte de l'inconscient. Des dramaturges comme Strindberg ou O'Neill investissent leurs œuvres d'une dimension intérieure qui reflète leur propre psyché. Chaque artiste étudié ici est également présent dans son œuvre, de manière plus ou moins marquée. Il s'agit d'un réel investissement autobiographique<sup>127</sup> pour certains et d'une présence plus flottante pour d'autres. Pippo Delbono n'hésite pas à éditer son autobiographie<sup>128</sup> et à la « lire » sous forme de conférence-spectacle. Dans ses œuvres également sont présentes des anecdotes personnelles, et ce dès son premier spectacle, *Il Tempo degli assassini*, où il raconte son premier amour au public :

---

<sup>124</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « Dialogue (crise du) », *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 70. Voir également à ce sujet l'article de Marvin Carlson, « Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne », *Dialoguer. Un nouveau partage des voix. Vol I Dialogismes, Études théâtrales* n° 31-32, op. cit., p. 108-113.

<sup>125</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « Un nouveau partage des voix », *Dialoguer. Un nouveau partage des voix. Vol I Dialogismes, Études théâtrales* n° 31-32, op. cit., p. 15.

<sup>126</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, coll. Le Temps du théâtre, 1989. La définition que donne J.-P. Sarrazac du « théâtre intime » éclaire la façon dont la présence de l'auteur dans l'œuvre ne désigne pas une forme d'individualisme et d'exclusion au monde, bien au contraire : « L'intime se définit comme ce qui est le plus au-dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose, en quelque sorte *l'intérieur de l'intérieur*. L'intime diffère du secret en ce sens qu'il n'a pas vocation à être celé mais, au contraire, tourné vers l'extérieur, éversé, offert au regard et à la pénétration de cet autre qu'on a choisi. La double dimension de l'intime témoigne d'ailleurs de sa disposition à se donner en spectacle (sous des conditions, il est vrai, restrictives) : d'une part relation avec le plus profond de soi-même et, d'autre part, liaison la plus étroite de soi avec l'autre » (p. 67).

<sup>127</sup> Voir à ce sujet Suzanne Fernandez, « Le Théâtre à la première personne : Tadeusz Kantor et Pippo Delbono », *Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Dramatica* n° 1, 2012, p. 5-39.

<sup>128</sup> Pippo Delbono, *Récits de juin*, trad. de Myriam Blœdè et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2008.



Je voudrais vous raconter une histoire. Il était une fois un garçon qui vivait dans un petit village de la côte ligure. Un soir, il entra dans un café et là, il rencontra un jeune homme qui buvait une bière. Comme ça, avec beaucoup d'élégance. Le jeune homme était étranger – ou du moins, le garçon le trouva très très étrange. Aussitôt ils devinrent très amis. Ils firent ensemble beaucoup de voyages. Paris, Amsterdam, Londres, Bruxelles... Le jeune homme entraîna le garçon sur la route de l'alcool, du sexe, de l'héroïne.<sup>129</sup>

Jan Lauwers, de même, au début de *La Chambre d'Isabella*, évoque la mort de son père et le legs des objets ethnologiques présents sur scène : l'histoire de son personnage sera celle de la quête des origines. Kantor, dans *Wielopole*, *Wielopole*, s'entoure de sa famille : père, mère, oncles et tantes, qu'il ressuscite en scène. Pina Bausch, à travers les exercices d'improvisation décrits plus haut, fait revivre en chacun des événements intimes (l'espace de *Café Müller* nous rappelle également l'enfance de la chorégraphe) et Emma Dante, sans évoquer des éléments personnels de sa vie, nous invite dans une famille à la sicilitude marquée dans chacun de ses spectacles<sup>130</sup>. C'est un trait opposé au drame absolu tel que défini par Szondi selon lequel « [l']auteur dramatique est absent du drame<sup>131</sup> ».

Dialogisme et monologisme se superposent donc, laissant au spectateur la responsabilité de la voix qui émergera, ou du dialogue. Nous sommes face à une parole qui n'agit pas et vient de pôles multiples. Les auteurs du *Lexique du drame moderne et contemporain* relèvent également la présence d'une forme de choralité dans les écritures contemporaines. Le chœur est celui qui commente et celui qui « exprime un pathos qui figure celui-là même des spectateurs<sup>132</sup> », « il s'adresse à la fois à l'esprit et au corps, mobilisant ainsi autant l'imaginaire que la pensée discursive<sup>133</sup> ». Cette fonction est, dans les spectacles de Pippo Delbono, clairement assumée par le metteur en scène même, et chez Pina Bausch, par les danseurs, ouvrant dans la parole une dimension émotionnelle significative. Ces paroles sont en effet tournées vers le spectateur et non vers les autres sur scène,

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

<sup>130</sup> Voir en particulier le préambule d'Anna Barsotti, « Il Caso Emma Dante. Paradossi Siciliani », *La Lingua teatrale di Emma Dante : mPalermù, Carnezzzeria, Vita mia*, Pisa, ETS, 2009.

<sup>131</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 14.

<sup>132</sup> Mireille Losco et Martin Mégevand, « Chœur/Choralité », *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 39.

<sup>133</sup> *Ibidem*.



ainsi, « s'il y a encore dialogue – mais dans un sens purement métaphorique – ce ne peut être qu'entre la salle et la scène<sup>134</sup>. »

Tant dans les écritures textuelles que scéniques, l'effritement du sujet théâtral amène la dissolution du dialogue. Le rapport à l'autre est problématique, les figures sont seules avec elles-mêmes. Que *font*-elles alors ? Leur parole va vers le spectateur, mais n'*agit* pas sur scène. Cette parole n'est pas *action*. On peut alors se demander, tel Hamm dans son fauteuil (se) répétant à l'infini « que se passe-t-il ? ».

### 3. Du devenir de l'action

À partir de l'étude du dialogue il est apparu que tant dans les écritures dramatiques que scéniques, l'échange verbal perd de son pouvoir d'action : il n'est plus voué à faire avancer la fable et les relations entre les personnages ; la parole est prononcée, vers les spectateurs, venant de différents pôles et n'agissant, peut-être, que vers la salle. Dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, Joseph Danan rédige les entrées « Action » et « Mouvement ». Dans la première il montre la façon dont « l'action se fait mouvement<sup>135</sup> » dans certaines œuvres à la limite entre le théâtre et la danse. Il évoque de nouveau cette ouverture de la scène au mouvement dans l'article du même nom, pour finalement relier cette question à celle de l'action à travers l'idée même de dramaturgie. Ainsi, si la dramaturgie est l'organisation de l'action, lorsque celle-ci se fait mouvement, la dramaturgie devient montage d'actions scéniques : elle trouve son sens « après-coup » et « la valeur du mouvement de l'œuvre se trouve dans celui qu'il fait naître chez le spectateur : ce que l'on nomme émotion et qui peut devenir alors mise en branle de la pensée<sup>136</sup> ». Nous retrouvons ici l'idée d'une adresse à la salle, d'une *action sur* le public, comme dans notre analyse du dialogue. Cependant, avant d'être tournée vers la salle, l'action est d'abord *dans* le plateau et détermine l'organisation de l'événement théâtral.

---

<sup>134</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « Dialogue (crise du) », *ibid.*, p. 67.

<sup>135</sup> Joseph Danan, « Action », *ibid.*, p. 27.

<sup>136</sup> Joseph Danan, « Mouvement », *ibid.*, p. 137.

### 3.1 Des actions sans résolution

Qu'en est-il de la « grande action », telle que définie par les poétiques classiques, dans les spectacles étudiés ? L'apparence formelle en est peut-être préservée dans les deux spectacles où le texte est plus prégnant. Ainsi, dans *mPalermù*, les personnages veulent sortir mais des obstacles les en empêchent, jusqu'au plus grand : la mort de Nonna Citta. Il est intéressant de noter que la première séquence s'intitule « Il Risveglio » (Le Réveil) et la dernière « Il Grande Sonno » (Le grand sommeil) : un début et une fin mais entre les deux, pas d'événements particuliers pour caractériser la « journée » qui vient de s'écouler. Ce manque d'évolution, de progression de l'action, est lié au fait qu'« à la base même de l'action, le projet, qui suppose une volonté, est sapé. Agir c'est d'abord vouloir agir. La crise de l'action trouve sans doute son origine dans la crise du sujet, dans les failles du moi et de sa capacité à vouloir<sup>137</sup> ». La faillite du sujet théâtral empêche au dialogue de s'amorcer, sans dialogue pas d'action, et *vice-versa*. Et pourtant, nous l'avons vu plus haut, les personnages de *mPalermù* expriment par les mots leur volonté de sortir. Dans son ouvrage *La Lingua teatrale di Emma Dante*, Anna Barsotti parcourt les images de la Sicile entre vitalité et immobilité chez les auteurs des siècles précédents, et lie cette dualité au sentiment d'impuissance des individus qui composent la société sicilienne : « Ce sentiment d'*impotenza feroce*, qui scelle les spectacles d'Emma Dante, exprime à la fois la critique sans pitié des règles (surtout) non écrites de la société, et l'impossibilité, de la part de ses personnages (différents, démunis, inconscients) de s'y opposer<sup>138</sup>. »

Dans *La Chambre d'Isabella*, second spectacle du corpus où un texte est présent, il y a deux niveaux d'action : celle qui nous est racontée par tous les personnages, la vie d'Isabella, mais qui, de péripétie en péripétie, ne semble pas « résoudre » une situation ; et l'action même de raconter, sans cesse interrompue et reprise par le dialogue, comme nous l'avons vu plus haut. Dans les deux cas,

---

<sup>137</sup> Joseph Danan, « Action », *ibid.*, p. 24.

<sup>138</sup> Anna Barsotti, *La Lingua teatrale di Emma Dante : mPalermù, Carnezzeria, Vita mia*, *op. cit.*, p. 13 : « Quel senso di *impotenza feroce*, che sigilla gli spettacoli della Dante, esprime sia la critica spietata delle regole (soprattutto) non scritte della società sia l'impossibilità, da parte dei suoi personaggi (diversi, diseredati, incoscienti) di opporvisi. »

l'idée de progression vers une résolution, l'idée d'évolution de l'action, est clairement mise à mal.

Si la « grande action » n'est plus, subsistent des « actions de détails », selon la typologie établie par Michel Vinaver et reprise par J. Danan dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*<sup>139</sup>. Celles-ci « s'autonomisent en même temps que le texte se fragmente en séquences<sup>140</sup> », comme dans le texte écrit *mPalermù*, effectivement divisé en sept parties. La situation initiale ne change pas d'une partie à l'autre (c'est dire que la grande action, allant dans une direction, est impossible) : les personnages veulent/doivent sortir, aller à la mer, mais quelque chose se passe, une question impossible se pose, à laquelle on ne peut pas répondre :

MIMMO. Mais oui qu'on va sortir ! Mais pas avec ces tatanes, Rosalia !

ROSALIA. C'est quoi le rapport avec les tatanes ?

MIMMO. Ben justement, y a pas de rapport avec les tatanes ! On y va : enlève-moi ces tatanes, et va te mettre des chaussures, on y va ! *Il siffle.*

ROSALIA. Ben pourquoi, j'suis pieds nus ?

MIMMO. Non, t'es pas pieds nus mais tu vas m'enlever ces tatanes maintenant !

ROSALIA. Et toi qu'est-ce que ça peut te faire ?

NONNA CITTA. Qu'est-ce que j'ai mal !

MIMMO. Putain de merde, Rosalia, mais pourquoi tu me fais chier comme ça ?

ROSALIA. Ben pourquoi, toi tu t'es regardé ?

MIMMO. Et toi qu'est-ce que ça peut te faire ?

ZIA LUCIA. On y va Rosalia !

GIAMMARCO. T'as regardé ton pantalon ?

*Pause*

---

<sup>139</sup> Nous pouvons également citer ici Jean-Pierre Sarrazac dans *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, (op. cit., p. 31) : « plus de commencement, de milieu et de fin ; rien qu'un fragment ».

<sup>140</sup> Joseph Danan, « Action », *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 25.

MIMMO. Nonna Citta, pousse-toi ! Encore ! Pourquoi, qu'est-ce qu'il a mon pantalon ?<sup>141</sup>

Ces questions insolubles provoquent chez le personnage visé une impulsion physique et la parole ne peut apporter aucune solution. L'action qui s'ensuit ne semble rien dénouer, elle porte le problème à un plus haut degré (comme lorsque Giammarco mange toutes les pâtisseries), puis la séquence s'arrête. L'action et le conflit ne peuvent donc se résoudre par la parole, par le dialogue, et instaurent une faille dans le personnage. Celui-ci est alors ramené à un caractère instinctuel qui se développe dans le corps, et qui, lui non plus, ne semble pas résoudre le problème.

Chez Pippo Delbono, les spectacles sont également composés de séquences montées les unes avec les autres. Si l'on tente d'étudier la structure d'une d'entre elles, on s'aperçoit que le processus est similaire à celui des scènes d'Emma Dante. Dans une séquence d'*Il Silenzio*, une femme, assise sur une chaise, se balance au rythme d'une chanson de Brigitte Bardot. Un homme arrive, elle lui saute dans les bras, le cajole un peu puis lui fait la moue. Il lui offre un bijou, le même jeu recommence, puis avec un manteau de fourrure, et finalement une voiture. À chaque fois, elle saute à son cou. Au moment de la remise du dernier cadeau les deux personnages se mettent à tourner ensemble, le volume de la musique augmente, Pippo Delbono hurle de plus en plus fort : « Dis-moi que tu m'aimes, dimmi che mi ami », puis le couple tombe à terre. Il y a ici aussi une situation initiale, un développement, mais sûrement pas de résolution, celle-ci est impossible : la catastrophe est à l'apogée et n'atteindra jamais l'apaisement. Nous sommes face à une action qui se réalise principalement à travers des gestes en image, et semble exposer les conflits plus que les résoudre. Cette séquence est « autonome » dans le sens où elle n'est liée ni à ce qui la précède, ni à ce qui la suit ; il n'y a aucun rapport sémantique ou causal, seulement des liens visuels et

---

<sup>141</sup> Emma Dante, « mPalermù », *op. cit.*, p. 25 : « MIMMO. E certo c'ama a nesciri ! Ma no cu sti tappini, Rosalia ! / ROSALIA. Chi ci trasinu i tappini ? / MIMMO. Appunto, un ci trasunu niente sti tappini ! Amuni : levati sti tappini e va mettiti un pari scarpi, amuni ! *Fischio* / ROSALIA. Picchi chi sugnu a peri in terra ? / MIMMO. Un sì a peri in terra, ma t'ha livari sti tappini, uora ! / ROSALIA. E tu chi ci tali ? / NONNA CITTA Chi duluri ! / MIMMO. Buttana eva, Rosalia ma picchi m'ha a fari annirbari ? / ROSALIA. Picchi tu ti si vistutu ? / MIMMO. E tu chi ci tali ? / ZIA LUCIA. Amuni Rosalia ! / GIAMMARCO. Ti taliasti i to pantaluna ? / *pausa* / MIMMO. Nonna Citta spostati ! Ancora ! Picchi chi hannu sti pantaluni ? »

auditifs entre chaque « épisode ». La séquence précédente est constituée d'une autre musique et accompagne la sortie de scène de Pippo et Bobò. Elle s'enchaîne directement avec la chanson de Brigitte Bardot. Lucia, déjà assise sur une chaise, commence à se dandiner lorsqu'une découpe rectangulaire de lumière se forme sur la zone où elle se trouve. À la fin de la séquence, Pippo répète « Dimmi che ami », la chanson tourne toujours en fond sonore, les deux amoureux se roulent à terre. La tension visuelle et auditive augmente, jusqu'à ce que le metteur en scène dise « dimmi che mi amerai per sempre » (dis-moi que tu m'aimeras toujours). Le tonnerre résonne alors que la musique s'arrête, laissant place à un bruit de pluie, et au noir. Des liens thématiques peuvent s'établir avec des scènes plus lointaines de la séquence, sur l'amour, sur l'argent. Le « personnage » de Lucia, assis à la table, entre en écho avec sa position dans une des séquences précédentes, où elle faisait office de serveuse. Ces liens sont cependant ténus.

### 3.2 De l'action physique au geste

Michel Vinaver propose une troisième catégorie « d'action » qu'il appelle « moléculaire<sup>142</sup> ». Joseph Danan nomme ce type d'action, après J.-P. Sarrazac<sup>143</sup>, les « micro-actions » : « [e]lles prolifèrent et le texte n'agit plus qu'au niveau moléculaire, dans un grossissement, comme au microscope, du présent [...]. Elles se développent dans deux directions opposées : la parole-action et les actions physiques<sup>144</sup> ». Si les textes contemporains jouent sur la parole-action, comme chez Valère Novarina, les écritures de plateau se réapproprient les actions scéniques d'abord élaborées par Stanislavski puis repensées par Grotowski et E. Barba<sup>145</sup>. Il n'est pas anodin que Pippo Delbono ait été élève d'Iben Nagel Rasmussen à l'*Odin Teatret*. Cette expérience, ainsi que sa rencontre avec Pina Bausch, ont marqué le metteur en scène et lui ont permis de trouver une alternative à un théâtre psychologique auquel il avait d'abord été formé. Pippo

---

<sup>142</sup> Joseph Danan, « Action », *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 24.

<sup>143</sup> Cf. Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, op. cit., p. 35 : « Donner à voir les micro-actions en les mettant sous la loupe ou sous le microscope. »

<sup>144</sup> Joseph Danan, « Action », *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 26.

<sup>145</sup> Cf. *ibid.*, p. 27-28. Voir également, sur les actions physiques chez Stanislavski, l'ouvrage de Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier, L'Entretemps, coll. Les Voies de l'acteur, 2008.

Delbono commence alors à utiliser le *training* dans sa pratique et à construire ses spectacles à partir de partitions corporelles. Les séquences sont composées de gestes qui les rapprochent de la pantomime, comme la scène des amoureux dont nous avons parlé plus haut. Les actions physiques sont ainsi « [a]utant de gestes qu'il s'agit de travailler, en se concentrant sur l'énergie qu'ils mobilisent, pour en dégager l'intensité maximum. Celle-ci exprime une véritable "dramaticité", qui donne à ces gestes un véritable pouvoir scénique<sup>146</sup> ». Un peu avant la scène des amoureux, Bobò est assis à une table de « restaurant », recouverte d'une nappe à carreaux ; Lucia la nettoie puis apporte assiette et couverts. Elle s'assoit à une autre table un peu en retrait, feuilletant un magazine tout en jetant des coups d'œil réguliers au « client » pendant qu'il mange. Ce dernier pousse son assiette lorsqu'il termine et fait signe à la serveuse. Elle se lève, pose son magazine et apporte une bouteille d'eau avec un verre puis retire les couverts. Bobò se sert de l'eau et boit pendant que Lucia retourne s'asseoir et reprend son magazine. Il lui fait signe de nouveau, même jeu, elle pose le magazine en se levant, apporte une serviette et reprend la bouteille et le verre. Elle amène sur un plateau une bouteille d'eau de vie et un petit verre, le sert. Lucia reprend sa lecture, avec les mêmes gestes, lui finit son verre et repousse de la même façon le plateau et la serviette. Elle lui sert un café, reprend l'eau de vie. Il le boit et repousse sa tasse, puis pose sa serviette dessus. Elle retourne à sa petite table, remet en place les objets utilisés auparavant, allume une cigarette puis la donne à Bobò. La chanson qui accompagnait la scène passe en arrière-plan et la voix de Pippo Delbono fait entendre un texte sur le silence. Lucia s'éloigne et Bobò fume.

Les gestes qui composent cette « scène » sont précis et répétitifs, réalisés sur le même rythme. Seul le dernier mouvement de Lucia, apportant la cigarette, rompt ce rythme puisqu'elle s'avance sans avoir été appelée par Bobò. Ces répétitions et cette précision, liées à un travail sur le rythme, sont fondamentales dans le travail de Pippo Delbono : « [C]hercher dans le corps des principes dramatiques proches des principes théâtraux. Grâce à une série d'exercices fondés sur des changements de rythmes : enchaîner des mouvements, changer les

---

<sup>146</sup> Bruno Tackels, *Pippo Delbono. Écrivains de plateau 5*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009, p. 96.

directions, je repère quelle différence dramatique naît de ces changements<sup>147</sup>. » On pourrait le décrire comme un travail d'écriture de la scène par le corps : la dramaticité des gestes supplante celle des mots. Il s'agit alors de retrouver à travers le corps un certain « naturalisme », « retrouver les différents rythmes de la vie quotidienne et les intégrer à notre travail<sup>148</sup> ». Plus que cela, le travail sur le corps vise à effacer les artifices qui le contaminent, se rapprochant en cela des gestes de Pina Bausch.

Chez la chorégraphe allemande, en effet, les gestes du quotidien renvoient à des attitudes sociales qui sont disséquées et montrées à la loupe, notamment par la répétition et la déformation, les changements de rythmes. Au début de *Kontakthof* (version « With Ladies and Gentlemen over 65 »), deux femmes en noir arpentent la scène en répétant les mêmes gestes : elles pincent leur robe au niveau du ventre, du soutien-gorge derrière, puis devant, remettent en place leurs bretelles sur les épaules, lissent leur robe au niveau du ventre, repositionnent l'élastique de leur culotte. Des gestes du quotidien d'une femme qui tente d'apparaître parfaite, remettant sans cesse quelque chose à sa place, vêtement, sous-vêtement, petit bourrelet qui dépasse... Ces gestes cependant n'ont pas la valeur d'une action qui avance, ni une efficacité, ou un effet sur la situation. L'action « agit sur » pour modifier ; en revanche, le geste se répète inlassablement, ne change pas. Les femmes continuent à remettre en place une mèche de leurs cheveux, les hommes à arranger leur cravate. Chez Pina Bausch, le geste renvoie à la convention sociale, à l'artificialité de nos attitudes, de nos comportements, régis par des règles de savoir-vivre qui entrent en contradiction avec nos envies, nos instincts. Ce sont des gestes symptomatiques de notre contrôle de l'apparaître qui sont traqués sur scène, révélés par la répétition et un travail de précision. Brigitte Gauthier, dans son ouvrage *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch* rapproche son travail des théories d'Erving Goffman sur la dramatisation de l'expérience quotidienne. Selon elle, « les dramaturges et les chorégraphes se font anthropologues<sup>149</sup> ». Pina Bausch observe « les rituels de notre société comme s'il s'agissait d'une société

---

<sup>147</sup> Pippo Delbono, *Le Corps de l'acteur*, op. cit., p. 21.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>149</sup> Brigitte Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, op. cit., p. 7.

étrangère dans l'espace ou dans le temps<sup>150</sup> ». Il ne s'agit plus d'illustrer une musique ou un récit mais d'exhiber les incohérences, les incongruités de notre mode d'être. La danse joue un rôle de « catalyseur de moments-chocs révélateurs<sup>151</sup> ».

### Geste ou gestus ?

Dans son renvoi au social, le geste chez Pina Bausch est presque *gestus*, et ce n'est pas un hasard si, dans ses premiers travaux, Pina Bausch a utilisé des matériaux brechtiens<sup>152</sup>. Comme le rappellent Florence Baillet et Catherine Naugrette, le *gestus* n'est pas simplement le geste mais aussi la physionomie et les paroles qui permettent de définir « l'*attitude globale* » d'un personnage. Le *gestus* « suppose un choix d'éléments organisés pour devenir signifiants<sup>153</sup> » et contribue à la distanciation. Selon les auteures de l'entrée « *Gestus* » dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, celui-ci contribue à la transparence du drame, comme l'exhibition de la théâtralité, mais « cette lisibilité du *gestus* est remise en cause aujourd'hui<sup>154</sup> ». Le *gestus* est en effet un signe lisible, alors que les spectacles dont nous nous occupons travaillent plutôt à son opacité. Le *gestus* comme signification sociale, politique, est ici ouvert à une conception du « langage des gestes [...] comme une production du corps, une manifestation de

---

<sup>150</sup> *Ibidem.*

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>152</sup> Pina Bausch crée en 1976 *Les Sept péchés capitaux* pour une soirée consacrée à Brecht et Weill. Dans *Pina Bausch ou L'Art de dresser un poisson rouge*, Norbert Servos explique la façon dont la chorégraphe reprend des procédés brechtiens dans sa création : « L'orchestre ne se tient pas comme d'habitude dans la fosse mais à l'arrière-plan. Ce choix scénique ainsi que le fait de montrer ouvertement un projecteur sous la rampe ne permettent ni illusion ni enchantement. Dans la pure optique de Brecht, cette scène n'est pas un lieu où sont créés d'obscurs processus, mais un terrain d'action où la réalité se joue et se voit radicalisée » (Norbert Servos, *Pina Bausch ou L'Art de dresser un poisson rouge*, *op. cit.*, p. 48). L'auteur soulignait un peu avant la différence entre Brecht et P. Bausch, que nous souhaitons mettre en évidence à travers cette étude du geste/*gestus* : « Mais dans sa mise en scène, Pina Bausch ne met pas l'accent sur la représentation des conditions socio-politiques. Pour elle, l'essentiel, c'est le destin de cette femme qui vend son corps » (p. 47) et plus avant : « Si pour Brecht, le désir de vivre selon ses besoins naturels est considéré dans la réalité économique comme un péché capital, pour Pina Bausch, il y a une contradiction entre le désir d'épanouissement individuel et la contrainte de la conformité » (p. 48). Nous avons montré que cette contradiction se retrouvait dans les figures féminines de *Kontakthof*.

<sup>153</sup> Florence Baillet et Catherine Naugrette, « *Gestus* », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 97.



son énergie, sans passer nécessairement par une rationalisation discursive<sup>155</sup> ». Patrice Pavis, dans son article « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », montre bien de quelle façon la théorisation du *gestus* par Brecht a pu réduire l'utilisation du corps en scène à un système sémiotique réglé, rejetant l'instinctif hors du théâtre. P. Pavis explique qu'à la naissance même du *gestus*, sa contestation était déjà en œuvre : il évoque le travail de Kurt Jooss, *La Table Verte* (1932), où la danse refondait les rapports entre geste et politique sans réduire le premier à la signification : « Le *gestus* se dissout dans la *motion*, il ne se fige plus en un tableau vivant, en une nature morte aux contours précis. Il acquiert, en revanche, une énergie, une fluidité, un dynamisme qui emportent l'adhésion pathétique du spectateur<sup>156</sup>. » Ce *gestus* est alors « psychophysique » et c'est ainsi qu'il sera repris par Pina Bausch, élève de Jooss : « Bausch examine les tics, les répétitions et les compulsions des corps humains pour mieux diagnostiquer les maux du couple et les difficultés de la vie en société. Le *gestus* de ces couples n'est ni éliminé ni tracé une fois pour toutes<sup>157</sup>. » Les gestes sont répétés à l'infini, interrompus puis repris de façon compulsive : leur signification n'est pas directement lisible et le conflit qu'ils semblent recouvrir (entre l'artificialité quotidienne et la pulsion du corps), encore une fois, ne se résout pas. Le duo Malou Airaudo et Dominique Mercy dans *Café Müller* est emblématique à cet égard. Le geste de l'enlacement et de la séparation est répété à l'infini, de plus en plus rapidement, avec une violence de plus en plus visible, jusqu'à ce que... rien. Le conflit dans l'image entre deux mouvements contraires : aller vers l'autre et s'en détacher, fusionner ou s'extraire de l'autre, ne trouve pas de solution. À propos de ces répétitions et interruptions, Patrice Pavis écrit :

Les interruptions ne visent pas à dessiner le *gestus* de manière critique et contradictoire pour nous raconter ce qu'il ne faut pas faire. Elles procurent une impression physique de compulsivité, une sensation – chez les danseurs comme chez les spectateurs – de vertige, d'évanouissement, voire de transe.<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> Patrice Pavis, « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral* n° 25, printemps 1999, p. 109.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

Le geste de la danse, du théâtre physique, retravaille la notion de *gestus* à travers une conscience du corps pulsionnel<sup>159</sup>. Ce geste est au cœur de l'action théâtrale, il se substitue à elle en la réduisant et en rendant impossible son caractère résolutif. P. Pavis écrit que le *gestus* chez Jooss emporte l'adhésion pathétique du spectateur, parce que, dans la danse, le *gestus* retrouve sa valeur de geste.

Cette dimension pulsionnelle du geste est, comme chez Pippo Delbono, due au fait qu'ici encore le point de départ est dans le corps : « Elle [Pina Bausch] met ainsi en valeur l'expérience comme source chorégraphique, et substitue un vécu du corps et de l'individu à une construction mentale<sup>160</sup>. » Le *training* de P. Delbono va dans le même sens, il vise à ré-appivoiser le corps de l'acteur, à partir de son expérience, de son ressenti, et à le décharger de ses artifices : « L'enjeu du “*training*” est bien de “déprogrammer” le corps social, et de l'ouvrir à sa mémoire profonde<sup>161</sup>. » Mais si Pina Bausch étudie les petits gestes du quotidien pour les exposer et les rendre visibles dans leur artificialité, Pippo Delbono semble plutôt tenter de les épurer, comme dans la scène entre Lucia et Bobò, évoquée plus haut. La critique ne se situe pas à ce niveau et la dimension pulsionnelle du geste se retrouvera dans des moments où ce geste, justement, devient mouvement et perd complètement sa transparence sémiotique. Le *gestus* brechtien visait à exposer le conflit, à montrer en imposant une distance pour que le spectateur puisse comprendre, raisonner et résoudre ce conflit. Le geste-pulsionnel, chez Pina Bausch ou Pippo Delbono, expose mais sans révéler. Il expose un sujet théâtral en proie à des pulsions contradictoires, ce sujet en conflit avec lui-même. Si le *gestus* visait à la lisibilité, le geste renvoie à un incompréhensible parce qu'il est travaillé de l'intérieur, déformé par un processus de grossissement et de répétition que nous retrouvons également dans les œuvres de Tadeusz Kantor.

---

<sup>159</sup> Sur la question du *gestus* et de son éloignement du social voir aussi les réflexions d'Arnaud Rykner dans *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages. Suivi de Note sur le dispositif*, Paris, Orizons, coll. Universités/Comparaisons, 2014, p. 105-108. Il relie également cette notion de *gestus* au tableau vivant et à la pantomime.

<sup>160</sup> Brigitte Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch, op. cit.*, p. 118.

<sup>161</sup> Bruno Tackels, *Pippo Delbono. Écrivains de plateau 5, op. cit.*, p. 97.

### De la déformation et de la répétition

Chez Kantor, l'action ne suit pas le texte, l'action scénique est autonome, comme nous l'avons évoqué au sujet de la « grande action ». Les textes de Kantor sur l'action et les acteurs, regroupés par Denis Bablet dans l'ouvrage *Le Théâtre de la mort*, sont foisonnants et complexes<sup>162</sup>. Leur agencement chronologique révèle à la fois des constantes indubitables et des oppositions flagrantes, et nous dévoile ainsi la pensée de Kantor, toujours en mouvement. Il est alors délicat de savoir à quelle « période » se vouer, et ces affirmations, souvent sous formes de « sentences », sont à prendre avec précaution. Au sujet de l'action, Kantor clame qu'il est nécessaire de la déformer :

La déformation plastique est une hypertrophie de certaines parties de la forme, qui acquiert ainsi de la dynamique et du mouvement.

Dans le théâtre, son équivalent sera l'hypertrophie de l'action, s'accomplissant, dans le temps par un ralentissement ou une accélération du rythme, dans la sphère psychologique, par exemple, par l'importance inhabituelle accordée aux moments insignifiants, par la « notation » pédante de chaque mouvement, chaque pensée ou réflexion, par l'étirement des actions en cours jusqu'à l'*ennui* et à la *lassitude*.<sup>163</sup>

Le travail sur le rythme des actions est visible dans *Wielopole, Wielopole* dès le début de la pièce, lorsque Oncle Olek et Oncle Karol tentent de reconstruire une scène du passé, repositionnant un à un les éléments. Pour changer de place quatre personnages, une table, une valise, une chaise, une fenêtre et une porte, les jumeaux mettront cinq minutes entières. Les actions s'étirent, ponctuées de phrases descriptives qui, effectivement, semblent donner une « importance inhabituelle » à des déplacements insignifiants. Kantor affirme également qu'il faut « refroidir » ou « réchauffer » l'action, dans « Les Essais sur le Théâtre Zéro » :

---

<sup>162</sup> Cf. également les derniers ouvrages parus, comprenant des écrits du metteur en scène à l'occasion du centenaire de sa naissance : Tadeusz Kantor, *Ma Pauvre chambre de l'imagination. Kantor par lui-même*, trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, préface de Jean-Pierre Thibaudat, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015 ; Tadeusz Kantor, *Écrits (1). Du théâtre clandestin au théâtre de la mort*, trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015 ; Tadeusz Kantor, *Écrits (2). De « Wielopole, Wielopole » à la dernière répétition*, trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015.

<sup>163</sup> Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la Mort*, op. cit., p. 36.

Réorienter l'action dramatique,  
la diriger en dessous du train normal de la vie  
à travers le relâchement  
des liens biologiques,  
psychologiques, sémantiques  
par la perte de l'énergie et de l'expression,  
par un « refroidissement » de la température  
allant  
jusqu'au vide –  
voilà le processus de désillusion  
et l'unique chance  
de retrouver le réel.  
Les symptômes qui accompagnent ce processus  
sont significatifs :  
Les normes pratiques de la vie cessent d'être  
valables de façon naturelle.<sup>164</sup>

On voit ici un mouvement d'épuration (biologique, psychologique, sémantique) visant à rendre étrangères « les normes pratiques de la vie » pour que l'action se situe « en dessous du train normal de la vie ». C'est bien sûr dans les gestes et le jeu des comédiens que ce mouvement devient visible.

Kantor a écrit divers textes sur les comédiens (mot qu'il n'aime d'ailleurs pas), où il repousse la notion de jeu au profit de l'exécution de l'action. Les comédiens ne sont pas engagés émotionnellement dans leur personnage, ils doivent devenir « personnages scéniques, tout en [ne] restant, cependant, que des formes construites, agissant par le mouvement et la voix<sup>165</sup> ». En ce sens « [l']acteur ne joue aucun rôle, ne crée aucun personnage, ni ne l'imité, il reste avant tout soi-même, un acteur chargé de tout ce fascinant BAGAGE DE SES PRÉDISPOSITIONS ET DE SES DESTINATIONS<sup>166</sup> ». Son personnage est donc construit, à partir de lui-même, par des gestes qui représentent des « ACTIVITÉS RUDIMENTAIRES (ÉLÉMENTAIRES) ET DES MANIFESTATIONS LES PLUS GÉNÉRALES ET LES PLUS COURANTES DE LA VIE<sup>167</sup> ». Ces gestes sont dépouillés de toute psychologie pour être pris en charge par les comédiens et exécutés face aux spectateurs. Il ne s'agit ici ni de critiquer ces gestes du quotidien (Pina Bausch), ni de les épurer pour d'autres fins (Pippo Delbono), mais de faire en sorte que l'acteur prenne pour modèle le

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>167</sup> *Ibidem.*

mannequin, dans ce qu'il recèle de vie<sup>168</sup>. C'est ce qui explique les gestes saccadés et répétitifs des acteurs, les répétitions de partitions figées.

La répétition est en effet le caractère le plus frappant dans le travail sur le geste chez Kantor. Elle contribue à l'accélération ou à l'étirement du temps, à ces arrêts sur des moments apparemment insignifiants. Au sujet de la scène du « viol » de Helka, Brunella Erulli écrit : « L'esthétique de la répétition s'affirme ici dans toute sa richesse, car le même geste ou la même scène, relèvent de significations opposées<sup>169</sup>. » Elle décrit alors la scène, jusqu'au geste final de Marian Kantor, tenant son épouse dans ses bras, comme lors de leur mariage :

Derrière des gestes morts, des habitudes, des souvenirs inscrits dans la mémoire physique plutôt qu'affective, refont surface. Répétition de gestes autrefois transparents et pleins de significations [...] La répétition d'un geste automatique sert d'amorce à l'installation d'un souvenir estompé, d'une sensation qu'on cherche inutilement à reproduire dans sa plénitude à travers le jeu inlassable de la répétition.<sup>170</sup>

Les gestes deviennent réminiscences, ils sont désinvestis, tels des restes d'une vie passée : les acteurs sont alors presque des mannequins et leur non-jeu culmine dans la non-expression. Ces gestes, dont le sens échappe ou ne revient que par à-coup, sont aussi « empêchés » par l'espace scénique. L'espace de *Wielopole, Wielopole* est confiné, minuscule par rapport au nombre de comédiens circulant sur le plateau. Les déplacements constants des personnages, les croix immenses qui passent et repassent, les mouvements géométriques des soldats sont autant « d'invasions » de cet espace réduit. Les gestes s'y adaptent, reproduisant les tensions dramatiques de l'espace et leurs lignes géométriques, comme les marches des soldats, jambe tendue en avant, l'une après l'autre. Mais de la même façon que les sentiments ne font que ressurgir, les gestes sont comprimés dans cette boîte à souvenirs, les personnages les « adaptant à l'espace qui les entoure, et cela fait ressortir la violence qui leur est faite, la gêne qu'ils ressentent<sup>171</sup> ».

---

<sup>168</sup> Dans les études sur la pantomime, le rapprochement avec l'inanimé, en particulier la marionnette, est souvent analysé. Hélène Beauchamp, dans son article « Les Théâtres impossibles de la pantomime en Espagne (1900-1930) » (*Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte, op. cit.*) évoque notamment le jeu des Hanlon-Lees en ces termes (p. 183).

<sup>169</sup> Tadeusz Kantor, *T. Kantor 1, Les Voies de la création théâtrale n° 11, op. cit.*, p. 257.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 245.

### 3.3 Corps et expression

Dans cette transformation de l'action en geste<sup>172</sup>, différente chez chaque metteur en scène, c'est bien le travail sur le corps de l'acteur qui prime, relayant le travail sur le texte, sur les mots, dans les dramaturgies écrites. Ce corps cependant n'est plus directement signifiant, permettant plutôt l'expression, même lorsque c'est pour la contraindre comme chez Kantor. Le geste ne signifie pas directement, il exprime et fait appel en cela non plus à la compréhension rationnelle du spectateur mais à ses affects, à ses émotions et à ses sensations. Nous retrouvons ici l'opposition énoncée plus haut par P. Pavis à propos du *gestus* qui ne « raconte » plus mais « procure une impression physique ». Cette utilisation du corps est révélatrice du rapprochement entre la danse et le théâtre : d'un côté le théâtre se rapproche de la performance *par* la danse et son travail sur le corps, comme le soulignent J. Danan et P. Pavis que nous avons déjà cités ; d'un autre la danse s'imprègne de théâtralité. Dans son article sur « La Danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle ? », Sophie Guhéry analyse l'action en danse et évoque les liens avec la phénoménologie, ramenant à un rapport direct au « corps propre » : « Si le corps est bien le premier lieu qui intéresse le théâtre dans la danse, c'est d'abord parce qu'elle est un formidable laboratoire d'exploration du geste<sup>173</sup>. » Ce geste de la danse est « présence aux

---

<sup>172</sup> Dans « Notes sur le geste », Giorgio Agamben distingue le geste de l'action et du faire en reprenant une analyse de Varron dans son *De lingua latina* (VI, VIII, 77) : « *En effet, il est possible de faire quelque chose sans agir ; par exemple, le poète fait un drame, mais il ne l'agit pas* [agere signifiant ici « jouer un rôle »] ; *inversement, l'acteur agit le drame, mais il ne le fait pas. De même, le drame est fait [fit] par le poète, sans être agi [agitur] ; il est agi par l'acteur sans être fait. En revanche, l'imperator [magistrat investi du pouvoir suprême], parce qu'on emploie dans son cas l'expression res gerere [accomplir quelque chose, la prendre sur soi, en assumer l'entière responsabilité], ne fait pas ni n'agit : en l'occurrence, il gerit, c'est-à-dire qu'il supporte [sustinet]* » (« Notes sur le geste », *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Rivages Poche, coll. Petite Bibliothèque, 1995, p. 67). Cette analyse permet à l'auteur de conclure que « [ce] qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui ni de produire, ni d'agir, mais d'assumer et de supporter » (p. 68). Le geste n'est plus un moyen en vue d'une fin, ni une fin sans moyens mais pure *médialité*. Il exhibe et supporte : « Si la danse est geste, c'est au contraire parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels. *Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel* » (p. 69) et un peu plus loin : « Le geste est en ce sens communication d'une communicabilité » (p. 70). Ces analyses éclairent le rôle dramaturgique du geste remplaçant l'action sans reprendre ses fonctions : le geste n'agit pas et ne peut *faire avancer* l'action. Nous verrons plus avant dans quelle mesure cela peut également éclairer le rapport au spectateur et notamment sa réception sémiotique et émotionnelle.

<sup>173</sup> Sophie Guhéry, « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle ? », *L'Annuaire théâtral* n° 36, automne 2004, p. 53.

sens<sup>174</sup> », du spectateur et du danseur-même dans le processus de création, et si le sens dans la danse est souvent lié au travail autour d'un thème, « la danse génère un sens *autre* qui émane du mouvement de l'œuvre et s'ouvre à la multiplicité des interprétations<sup>175</sup> ». Sophie Guhéry, pour rendre compte de ce corps non d'abord signifiant mais porteur d'énergie et révélateur d'une conscience de lui-même, reprend également « [L]'idée de "motion" reposant sur la pleine conscience du geste qui devient danse – et sans laquelle il ne pourrait y avoir de danse – [qui] s'oppose à la *mimèsis* de l'action qui, selon Laurence Louppe, ne demande qu'à employer les codes de la reconnaissance en place sans se soucier de la "qualité" du geste<sup>176</sup> ». Cette idée d'un geste émanant d'une conscience du corps potentialisée de la part du danseur ou du comédien montre également à quel point sa subjectivité est mise à contribution dans la création (nous avons déjà évoqué leur place dans ce processus). La question de la *mimèsis* nous renvoie encore aux réflexions de J. Danan, qui place également la rupture de celle-ci à l'endroit où le théâtre se tourne vers la danse, et devient « expression ».

Le terme n'apparaît pas ici de façon anodine. Pina Bausch construit son propre langage chorégraphique juste après la période de gloire de la danse d'expression en Allemagne. Les recherches sur le mouvement, mises en œuvre par Mary Wigman, Rudolf Laban ou Jacques Dalcroze, interrogent une organicité de l'être humain sur scène et tentent de retrouver son rythme originel et de révéler « un rapport intime et inconscient entre l'émotion et l'expression<sup>177</sup> ». Ces artistes, relayés par Kurt Jooss, maître de Pina Bausch, prônent également une place primordiale du danseur dans la construction du geste et du mouvement.

La question de la conscience du corps et de la prise en compte de sa dramaticité propre a déjà été évoquée à travers le travail de Pippo Delbono sur le *training*. Bruno Tackels retrace le parcours de Pippo Delbono et montre la façon dont ses problèmes de santé l'ont amené à repenser son rapport au corps, au-delà de la maîtrise que pouvait lui fournir le *training* : « Incapable de se plier aux

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>175</sup> *Ibidem.*

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>177</sup> Eugenia Casini Ropa, « Expression et expressionisme dans la danse allemande », *Pina Bausch : Parlez-moi d'amour. Un colloque, op. cit.*, p. 27.



exigences du “*training*” quotidien, il s’est mis à utiliser son corps différemment, à l’écouter pleinement, en suivant les tensions qu’il lui opposait<sup>178</sup>. » Ce travail donne naissance à une danse que l’on retrouve dans ses spectacles à plusieurs reprises, notamment au début et à la fin de *Questo buio feroce* (2006), sur la musique de Charles Aznavour *Emmenez-moi*. C’est une danse faite de mouvements verticaux, de tensions vers le haut et vers le bas, pleine d’énergie, comme si le corps luttait contre des éléments contraires. Cette écoute du corps et ce travail sur l’expressivité atteignent leur apogée dans la figure de Bobò, le petit homme microcéphale et sourd-muet qui accompagne partout le metteur en scène. Bobò ne peut pas proposer un jeu psychologique, « il y [a] dans chacun de ses petits gestes une nécessité de communication<sup>179</sup> ». Le corps précède alors la pensée, peut s’éloigner de la rationalité, sans recherche d’esthétisme. L’anecdote la plus emblématique, peut-être, qui permet d’expliquer cette recherche de l’expression dans le geste, vient justement de l’histoire de Bobò :

Bobò avait une tutrice, une dame toujours habillée en noir qui était la seule personne qu’il ait vu pendant cinquante ans. La seule personne qui, une fois par mois, venait lui rendre visite et lui apporter des habits de rechange. Mais cette femme s’était totalement opposée à l’idée que Bobò puisse quitter l’hôpital psychiatrique.

Un jour, la tutrice est morte. Et Bobò qui était allé la voir pour la dernière fois, a raconté sa mort ainsi, en faisant trois signes : le premier signe, les mains jointes sur la poitrine, comme pour dire peut-être la douleur d’avoir vu le cadavre de la seule personne qui avait un peu pris soin de lui pendant toutes ces années. Le deuxième geste était comme le battement d’ailes d’un petit oiseau, les yeux levés au ciel. Peut-être pour dire un espoir, une possibilité de rachat, quelque chose qui évoque les anges. Et le troisième signe était celui de tirer avec un fusil en direction de ce ciel et de cet ange-là. Pour dire enfin sa libération.<sup>180</sup>

Il y a une nécessité de communication qui est liée à la volonté d’exprimer son ressenti. Mais cette communication, dans les gestes de Bobò, reste opaque : la description de Pippo Delbono, accumulant les « comme » et les « peut-être » pour tenter d’interpréter ces gestes, le montre bien.

La recherche d’une qualité du geste est également à la base du travail d’Emma Dante. Nous avons déjà parlé de la façon dont le texte émane du

---

<sup>178</sup> Bruno Tackels, *Pippo Delbono. Écrivains de plateau 5, op. cit.*, p. 74.

<sup>179</sup> Pippo Delbono, *Le Corps de l’acteur, op. cit.*, p. 49.

<sup>180</sup> Pippo Delbono, *Récits de juin, op. cit.*, p. 127.



comédien comme une nécessité, le travail du corps est, ici encore, lié à l'émergence du personnage ou plutôt, pour reprendre sa terminologie, du *fantasmino*, le « petit fantôme » qui habite le comédien. Le *training* de la metteure en scène part d'un exercice d'abord appris au contact du metteur en scène Gabriele Vacis et remanié par la suite pour ses acteurs. La « schiera », que l'on pourrait traduire par « rang » ou « ligne », est un exercice permettant de construire le personnage : « [C]omment il marche, comment il regarde, comment il parle<sup>181</sup>. » La scène est composée de diverses lignes, tel un labyrinthe, où les comédiens se déploient. À travers cet exercice, naissent *i fantasmini* : « Quand je dis aux acteurs de trouver les petits fantômes, cela signifie qu'ils doivent entrer dans une espèce de transe, qu'ils doivent acquérir une concentration tellement profonde, au point de rentrer en contact avec ce fameux "ailleurs", qui est la scène<sup>182</sup>. » La « transformation » est visible pendant l'exercice. La naissance directement sur le plateau de ces petits fantômes, à travers l'exercice de la *schiera*, montre le caractère corporel de cette recherche, c'est là qu'ils prennent vie : « Ils n'ont pas de psychologie, ils ne se construisent pas à partir d'un sentiment, ils sont de purs instincts parce qu'ils trouvent leur origine dans le geste, dans le corps. Ils n'ont pas de passé, pas de futur, parce que la scène est au présent<sup>183</sup>. » Ce travail du geste est visible sur le plateau, chaque personne scénique dans *mPalermù* est un être de chair, de corps, défini en premier lieu par sa gestuelle et son attitude. La *schiera* est présente ici dans le spectacle même, le premier de la Compagnia Sud Costa Occidentale : les comédiens se placent en ligne, en avant scène, au début du spectacle, et reformeront la ligne à chaque début de séquence. Anna Barsotti décrit ainsi l'ouverture du spectacle :

Une tension du corps qui à certains moments se délite, en le décomposant par des mouvements acrobatiques, mais à d'autres moments se fragmente en une variété de petits mouvements, de micro-gestes qui amènent la caractérisation

---

<sup>181</sup> Andrea Porcheddu, *Palermo dentro : Il Teatro di Emma Dante*, op. cit., p. 36 : « come cammina, come guarda, come parla ».

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 53 : « Quando dico agli attori di trovare i fantasmini significa che devono entrare in una specie di trance, che devono acquisire una concentrazione talmente profonda, da mettersi in contatto con questo famoso "altrove", che poi è la scena ».

<sup>183</sup> Patrizia Bologna, « Verso Purgatorio », *Palermo dentro : Il Teatro di Emma Dante*, op. cit., p. 147 : « non hanno psicologia, non si costruiscono a partire da un sentimento, sono puro istinto perché si originano dal gesto, dal corpo. Non hanno passato e futuro perché la scena è il presente ».

de la « persona » avec des acceptions diverses, et même contradictoires entre le rôle et l'interprète.<sup>184</sup>

Tout au long de la pièce, ce sont ces gestes qui feront avancer l'« action », ou plutôt qui l'empêcheront d'avancer. La parole, précédée du regard (sur les tatanes, le pantalon ou les petits gâteaux), est comme un déclic qui pousse le corps de chacun à sortir de ses gonds. Les gestes policés, caractérisant les personnages, deviennent alors réellement instinctuels. L'attitude nerveuse de Rosalia, d'abord sujette à l'excitation pour la sortie, marquée par de petits gestes rapides et répétitifs, se transforme en un défilé. La *schiera* se déplace sur le côté de la scène, Rosalia marche, à petits pas saccadés, faisant résonner les talons de ses tatanes sur le plateau. Puis le haut du corps s'agite, les mains commencent à prendre le relais pour enlever la robe et montrer que, oui, les tatanes ont bien quelque chose à faire ici puisqu'en réalité leur couleur est assortie à celle de sa culotte. Cette pulsion exhibitionniste est bientôt arrêtée par les autres personnages qui cachent la nudité de Rosalia à notre regard. Le même caractère instinctuel se manifeste lorsque Giammarco, commençant à manger doucement son petit gâteau, s'empare peu à peu de ceux des autres et finit par les engouffrer tous, compulsivement.

Ce qui se passe sur scène n'a rien à voir avec une action, même si quelques mini-scénarii pourraient être reconstitués après-coup. Les corps en scène exhibent des gestes. Ceux-ci ne sont pas directement reconnaissables ou identifiables pour le spectateur, ils émanent de figures qui semblent en lutte avec elles-mêmes : les mouvements contradictoires de la danse de Pippo Delbono, la lutte entre le corps pulsionnel et social chez Pina Bausch, l'irruption de gestes qui semblent presque obsessionnels dans *mPalermù*. Ils expriment quelque chose et touchent le spectateur physiquement, à travers des sensations. Si rien ne se passe sur scène, quelque chose *pass*e de la scène à la salle.

---

<sup>184</sup> Anna Barsotti, *La Lingua teatrale di Emma Dante : mPalermù, Carnezzeria, Vita mia, op. cit.*, p. 138 : « Una tensione del corpo che a tratti si scioglie, scomponendolo, in movimenti acrobatici, ma in altri si frammenta in una varietà di piccole mosse, microgesti che portano alla caratterizzazione della "persona" con accezioni diverse, anche contraddittorie fra parte e interprete ».

#### 4. Une dramaturgie du geste

Cette étude des modifications de l'action dans les œuvres de notre corpus permet alors de différencier ces spectacles de ceux qu'évoque Ariane Martinez lorsqu'elle parle de « théâtre d'images<sup>185</sup> ». Effectivement, le corps de l'acteur, au centre des préoccupations des artistes ici étudiés, amène à repenser l'organisation du plateau. Les éléments scéniques sont déhiérarchisés mais c'est toujours à partir du corps que l'image se construit. Ce corps n'est pas le moteur d'une action, il exhibe des gestes qui prennent la place de celle-ci. Nous avons rappelé que selon J. Danan « [d]errière l'action il y a l'implicite de la mimésis », ce qui nous amène à nous demander quel type de représentation le geste met en place, dans la mesure où il émane de formes se rapprochant de la danse et de la performance. L'organisation de l'action détermine également l'avènement du sens et de l'émotion chez le spectateur. Il nous faudra par conséquent déterminer la valence sémantique et expressive de ce geste. Pour penser le geste comme unité dramaturgique, nous nous proposons de revenir sur les conceptions de Diderot à propos de la pantomime et du tableau, ainsi que sur la conception du geste comme langage inarticulé et naturel au Siècle des Lumières. Nous trouverons là un exemple de la façon dont le geste peut, au théâtre, devenir point de départ de l'organisation de l'image.

##### 4.1 Le geste et l'expressivité : de la pantomime au tableau

La valeur expressive du geste au théâtre traverse toute son histoire<sup>186</sup>, le geste exprime, communique les sentiments des personnages et peut faire prévaloir l'émotion sur la raison. Il peut avoir différentes valeurs selon le type de théâtre dans lequel il s'inscrit : du geste comique de la *Commedia* au geste pathétique du

---

<sup>185</sup> Cf. Ariane Martinez, « Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le XIX<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui », *op. cit.*

<sup>186</sup> Au début de son introduction à l'ouvrage collectif *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte* (*op. cit.*), Arnaud Rykner rappelle les différentes formes que ce théâtre du geste a prises à travers les siècles : « Comme genre bien défini, la pantomime connaît différentes expressions nationales et relève de différentes aires culturelles : de la pantomime gréco-latine à la pantomime médiévale anglaise, des *dumb shows* à la *commedia dell'arte*, du drame bourgeois à la pantomime héroïque, du mélodrame à la pantomime "pierrotique", de la pantomime anglaise qui fit le bonheur de Baudelaire ou Zola à la pantomime "fin de siècle", du cirque au "théâtre didascalique" de Beckett, le spectre couvert par cette forme de spectacle à l'intérieur de la seule sphère du théâtre occidental est extrêmement vaste » (p. 9).

drame bourgeois<sup>187</sup>. C'est notamment à travers les théories de Diderot que nous pourrons tenter de cerner de plus près cette notion, tout en étudiant ses aspects dans les spectacles étudiés, pour comprendre de quelle manière le geste est la « mutation de l'action<sup>188</sup> ».

Ce n'est pas un hasard si Diderot évoque les comédiens italiens pour commencer la partie qu'il consacre à la pantomime dans son *Discours sur la poésie dramatique*. Les comédiens italiens, bien que lointains héritiers de la *Commedia dell'arte* à l'époque de l'auteur, gardent cette expressivité du geste si chère au philosophe. Alessia Gennari, dans son article sur le geste de la *Commedia dell'arte* au drame bourgeois, parle d'un « code énergétique » pour décrire la gestualité du théâtre italien. Celui-ci, utilisé par la plus grande partie des types de la *Commedia*, est contrebalancé par le code réaliste des Amoureux : « [Un] “code énergétique”, finalisé à la déformation d'une gestualité réaliste que le code élégant se propose au contraire de reproduire à travers un processus d'ennoblissement<sup>189</sup>. » Le code énergétique stylise, synthétise ; le comédien « altère l'état naturel » pour aller vers le vrai. Alessia Gennari propose de voir, dans le rapport entre comédien et spectateur, une communication des corps, une décharge d'énergies. Cette gestualité est présente dans l'ensemble des spectacles des Italiens, mais elle est potentialisée dans les *lazzi*, « moments de suspension de l'action dramatique<sup>190</sup> », qui deviennent le « correspondant dramaturgique » du geste comique. Parallèlement, le drame bourgeois proposera le *tableau* pour y mettre en œuvre le geste pathétique et porter aux larmes son auditoire. Le geste installe ainsi un rapport particulier entre la scène et la salle et il est porteur de l'émotion.

---

<sup>187</sup> Alessia Gennari, « Dal Lazzo al *Tableau*: Gesto ed energia dalla commedia dell'arte al dramma borghese », *La « muta eloquenza ». Il Gesto come valore espressivo*, Manuele Bellini (dir.), *Materiali Di Estetica* n° 1, Milan, Unicopli, 2011, p. 99-114.

<sup>188</sup> Nous reprenons ici le titre d'un article de Joseph Danan, « Mutations de l'action. Présentation », *L'Annuaire théâtral* n° 36, automne 2004, p. 9-12.

<sup>189</sup> Alessia Gennari, « Dal Lazzo al *Tableau*: Gesto ed energia dalla commedia dell'arte al dramma borghese », *La « muta eloquenza ». Il Gesto come valore espressivo*, *op. cit.*, p. 101-102 : « un “codice energetico”, finalizzato alla deformazione della gestualità realistica e quotidiana che il codice elegante si propone invece di riprodurre attraverso un procedimento di nobilitazione ».

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 104 : « momenti di sospensione dell'azione drammatica ».

Le geste, pour Diderot, exprime et communique au spectateur les sentiments des personnages, mais il permet aussi de cristalliser l'action dramatique et de l'organiser lorsqu'il contribue à la pantomime : « La pantomime n'est pas seulement un geste, elle fédère, intègre et ordonne toute une série de gestes dans une image en mouvement et peut se faire chorégraphie<sup>191</sup> ». La pantomime aide à la vérité et au naturel du drame :

J'ai dit que la pantomime est une portion du drame ; que l'auteur s'en doit occuper sérieusement ; que si elle ne lui est pas familière et présente, il ne saura ni commencer, ni conduire, ni terminer sa scène avec quelque vérité ; et que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours. J'ajoute qu'il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler [...].<sup>192</sup>

Dans son essai *La Forma della passione. Linguaggi narrativi, gestuali, attoriali, pittorici del Settecento francese*, Maddalena Mazzocut-Mis propose un parcours de l'esthétique du dix-huitième siècle français pour enquêter sur la notion de geste. Elle précise ainsi que cet intérêt pour le concept n'est pas seulement le fait de Diderot : « Le dix-huitième siècle revendique la potentialité du geste, un langage des passions qui n'est pas arbitraire, bien qu'il ne puisse être entièrement codifié. L'expression gestuelle a une valeur expressive qui n'est jamais inférieure à celle de la parole<sup>193</sup>. » Le geste complète ou remplace le discours selon les nécessités de l'action dramatique. Il instaurerait une communication préverbale avec le spectateur, qui aurait, selon un mythe répandu, un accès plus direct à son cœur. Dans les réflexions de Diderot, le geste serait plus naturel que le langage et, comme le cri, il peut réinvestir la scène d'une spontanéité et d'une vérité que le langage ne lui donne pas. À la même époque où se dessinent ces réflexions sur le geste en rapport avec l'art théâtral, Condillac développe sa théorie sur le langage dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) et nomme le premier stade de communication entre les hommes « langage d'action » : « [L]eur commerce réciproque leur fit attacher aux cris de

---

<sup>191</sup> Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 119.

<sup>192</sup> Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique, Écrits sur le théâtre, I. Le drame*, Préface, notes et dossier par Alain Ménil, Paris, Pocket, coll. Agora, 2003, p. 237.

<sup>193</sup> Maddalena Mazzocut-Mis, *La Forma della passione. Linguaggi narrativi, gestuali, attoriali, pittorici del settecento francese*, Milan, Le Monnier, 2014, p. 3 : « Il Settecento rivendica la potenzialità del gesto, un linguaggio delle passioni che non è arbitrario, sebbene non possa essere del tutto codificato. L'espressione gestuale è valore espressivo mai inferiore alla parola. »

chaque passion les perceptions dont ils étaient les signes naturels. Ils les accompagnaient ordinairement de quelque mouvement, de quelque geste ou de quelque action, dont l'expression était encore plus sensible<sup>194</sup>. » Pour communiquer leurs besoins essentiels, les premiers hommes auraient utilisé des sons inarticulés, des cris, des gestes. Un « langage d'action » car il appelle l'acte, il sert à exprimer le besoin. Ce langage est immédiatement compris, saisi par celui à qui il est destiné :

Par exemple, celui qui souffrait, parce qu'il était privé d'un objet que ses besoins lui rendaient nécessaire, ne s'en tenait pas à pousser des cris : il faisait des efforts pour l'obtenir, il agitait sa tête, ses bras, et toutes les parties de son corps. L'autre, ému à ce spectacle, fixait les yeux sur le même objet ; et sentant passer dans son âme des sentiments dont il n'était pas encore capable de se rendre raison, il souffrait de voir souffrir ce misérable. Dès ce moment il se sent intéressé à le soulager, et il obéit à cette impression, autant qu'il est en son pouvoir. Ainsi, par le seul instinct, ces hommes se demandaient et se prêtaient des secours.<sup>195</sup>

Le langage des gestes est naturel, immédiat et touche directement celui qui regarde et qui comprend alors instinctivement : « Ainsi, même le cri inarticulé et le geste le plus pathétique seront synonymes de spontanéité et de vérité, détachée de l'artifice des règles sociales<sup>196</sup>. » A. Rykner synthétise ces réflexions en expliquant que le geste

parle sans raisonner. Il désigne sans commenter. Il s'impose sans passer par la mise en forme du langage. Il est antérieur au *logos* et par là plus près de la nature que n'importe quel système sémantique. De plus, il frappe immédiatement le spectateur, sans réclamer forcément un jugement d'entendement.<sup>197</sup>

La capacité du geste à communiquer de façon plus naturelle que le langage est au cœur des débats du XVIII<sup>e</sup> et constitue un lieu commun de l'opposition entre langage et corps ou entre texte et geste au théâtre. Le geste naturel ne sera cependant pas repris tel quel. Dans la théorie de l'imitation chez Diderot, qu'elle

---

<sup>194</sup> Étienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, seconde partie « Du langage et de la méthode », section première, chap. 1 § 2, *Œuvres complètes* t.1, Paris, Baudouin Frères, 1827, p. 195.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> Maddalena Mazzocut-Mis, *La Forma della passione. Linguaggi narrativi, gestuali, attoriali, pittorici del settecento francese*, op. cit., p. 77 : « Così, perfino il grido inarticolato o il gesto più patetico saranno sinonimo di spontaneità e con essa di verità, che si svincola dalla artificiosità delle regole sociali. »

<sup>197</sup> Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, op. cit., p. 192-193.

concerne la peinture ou l'art de l'acteur, il y a réélaboration, une créativité qui transforme la nature pour l'idéaliser dans l'œuvre. Le geste de l'acteur est un art de la composition :

Si l'homme sensible exprime ce qu'il sent au moment où il le ressent, l'acteur et l'artiste en général observent l'expression de la passion, l'imitent et l'expriment ainsi de nouveau. Ils recréent en eux cette passion qui ensuite guide, dirige l'expression et la représentation dans la réalisation d'un geste le plus possible « réaliste », puisque l'artiste, dans ce cas l'acteur, ne doit pas imiter les signes de la passion mais les exprimer.<sup>198</sup>

Si ce travail de réélaboration ne semblait pas toujours explicite au dix-huitième siècle, les pratiques du *training* que nous avons abordées plus haut éclaircissent bien cette idée de reprise et de transformation des gestes quotidiens. L'objectif ne sera pas forcément le « réalisme » mais le mécanisme en jeu montre bien comment le geste est construction de l'expression. Le travail de l'acteur, entre personnage et personnalité, a encore une fois été pensé au Siècle des Lumières, et cette réflexion semble plus proche des pratiques contemporaines qu'on n'aurait pu le croire : « Le moi dramatique, le moi théâtral, se surcharge d'une présence, d'un "ici et maintenant" qui dépend de façon très étroite de la personnalité de l'acteur, de ses caractéristiques et de ses potentialités<sup>199</sup>. »

De même que l'acteur travaille son geste, Diderot affirme que l'auteur de théâtre doit composer en s'inspirant pour cela du roman où « la peinture des mouvements [...] charme<sup>200</sup> », donnant « force » et « pathétique » au discours, et de la peinture qui peint les mouvements naturels sans copier « l'action réelle » :

Dans une action réelle, à laquelle plusieurs personnes concourent, toutes se disposeront d'elles-mêmes de la manière la plus vraie ; mais cette manière n'est pas toujours la plus avantageuse pour celui qui peint, ni la plus frappante pour celui qui regarde. De là, la nécessité pour le peintre d'altérer

---

<sup>198</sup> Maddalena Mazzocut-Mis, *La Forma della passione. Linguaggi narrativi, gestuali, attoriali, pittorici del settecento francese*, op. cit., p. 3-4 : « Se l'uomo sensibile esprime ciò che sente nell'immediatezza del sentire, l'attore e l'artista in generale osservano l'espressione della passione, la imitano e quindi nuovamente la esprimono. Ricreano dentro di loro quella passione che poi guida, dirige l'espressione e la rappresentazione nella realizzazione di un gesto il più possibile "realistico", poiché l'artista, in questo caso l'attore, non deve imitare i segni della passione ma esprimerli. »

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 46 : « L'io drammatico, l'io teatrale si sovraccaricano di una presenza di un "qui ed ora" che è dipendente, in modo strettissimo, dalla personalità dell'attore, dalle sue caratteristiche e potenzialità. »

<sup>200</sup> Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, op. cit., p. 239.



l'état naturel et de le réduire à un état artificiel : et n'en sera-t-il pas de même sur la scène ?

Si cela est, quel art que celui de la déclamation ! Lorsque chacun est maître de son rôle, il n'y a presque rien de fait. Il faut mettre les figures ensemble, les rapprocher ou les disperser, les isoler ou les grouper, et en tirer une succession de tableaux, tous composés d'une manière grande et vraie.<sup>201</sup>

Cet art de la composition dont parle Diderot n'est autre qu'une dramaturgie du geste, un art de la disposition et du montage entre scènes parlées et tableaux.

L'introduction de la pantomime pose ici la question du temps, tout comme le rapprochement avec la peinture : si le récit demande une évolution, le tableau doit frapper d'un coup, comme l'ont établi les théories de Lessing. Maddalena Mazzocut-Mis repense ce problème du temps, en rapport avec la question de l'émotion :

Le facteur temporel, du reste, devient discriminant : la peinture frappe dans l'immédiateté alors que la poésie, à travers les paroles, construit l'action par grades successifs. C'est pour cela que la poésie sait émouvoir justement lorsqu'en utilisant les paroles, elle parvient à atteindre l'intensité instantanée de la représentation picturale. L'avantage effectif de la poésie est celui de pouvoir reproduire l'émotion à chaque tableau décrit en paroles, alors que le tableau peint impressionne seulement pour un instant. Mais l'art de l'acteur, justement, ne conjugue-t-il pas les deux avantages, de l'une et de l'autre ?<sup>202</sup>

C'est dans ce sens d'une collaboration entre la création d'une tension dramatique en évolution et d'un tableau frappant au premier coup d'œil que Diderot oriente sa réflexion. Il semble même préférer à certains moments le second : « Il faut s'occuper fortement de la pantomime ; laisser là ces coups de théâtre dont l'effet est momentané, et trouver des tableaux. Plus on voit un tableau, plus il plaît<sup>203</sup>. » Le tableau frappe l'imagination, il est un « instant

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 244-245.

<sup>202</sup> Maddalena Mazzocut-Mis, *La Forma della passione. Linguaggi narrativi, gestuali, attoriali, pittorici del settecento francese*, op. cit., p. 74 : « Il fattore temporale, inoltre, diviene discriminante : la pittura colpisce nell'immediatezza mentre la poesia, attraverso le parole, costruisce l'azione per gradi successivi. Perciò la poesia sa commuovere proprio quando, utilizzando le parole, riesce a raggiungere l'intensità istantanea della rappresentazione pittorica. L'effettivo vantaggio della poesia sarà quello di poter iterare l'emozione a ogni quadro descritto a parole, mentre il quadro dipinto impressiona per un solo istante. Ma l'arte dell'attore, appunto, non coniuga entrambi i vantaggi dell'una e dell'altra arte ? »

<sup>203</sup> Denis Diderot, *Entretiens sur le fils naturel, Écrits sur le théâtre, 1. Le drame*, op. cit., p. 115.



fécond » qui prend le spectateur subitement mais s'imprime également en lui<sup>204</sup>.

Selon Arnaud Rykner, le tableau

constitue l'acmé de la pantomime, le moment où le signe est tellement densifié qu'il échappe finalement au piège de la transparence. Le signifiant ne s'y efface plus devant le signifié ; il acquiert une autonomie qui le transforme en un objet indépendant et qui n'a d'autre justification que lui-même.<sup>205</sup>

Il est le lieu d'une contemplation muette, s'installant dans la durée, de même que l'émotion qui l'accompagne.

On peut rapprocher ces définitions du tableau de ce que Jan Lauwers nomme « image limite » :

La principale différence entre le théâtre et l'art plastique, c'est l'utilisation du temps de l'observateur. Au théâtre, c'est le créateur qui détermine le temps de la perception d'une image. Dans le cas d'une œuvre d'art plastique, l'observateur décide lui-même de son temps. Dans mon œuvre théâtrale, j'utilise la notion d'image limite. Une image limite est une image qui reçoit le temps d'imprégner le cerveau de l'observateur, par le fait que j'allonge le temps normal de perception. Dès lors, cette image fait date dans le chef de l'observateur. L'image devient mémoire. À ce moment-là la différence entre une image limite (au théâtre) et l'image d'une œuvre d'art plastique disparaît. Si l'art n'imprègne pas la mémoire de l'observateur il n'existe pas.<sup>206</sup>

Dans *La Chambre d'Isabella*, les moments de parole alternent avec des moments dansés, disons plus chorégraphiés. Ceux-ci ne sont pas forcément « figés » en tableau mais constituent en quelque sorte des moments de concentration de l'action dramatique. Arrêtons-nous un instant sur la séquence « Anna's funeral » au début de la pièce, où la mère d'Isabella, après que celle-ci a raconté sa mort et l'organisation des funérailles, chante, portée par les comédiens, sa propre oraison. La musique est assez forte, le chant d'Anna passe de l'harmonie au cri, puis à la plainte. C'est un travail de construction qui est

---

<sup>204</sup> Il s'agit ici plutôt de ce que P. Frantz nomme le « tableau-comble », qu'il distingue du « tableau-stase » donnant un cadre à l'action : « Le tableau-comble est né au croisement de l'énergétique sensualiste de Diderot et de l'esthétique du sublime. Il organise la plupart du temps des personnages autour d'une pantomime centrale, souvent silencieuse, qui manifeste un comble du pathétique ou un comble du sublime » (*L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 168).

<sup>205</sup> Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, *op. cit.*, p. 219.

<sup>206</sup> Jan Lauwers, dossier de présentation de la performance *Déconstructions*, p. 1. URL : <http://www.needcompany.org/FR/deconstruction>.

effectué ici, comme celui du peintre sur sa toile. L'objet est bien de frapper les sens, et pour cela le théâtre peut jouer autant sur le visuel que sur l'auditif.

On ne peut s'empêcher de penser également aux propos de Kantor relevés plus haut sur les actions insignifiantes accentuées. Chez Kantor, l'idée de tableau pourrait être prise de façon encore plus littérale : certains arrêts sur image semblent se former sur scène à diverses reprises. Au début et à la fin, bien sûr, mais aussi lorsque les Oncles terminent de positionner leur famille. À chaque séquence, en réalité, quelques secondes se passent avant que ne se présente la suivante. Cet effet d'arrêt est également renforcé par les gestes mécaniques des soldats.

Par la transformation de l'action en geste, c'est bien dans la sphère du visuel que nous nous situons : la scène se fait tableau. Pierre Frantz, dans son ouvrage sur *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle* affirme ainsi que « [c]ette énergie du geste refonde le langage en dehors du verbe et le théâtre dans le regard du spectateur<sup>207</sup> ». Le geste exprime dans la spontanéité et amène une réaction instinctive, corporelle, chez le spectateur. En sortant de la sphère du verbal, quel type de communication propose-t-il ? Cette expressivité du geste, « entre transparence et opacité », remet-elle en cause sa capacité à fonctionner comme un signe ?

#### 4.2 *Le geste est-il un signe ?*

La dramaturgie est organisation de l'action et, par là, du sens et de l'émotion. Si le geste devient le fondement de l'action théâtrale, c'est à partir de celui-ci que se construira pour le spectateur la ligne signifiante et émotionnelle du spectacle. Le geste, qu'il soit comique ou pathétique, signifie quelque chose et, en le signifiant, le fait éprouver aux spectateurs. Le tremblement dans la voix, les bras qui s'ouvrent, font partie d'un code établi selon lequel le personnage souffre et, à travers ces gestes, nous transporte dans sa souffrance. La signification des gestes dans les spectacles étudiés n'est cependant pas si claire. Nous l'avons vu à travers la scène la plus connue de *Café Müller*, les gestes d'enlacement et de

---

<sup>207</sup> Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 27.

séparation ont un sens (nous venons de le leur donner en les nommant), mais leur rapprochement dans la même image pose problème. Il y a ici une tension, entre les différentes significations du geste, qui brouille la lisibilité de l'image. La composition, pour reprendre les termes de Diderot, n'est alors plus signe, ou du moins, comme nous l'avions déjà annoncé, il devient un signe opaque. Bernard Dort évoque dans *La Représentation émancipée* la suprématie des signes au théâtre et oppose à une lecture constante de la scène l'idée de durée et de jeu, un jeu qui « dérange les signes » :

Il en modifie les constellations. Il en transforme le sens et la fonction. C'est là que, par excellence, intervient l'acteur. Celui-ci ne fait pas qu'interpréter un personnage ou construire des signes. Précisément, il joue. Du même coup, il introduit un doute sur la réalité et l'identité de son personnage. Comme sur la stabilité des signes qu'il a lui-même fabriqués.<sup>208</sup>

Ici, la prise en compte du jeu, du théâtre, marque un brouillage des signes une « dérive », à partir du moment où l'« on avoue la scène comme pur lieu de théâtre<sup>209</sup> ». Cette affirmation nous renvoie au type de jeu dans les spectacles étudiés, où il ne s'agit pas de construire sur scène une réalité sur laquelle le spectateur poserait son regard comme à travers une fenêtre ouverte sur un intérieur. L'affirmation de la théâtralité dans le jeu est justement analysée par B. Dort à travers l'étude d'un extrait de *Wielopole, Wielopole* :

un jeune homme habillé de noir, comme un groom ou un premier communiant, prend la pose du Christ crucifié. Il a les bras étendus sur la croix. Un moment, très bref, l'image de la crucifixion resplendit. Puis, tout à coup, le jeune homme descend de la croix et s'en va, comme si de rien n'était. Et le spectacle continue. La croix servira à autre chose. La crucifixion est gommée. Le jeu emporte signe et image.<sup>210</sup>

Les gestes semblent « clairs » mais tout à coup l'image suivante contredit la précédente et laisse le spectateur dans un état d'indécidabilité. Les différents éléments scéniques sont porteurs de significations contradictoires : « au lieu de promouvoir un accord, le spectacle entretient une tension entre les éléments qui le constituent. Et [...] cette tension, il la fait sentir, il la transmet au spectateur. Il la

---

<sup>208</sup> Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. Le Temps du théâtre, 1988, p. 164.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 164-165.

lui donne en partage<sup>211</sup> ». C'est dans cette mesure que la question de la durée contredit une lisibilité infallible et totale des signes.

La durée et le jeu contribuent à la « dérive des signes » mais celle-ci est inscrite dans le geste même, au centre de l'action théâtrale. En réalité, selon Arnaud Rykner, l'absence de langage amènerait irrémédiablement à l'indécidabilité : « [Le] souci de transparence est [...] dès le départ contredit par une dimension irréductible de la pantomime : l'interprétant universel qu'est le langage faisant défaut, l'interprétation de ce qu'on voit reste nécessairement ouverte, aussi apparemment transparent soit le geste accompli<sup>212</sup>. » Et pourtant, à l'origine, le développement du geste du pantomime a bien fonction de signe. Reprenons ici la définition de Furetière en 1694, citée par Jan Clarke : « Bouffon qui paraissait sur le théâtre des Anciens et qui par des gestes et par des signes représentait toutes sortes d'action<sup>213</sup>. »

Pour saisir ce qui, dans le geste des spectacles étudiés, peut faire obstacle au signe, revenons aux analyses de Catherine Bouko qui, dans son ouvrage sur le spectateur postdramatique, passe en revue les théories du signe théâtral marquées par la linguistique. Les notions de signe transparent et de signe opaque ont été théorisées par Anne Ubersfeld<sup>214</sup> à partir des réflexions de Saussure, reprenant les concepts de signifiant, signifié et référent, montrant que le signe théâtral « se construit dans son rapport au monde extérieur. Il *vaut pour* un élément existant en dehors de la scène<sup>215</sup> ». Le plaisir du spectateur dépend de cette transparence du référent qui permet la reconnaissance : il peut identifier les signes. L'opacité du

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>212</sup> Arnaud Rykner, « Le “corps imprononçable” de la pantomime fin-de-siècle : de la défection du verbe à l'absolu de l'image », *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, *op. cit.*, p. 78.

<sup>213</sup> Jan Clarke « Du ballet de cour à la foire : les origines de la pantomime au XVII<sup>e</sup> siècle », *ibid.*, p. 21.

<sup>214</sup> Cf. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 246-250. A. Ubersfeld évoque un « jeu de la transparence et de l'opacité » dans le travail du metteur en scène : « En face de ceux qui s'efforcent de rendre le signe invisible, il y a les metteurs en scène qui travaillent l'opacité du signe et orientent le comédien vers cette opacification : gestuelle et phrasé rendent l'objet, le comédien et le mot qu'il prononce, visibles en eux-mêmes. Et de ce fait ils touchent à l'obscurité résistante de la *chose* impénétrable. Le metteur en scène joue de tous les degrés d'opacité et de transparence du signe, de la limpide évidence qui efface le signe, jusqu'au signe-énigme, obstacle où butte la perception du spectateur » (*ibid.*, p. 248).

<sup>215</sup> Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le Spectateur postdramatique*, *op. cit.*, p. 122.

signe consiste en revanche à « augmenter l'écart entre le signifiant et le signifié<sup>216</sup> » : la reconnaissance devient problématique. On peut alors se demander, par exemple, à quoi renvoient les séquences chorégraphiées de *La Chambre d'Isabella*. Lorsqu'Alexander nous raconte son expérience à Hiroshima, qui le conduira vers la folie, que se passe-t-il sur scène ? Le personnage vient de nous dire comment il a tué une femme pendant le chaos de la bombe atomique, puis d'expliquer qu'à l'annonce de la fin de la guerre, lui, il savait bien qu'il s'agissait d'un mensonge : la folie le gagne progressivement. Il s'arrête, les autres personnages passent et repassent en fond de scène, il les observe. L'un deux exécute quelques mouvements en avant-scène, puis une autre figure se présente. Un troisième s'approche d'Alexander, il porte un masque africain qui en fait une figure presque surréaliste. Silence. Alexander se met soudain à chanter : « Is the other side of darkness that will never shine ? On the other side of darkness only dirty rain and no more right » (« L'autre côté de l'ombre ne brillera-t-il jamais ? De l'autre côté de l'ombre seulement de la pluie sale et plus de droits »). Ses paroles n'ont pas de sens, elles constituent plutôt un texte poétique dans la mesure où les associations de celui qui écoute leur donneront une signification individuelle, intime. Au sujet des deux mouvements et de l'apparition masquée, on pourrait dire la même chose. Ils ne représentent rien, ici, ils n'ont pas de référent. On peut faire des hypothèses quant au sens à donner à la scène au niveau intra-diégétique : la folie d'Alexander prend place et il a des hallucinations. Quant à savoir si les visions qui nous sont présentées sont celles de l'époque d'Hiroshima ou bien celles qu'il a en nous les racontant, il n'y a aucun indice pour le décider. À moins qu'on ne voie ici les visions d'Isabella, celles qui sont reproduites de l'intérieur de son cerveau. Ou bien encore nous sommes devant autre chose : l'absence de sens, tant dans les mouvements que dans le chant, peut simplement renvoyer à l'événement même d'Hiroshima. Dans tous les cas, hallucinations, visions ou cauchemar, les codes de notre rapport au réel, souvent transposés sur scène et qui nous poussent à déchiffrer la signification des éléments, n'ont plus cours. L'ambiguïté a envahi la scène et le spectateur est gagné par l'indécidabilité. Le geste, mais également les mots, ne semblent plus

---

<sup>216</sup> *Ibidem*.

avoir de référent, on ne peut les relier à rien, il ne s'agit même plus « d'écart entre le signifiant et le signifié » puisque si le référent s'absente, le signifié aussi, et nous sommes face à un signifiant présent dans toute sa matérialité mais qui semble ne renvoyer à rien d'autre qu'à lui-même. Le « signe opaque » suppose qu'il y ait un signifié, mais quand celui-ci n'est plus, peut-on encore parler de signe ?

La danse a cette capacité d'abstraction qui est ici exploitée, tout comme les potentialités poétiques de la langue. Nous avons cité plus tôt Sophie Guhéry qui montrait comment le geste en danse s'éloignait des « codes de reconnaissance ». Le geste, alors, vise-t-il encore à signifier quelque chose ? En partie, mais pas selon la logique du signifiant-signifié ; le sens qui émane des figures est plus confus, plus ambigu. Déjà au dix-septième et dix-huitième siècle les philosophes et les artistes se sont confrontés à cette qualité étrange du geste dont la signification ne peut être fixée. Certains ont tenté coûte que coûte d'établir une grammaire des physionomies : on peut penser au travail de Charles Le Brun sur *L'Expression des passions de l'âme* (1727, édition posthume) où sont recensées à travers des dessins toutes les émotions que le visage humain peut représenter. Codification à l'extrême de l'art de l'acteur ou du peintre pour saisir la communicabilité des émotions : comment les exprimer et comment les reconnaître. Cette fascination pour l'interprétation des gestes, des postures, reprendra vie à la moitié du dix-neuvième siècle avec l'émergence de la photographie et avant cela de la physiognomonie. L'entreprise de Charcot à la Salpêtrière est du même ordre : l'objectif étant de rendre visible les symptômes pour les identifier, *savoir*, et pouvoir les classer. Les nombreuses photographies des hystériques sont légendées selon les attitudes reconnues qui composent la crise. Georges Didi-Huberman, dans son étude de l'iconographie de la Salpêtrière écrit : « [Ce] fut avant tout l'espèce de déroulement temporel, toujours très bien délinée de "repos" et d'"entractes", de ses attaques : l'espèce de découpage dramaturgique, en acte, scènes et tableaux, de ses symptômes<sup>217</sup>. » La recherche

---

<sup>217</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de La Salpêtrière*, Paris, Macula, 2012, p. 119.

de la visibilité, pendant de la lisibilité des « symptômes de[venus] signes<sup>218</sup> » amène la métaphore théâtrale, le théâtre étant le lieu de la transparence, où voir signifie savoir<sup>219</sup>. À la même époque que Le Brun, cette possibilité d'identifier les gestes était déjà remise en cause : « Pour Rémond de Sainte-Albine la passion ne se réduit pas au signe physique du corps normé de Le Brun ou de la tradition rhétorique. Aucune codification de signe ne peut exprimer la gamme passionnelle infinie et le geste n'est pas un langage à lire<sup>220</sup>. » L'interprétation du geste est immédiate mais même lorsque le geste expressif « fait sens » directement, il n'est pas considéré comme signe, il n'est pas réduit au langage parlé. Ainsi le problème de Sainte-Albine est

d'encadrer le geste dans un système qui aille au-delà de l'aspect simplement de signe. Quand au théâtre nous voyons un homme en colère, on peut affirmer qu'on lit la passion sans vraiment la lire. Et, s'il en est ainsi, de quel langage parlons-nous ? Il s'agit d'un élément qui est immédiateté, qui dépend de la situation, mais qui est également en partie « culture », c'est-à-dire qui renvoie aux attentes d'un public, et pourtant c'est un sentiment qui se propage. Le geste de l'acteur ne serait pas un geste actorial, un geste expressif, un geste artistique, s'il suffisait d'une lecture de signe pour en rendre raison. Il y a autre chose qui s'ajoute ou souvent se substitue à une interprétation de « signe ».<sup>221</sup>

La définition du geste comme signe est déjà problématique à une époque où, apparemment, le geste théâtral comme expression ne joue pas sur l'ambiguïté mais sur la communication transparente et ainsi, se limite à une certaine clarté. Pierre Frantz affirme cependant au sujet de la pantomime diderotienne qu'elle

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>219</sup> Une autre dimension est cependant présente dans la monstration des hystériques : l'idée de simulation, de jeu au sens théâtral du terme, notamment dans la phase de « clownisme ». Arnaud Rykner, dans son article « Le “corps imprononçable” de la pantomime fin-de-siècle » (*Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte, op. cit.*), rapproche le pantomime des hystériques en ce qu'ils partagent le même « espace spectaculaire ». C'est dans l'idée de « monstration », « d'exhibition » d'un corps hors limite, « libéré » d'une certaine façon et laissant libre cours à ses pulsions, que les deux corps se rejoignent.

<sup>220</sup> Maddalena Mazzocut-Mis, *La Forma Della Passione. Linguaggi narrativi e gestuali del Settecento francese, op. cit.*, p. 98 : « Per Rémond de Sainte-Albine la passione non si riduce al segno fisico del corpo normato da Le Brun o dalla tradizione retorica. Nessuna codificazioni di segni può esprimere l'infinita gamma passionale e il gesto non è un linguaggio che va semplicemente letto. »

<sup>221</sup> *Ibidem.* : « di inquadrare il gesto in un sistema che esuli dall'aspetto meramente segnico. Quando vediamo un uomo adirato a teatro, possiamo affermare che stiamo leggendo la passione senza propriamente leggerla. E, se è così, di che linguaggio stiamo parlando ? Si tratta di un elemento che è immediatezza, che è vincolo situazionale, ma che è in parte “cultura”, cioè aspettativa di un pubblico, eppure sentimento effuso. Il gesto dell'attore non sarebbe gesto attoriale, gesto espressivo, gesto artistico se bastasse una lettura segnica a renderne ragione. C'è dell'altro che si aggiunge o spesso si sostituisce a una interpretazione di tipo segnico ».



« évoque un langage du corps au défaut de la parole, un excès du corps dans le signe<sup>222</sup> », renvoyant à l'ambiguïté fondamentale d'un « langage » du geste. Dans les spectacles qui nous intéressent le geste est loin d'être univoque, et si un « sens » peut émerger, il restera non formulé, dans une zone de confusion.

L'indécidabilité quant au sens des gestes sur scène semble trouver son fondement, en partie, dans le travail corporel que nous avons déjà évoqué, à travers un principe de contradiction. Au sujet du travail d'Emma Dante, nous avons cité Anna Barsotti qui parlait de tension du corps et de contradiction entre le rôle et le comédien dans la construction des *fantasmini*, ce qui n'est pas sans nous rappeler les analyses de B. Dort citées plus haut sur la « dérive des signes ». Pippo Delbono, au sujet du *training*, parle également de tensions liées au fait qu'il s'inspire du « pas de samouraï » utilisé dans le Kabuki :

La partie supérieure du corps doit être totalement relaxée, toute la force se concentre dans l'estomac. Ce sont trois pas à la fois très simples et très complexes, car tout le corps est engagé, tiraillé entre deux forces contraires, l'une vers le ciel, l'autre vers le sol.

Ensuite il faut parvenir à marcher, tout doucement, avec force, comme à vent contraire, concentrer les énergies dans des forces contradictoires [...]. La marche est animée par la lutte, comme lorsqu'on avance contre un vent très fort. Cette lutte n'est pas exprimée par le visage mais par le corps.<sup>223</sup>

Cette lutte dévoile les contradictions énergétiques en jeu dans le corps : les différences de tensions entre le visage et le corps, et, dans le mouvement, les tensions du corps dans l'espace. Nous avons déjà parlé de la danse de Pippo dans *Questo buio feroce* à ce sujet. La dramaticité de ces mouvements, faits de forces contraires et d'énergie canalisée « donnent à l'acteur la possibilité de créer un lien avec le public, une attention partagée<sup>224</sup> ». Encore une fois, le geste est voué à une fonction de communication, de quelque type qu'elle soit. Cette communication n'est pas de l'ordre du signe car le travail sur la contradiction empêche toute connaissance, toute compréhension directe. Dans *La Chambre d'Isabella*, les mouvements des comédiens semblent également tiraillés entre deux pôles :

---

<sup>222</sup> Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 121

<sup>223</sup> Pippo Delbono, *Le Corps de l'acteur*, op. cit., p. 32-33. Sur ces principes de tension dans le corps voir les écrits d'E. Barba à propos des théâtres orientaux et notamment : *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, op. cit., p. 61-62.

<sup>224</sup> Pippo Delbono, *Le Corps de l'acteur*, op. cit., p. 22.



lorsqu'Arthur, après avoir perdu Anna, sombre dans l'alcoolisme et propose une « réflexion » embuée sur le mensonge, son monologue se termine sur une danse aux gestes saccadés, pendant laquelle Anna chante et lui-même répète en continu, suivi des autres, « mais oui, mais non ». Le sens de ces mots n'est pas directement identifiable, mais le rythme de la diction soutient la chorégraphie. Les gestes partent dans tous les sens : les mouvements précédents du personnage, caractérisant son état d'ébriété, consistaient en des allers-retours sur le plateau. À présent, ses gestes vont de la retenue au déploiement, de gauche à droite, de haut en bas, de face et de dos. Son corps semble suivre différentes directions, comme s'il était pris dans une spirale, faite de tensions et de relâchements. L'impression qui en ressort est une profonde confusion, et on a la sensation qu'un corps enfermé cherche à sortir de lui-même par tous les moyens.

Ainsi, l'expressivité du geste n'a rien à voir avec l'idée d'un langage à décoder ou à comprendre : « Le langage gestuel, comme le langage artistique en général, ne sera donc pas l'expression en miroir d'un ordre présumé de type cognitif<sup>225</sup>. » Cette absence de sens précis dans les spectacles étudiés va de pair avec une recherche de l'ambiguïté, à travers un travail sur les tensions, les contradictions, pour réinvestir le geste de sa fonction expressive : « L'émotion est toujours une contradiction [...] l'émotion vraie naît toujours du conflit<sup>226</sup>. » Le conflit ici semble avoir pour champ de bataille le corps même du comédien, le sujet théâtral en lutte avec lui-même. C'est dans le corps de l'acteur, au centre de la scène, que se révèle un sujet diffracté. Sujet qui n'agit pas mais semble *agi* de l'intérieur et ne pouvant exprimer les contradictions qui le traversent que par une parole ou des gestes qui ne feront que les exhiber sans les rendre lisibles et sans les résoudre. Ce parcours pour retrouver les traces du dialogue et de l'action sur les scènes qui nous occupent nous amène alors à affirmer que c'est de la faillite du sujet théâtral que vient la faillite du signe.

---

<sup>225</sup> Maddalena Mazzocut-Mis, *La forma della passione. Linguaggi narrativi e gestuali del Settecento francese*, op. cit., p. 78 : « Il linguaggio gestuale, così come quello artistico in generale, non sarà quindi espressione del rispecchiamento di un presunto ordine di tipo conoscitivo. »

<sup>226</sup> Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono : Corpi senza menzogna*, Firenze, Barbès, 2009, p. 28 : « l'emozione è sempre una contraddizione [...]. L'emozione vera nasce sempre dal conflitto ».



## Deuxième chapitre

### Le geste-symptôme

Dans l'organisation dramaturgique des spectacles étudiés, le geste prend ainsi la place qu'assumait l'action. C'est à partir de lui que se définiront le rapport au sens et à l'émotion. Nous avons vu cependant que le geste brouillait la lisibilité, se distinguant de la notion de signe. Il ne s'agit, dans notre corpus, même plus de « signe opaque », d'écart entre le signifiant et le signifié, puisque le signifié semble problématique. Les sens qui émergent des images présentées sont contradictoires et ne se résolvent pas dans une interprétation unifiante, laissant le spectateur dans une zone d'indécidabilité. Il y a ainsi une ambiguïté fondamentale dans le travail du geste proposé chez les artistes étudiés. Le corps du comédien, au centre de leur démarche de création, s'ouvre à la contradiction et laisse transparaître des moments de conflits intenses, exprimés dans le geste, face auquel le spectateur ne peut satisfaire son « appétit sémiotisant<sup>227</sup> ».

Le conflit ne sera pas résolu mais exposé dans les gestes. Chiara Trifiletti, dans son article sur la réception des œuvres de Pina Bausch, remarque cette irrésolution : « Les conflits ne sont pas paraphrasés et encore moins harmonisés : ils sont pleinement vécus<sup>228</sup> ». Les conflits chez Pina Bausch peuvent être thématiques : par exemple l'opposition entre les hommes et les femmes présente dans toutes ses pièces, à travers des images de haine et d'amour, des gestes de tendresse ou de violence<sup>229</sup>. Car c'est à présent dans l'image par les gestes et non dans l'action par le dialogue que se révèlent ces oppositions. La mise en avant de deux pôles dans l'image et de leur confrontation se fait à travers un traitement particulier du mouvement dansé. Chez Pina Bausch, la contradiction se révèle notamment grâce à la métamorphose du mouvement. À la fin de *Kontakthof*, par

---

<sup>227</sup> L'expression est utilisée par Michèle Fevre dans son ouvrage *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995.

<sup>228</sup> Chiara Trifiletti, « Guardare il Tanztheater : una riflessione sulla fruizione del teatro di Pina Bausch », *Mantichora* n° 1, p. 21 : « I conflitti non vengono parafrasati e men che meno armonizzati, bensì vengono vissuti appieno ». URL : <http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2012/01/Mantichora-1-pag-745-770-Trifiletti.pdf>.

<sup>229</sup> Cf. Roberto Alonge, « Les mystérieux contacts entre l'homme et la femme », *Pina Bausch : Parlez-moi d'amour. Un colloque*, op. cit., p. 96-107.

exemple, une femme en robe blanche est entourée de plusieurs hommes qui commencent à la toucher ; ils semblent en premier lieu l'aborder avec délicatesse, la caresser presque, mais les mouvements s'accélèrent et se transforment en pincements, grattements, petits coups. Si les gestes quotidiens sont reconnus, identifiés, leur coprésence dans l'image « choque » le spectateur, va au-delà de la compréhension rationnelle. Ce mélange dans une image amène un moment *d'inquiétante étrangeté*, perturbe les habitudes et les attentes du spectateur et lui permet difficilement d'interpréter la situation. Il s'agit alors d'une mini-catastrophe, moment d'aboutissement de l'action dans le geste, qui ne trouve ni résolution, ni apaisement, et transmet le conflit sous forme de tension dans l'image. Une autre forme de reconnaissance émerge ainsi pour le spectateur, comme l'énonce Sophie Guhéry :

Si la danse produit des images qui renvoient les spectateurs à leurs affects et à leur condition d'hommes et d'êtres sociaux, elle induit aussi une reconnaissance de ce que les spectateurs ne connaissent pas, tant cet art touche aussi à des réalités enfouies. Même si le spectateur ne le formule pas et ne le formulera peut-être jamais, cette reconnaissance, revendiquée par les praticiens, est source d'une connaissance, qui, même en filigrane, restera inscrite en lui.<sup>230</sup>

Le choc est ici vécu comme un moment émotionnel intense qui « fait sens », même si celui-ci n'est pas directement verbalisable. Le brouillage de la compréhension est une revendication poétique des artistes étudiés, qui rejoint un constat fait par Christian Biet et Christophe Triaux sur les metteurs en scène des années 1990 :

De lieu de visibilité et d'interprétation du réel, la scène devient le miroir et le laboratoire de l'opacité du monde et du réel ; de la fabrique de la signification, elle devient cadre d'exploration de sa résistance à la saisie [...] les temps sont alors à l'« ouverture du sens », à la critique des interprétations monolithiques imposées.<sup>231</sup>

Ce manque de lisibilité du geste ainsi que sa valence émotionnelle sont clairement exprimés par les spectateurs de ces œuvres ; et les réactions physiques qui peuvent avoir lieu pendant la réception nécessitent, pour l'analyse, un détour par des théories scientifiques telles que la kinesthésie et la neuroesthétique. Cette première ouverture méthodologique n'est pas si étonnante dans la mesure où la

---

<sup>230</sup> Sophie Guhéry, « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle? », *op. cit.*, p. 8.

<sup>231</sup> Christian Biet et Christophe Triaux, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 793.

kinesthésie est déjà utilisée en danse et la neuroesthétique donne lieu, depuis quelques années, à bon nombre de manifestations scientifiques<sup>232</sup>. À partir de ces réflexions nous aurons l'occasion de revenir sur la notion dramaturgique de conflit. Cependant, les valences que prend le conflit dans les gestes des interprètes nous amèneront à ouvrir la pensée au domaine psychanalytique et au concept de symptôme, capable de recouvrir à la fois la contradiction, l'ambiguïté et la valeur émotionnelle de ces gestes.

### 1. Une poétique de la mise en crise

Les artistes revendiquent la recherche de l'ambiguïté dans leur travail de création. Dans un entretien réalisé après le spectacle *La Menzogna* (2008)<sup>233</sup>, Pippo Delbono affirme sa volonté de sortir le spectateur de son univers familier : « Moi, je le conçois seulement ainsi, l'acte artistique, je ne vois pas d'autre façon, ça ne m'intéresse pas que l'art soit un lieu où l'on va pour se détendre, nous sommes déjà détendus, pour rire, pour me divertir<sup>234</sup>. » Au-delà de la volonté de provoquer le scandale qui, selon le metteur en scène, « oblige à un autre regard<sup>235</sup> », à une autre perception, le sentiment d'instabilité ou l'indécidabilité que peuvent ressentir les spectateurs vient d'un travail sur la « poésie » des images. Pour Pippo Delbono, la notion de poésie renvoie à une liberté d'interprétation : « À partir du moment où tu dois donner un sens, tu tues déjà un peu l'image. Comme la poésie, si tu dis "cette phrase signifie ça", alors ce n'est plus de la poésie<sup>236</sup>. » L'objectif est de laisser l'imagination du spectateur suivre son cours : « la poésie me donne la possibilité de ne pas définir, de créer un vide dans la signification de ce qui se dit sur scène, ainsi je permets au spectateur de

---

<sup>232</sup> Nous pouvons citer ici les colloques annuels de l'université La Sapienza à Rome intitulés « Dialogues entre théâtre et Neurosciences », qui se déroulent depuis 2009 à l'initiative de deux chercheurs, Gabriele Sofia et Clelia Falletti.

<sup>233</sup> Représentation et entretien du 12 mars 2009, Rome, Teatro Argentina. Spectacle créé en 2008 à la Fonderie Limone à Turin.

<sup>234</sup> Voir entretien en Annexe I.

<sup>235</sup> *Barboni, il teatro di Pippo Delbono*, Alessandra Rossi Ghiglione (dir.), avec intervention de Pippo Delbono, Pepe Robledo, Oliviero Ponte di Pino, introduction de Franco Quadri, Milan, Ubulibri, 2003, p. 42 : « lo scandalo obbliga ad un altro sguardo ».

<sup>236</sup> Voir entretien en annexe I.

comblent le vide avec son expérience<sup>237</sup> ». Le spectateur n'est pas simplement perdu mais appelé à une autre façon de recevoir, de manière plus intime.

Cette dualité, entre la perte des repères et l'invitation à regarder autrement, est également présente chez Emma Dante. Dans un entretien que nous avons réalisé lors des représentations de *La Trilogia degli occhiali* à Milan<sup>238</sup> la metteuse en scène parle de son théâtre comme d'un pays étranger :

Si le spectateur vient au théâtre, il vient dans un pays étranger. Il doit donc être en quelque sorte ouvert à cette nouvelle langue qu'il entend. Sinon, il arrive dans un endroit facile, où nous nous exprimons de façon primitive et alors il n'y a aucune élévation, aucune confrontation, aucun échange. Ce qui est beau lorsque tu visites un pays c'est lorsque tu cherches à attraper, à comprendre, à sentir un langage nouveau. [...] C'est le contraire de l'expérience d'un théâtre traditionnel où le spectateur connaît déjà le langage, a les clés...<sup>239</sup>

La métaphore du pays étranger, pays dont on ne parlerait pas du tout la langue, rend bien compte de ce dépaysement que peuvent représenter les spectacles étudiés ici, où le geste se présente au spectateur sans sa grammaire, où les images qui nous sont proposées ne livrent pas tout de suite leur sens : comme une langue dont on pourrait jouir des sonorités, dont on tenterait d'interpréter le sens en regardant les visages de nos interlocuteurs, sans pouvoir jamais en percevoir complètement les mystères.

Au contraire, dans *La Chambre d'Isabella*, Jan Lauwers affirme avoir voulu « reconstruire » une forme de narration et par là une relation esthétique : « Le théâtre contemporain a beaucoup cherché à déconstruire, et j'ai moi-même accompagné ce travail salutaire, mais n'a pas reconstruit grand-chose<sup>240</sup>. » Il ajoute dans un article du *Figaro* : « on a décrété, il y a plus d'un siècle, et on continue, la mort de Dieu, de la peinture, du théâtre, etc. Peut-être pourrait-on se décider à recommencer à repeindre, à représenter, à célébrer. Je dis cela à tout

---

<sup>237</sup> Barboni, *il teatro di Pippo Delbono*, op. cit., p. 55-56 : « La poesia mi dà la possibilità di non definire, di creare un vuoto dentro al significato di quello che dici in scena, così permetto allo spettatore di colmare il vuoto con la sua esperienza. »

<sup>238</sup> Entretien réalisé le 1<sup>er</sup> mars 2011 au CRT – Teatro d'Arte de Milan (Annexe I).

<sup>239</sup> *Ibidem*.

<sup>240</sup> Entretien avec Jan Lauwers, site du festival d'Avignon. URL : <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2004/la-chambre-d-isabella>.

hasard. C'est optimiste. Et risqué<sup>241</sup> ». Cette volonté de reconstruction, cependant, ne signifie pas reprendre les codes anciens et remettre le spectateur au centre d'un dispositif dont il maîtrise les codes. Au sujet de la forme de *La Chambre d'Isabella*, on peut relever cette affirmation ambiguë du metteur en scène : « le succès de *La Chambre d'Isabella* est en grande partie lié à cela : l'ouverture accessible des performers, la musique et l'histoire linéaire donnent au public une "fausse" impression de sécurité<sup>242</sup> ». Il affirme ailleurs au sujet de ce spectacle que

cette fois-ci, les comédiens ménagent le public. Par exemple, il y a une structure narrative très claire dans cette pièce. Les spectateurs reçoivent donc les images d'une façon moins brutale. Apparemment le côté autobiographique plaît également. Et la musique est une puissante séductrice. Elle entraîne le spectateur en un tournemain. [...]

*Ça paraît tout simple de prime abord, mais cette limpidité n'est qu'une apparence. [...] J'essaye [...] de réétalonner la définition du théâtre d'une façon similaire. [...] Quoi qu'on fasse, il n'est plus possible de choquer qui que ce soit. Quels codes inventer, dans ce cas, pour mettre tout cela en mouvement ?<sup>243</sup>*

Dans ces entretiens, on le voit, les propos de Jan Lauwers laissent toujours place au doute : la simplicité apparente de la structure de la pièce, la légèreté des chansons, le sourire des performers, sont une façon de faire entrer le public dans l'œuvre. Mais au fond, les éléments performatifs, la construction fragmentaire des images scéniques, les différents pôles d'attention délibérément éparpillés sur scène créent un espace similaire à ce « vide » dont parle Pippo Delbono, et dans lequel le spectateur doit trouver sa place :

Dans mes œuvres théâtrales, différentes énergies sont toujours en action en même temps. Le centre et la périphérie ont la même valeur, ce qui crée une ouverture. À ce moment-là le spectateur doit devenir actif. La musique a elle aussi une influence immédiate et importante sur la dramaturgie de l'image. En mettant simultanément en œuvre plusieurs médiums, le sous texte devient plus important que le texte. Dans mes œuvres plastiques aussi l'interaction est importante.<sup>244</sup>

---

<sup>241</sup> Hervé de Saint-Hilare, « Jan Lauwers, l'optimiste d'Avignon », *Le Figaro*, 9 juillet 2004.

<sup>242</sup> Jan Lauwers, *Needcompany Newsletter*, September 2005, cité par Felix Sprang, « Turns on the narrative turn », *No beauty for me there where human life is rare*, op. cit., p. 147 (je souligne) : « The success of *Isabella's Room* is mainly because of that : the accessible openness of the performers, the music and the linear story give the audience a "false" sense of security. »

<sup>243</sup> Pieter T'Jonk, « Parce que les femmes sont extrêmement importantes », *De Tijd*, 21 septembre 2004 (je souligne).

<sup>244</sup> Jan Lauwers, *L'Énervement*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 159.

L'espace dans lequel l'imagination du spectateur peut s'insérer est justement cet « entre » les éléments scéniques. Ceci est évident lorsqu'on observe les installations de l'artiste comme *Déconstruction*<sup>245</sup> où il rassemble un amas d'objets, restes d'expositions, de performances, de pièces de la Needcompany, ou lorsqu'on se trouve face aux chambres qui rassemblent ses dessins, croquis, polaroids agrandis<sup>246</sup>.

S'il n'y a pas de volonté de « bousculer » le spectateur chez Pina Bausch, on sait les réactions que ses premiers spectacles ont suscitées. Dans un article sur l'interprétation des œuvres de la chorégraphe allemande, Franco Quadri<sup>247</sup> souligne l'ambiguïté des images et les interprétations multiples que l'on peut en faire. Pina Bausch elle-même affirme que chaque spectateur doit faire son propre voyage dans le spectacle :

Chaque personne du public fait partie du spectacle : il est important que chacun ait un rapport personnel avec ce qui se passe. [...] rien n'assure que ce que l'autre ressent soit équivalent à ce que l'on ressent soi-même. Quant au message, je ne sais pas... Il n'y a pas de message. La meilleure chose est de laisser l'intuition et l'imagination agir. Certes, je veux dire avec force quelque chose de difficile à formuler, de caché, mais c'est à vous de la découvrir, sinon ce serait brut et grossier ; vous devez trouver vous-même, je ne peux pas procéder trop directement.<sup>248</sup>

Il faut également souligner dans le discours de Pina Bausch une attention particulière à l'émotion du spectateur. Ayant vu ses propres spectacles plusieurs fois, elle affirme dans un entretien avec Norbert Servos : « je connais leur diversité [la diversité des spectacles] et je sais ce que l'on peut ressentir et ce que la moindre nuance peut provoquer<sup>249</sup> » et un peu plus loin : « L'émotion est essentielle. Je m'ennuie si je ne sens rien<sup>250</sup>. » On peut rapprocher ces paroles de

---

<sup>245</sup> Cf. Jan Lauwers, dossier de présentation de la performance *Déconstructions* (2007). URL : <http://www.needcompany.org/FR/deconstruction>.

<sup>246</sup> Jan Lauwers transforme son atelier en chambre à thème lorsqu'il se consacre à son activité de plasticien. Il y accroche tout ce qu'il réalise, par accumulation et juxtaposition. Cf. Jan Lauwers, *L'Énervement*, op. cit.

<sup>247</sup> Cf. Franco Quadri, « Pina Bausch. Un langage à interpréter », *Parlez-moi d'amour : Pina Bausch. Un colloque*, op. cit., p. 144-151.

<sup>248</sup> « Rencontre avec Pina Bausch », *Parlez-moi d'amour : Pina Bausch. Un colloque*, op. cit., p. 159-160.

<sup>249</sup> Norbert Servos, *Pina Bausch ou L'Art de dresser un poisson rouge*, op. cit., p. 294.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 308.



celles d'Emma Dante lors de l'entretien déjà cité : « Les gens qui viennent voir ce type de théâtre ont le désir d'être touchés, sinon ils ne viendraient pas<sup>251</sup>. »

Ce souci de l'émotion du spectateur, cette volonté de lui proposer une expérience dont il ressortira troublé, ou du moins touché, sont également présents chez Kantor, de manière plus « violente » :

Remplacer le choc par une situation gênante :  
une situation gênante est quelque chose de plus que le choquant.  
Il faut pour cela beaucoup plus d'audace,  
de risque  
et de décision.  
Une situation gênante détruit  
d'une façon beaucoup plus efficace  
l'expérience de vie du spectateur  
et son existence conventionnelle, légalisée  
le met « plus bas ».<sup>252</sup>

Il y a chez Kantor une volonté de bouleverser le spectateur, de lui faire perdre ses repères, mais pour le toucher plus profondément : « j'estime qu'au théâtre le principal élément est l'action à travers laquelle j'exprime l'émotion que je veux transmettre au spectateur<sup>253</sup> ». Il affirme dans le documentaire réalisé par Denis Bablet<sup>254</sup> qu'il recherche expressément le moyen de faire pleurer le public.

Ainsi, la forte expressivité du geste théâtral et son ambiguïté sémiotique font échos à des revendications poétiques des artistes. Le public ne doit pas s'installer dans son siège face à des images dont il maîtriserait les codes. Il doit réapprendre à regarder autrement. Il y a chez les artistes une volonté de bousculer, de bouleverser, de toucher. Cependant, et ce malgré les propos quelquefois durs de Kantor, cette volonté est toujours doublée d'une attention particulière : perdre le spectateur, oui, mais le faire entrer dans ce nouvel univers.

---

<sup>251</sup> Cf. annexe I.

<sup>252</sup> Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, op. cit., p. 121-122.

<sup>253</sup> Tadeusz Kantor, *T. Kantor I, Les Voies de la création théâtrales* n° 11, p. 47-48.

<sup>254</sup> Denis Bablet, *Le Théâtre de Tadeusz Kantor*, CNRS Images, 1985.

## 2. Choc et incompréhension

L'impossible sémiotisation et la force expressive du geste provoquent un choc chez le spectateur. Rappelons ici que le terme est étymologiquement lié à celui de conflit. Un choc est « une rencontre violente d'un corps avec un autre<sup>255</sup> », plus précisément l'« action qu'un corps mis en mouvement exerce, en vertu de sa masse et de sa vitesse acquise, sur les corps qu'il rencontre ». Dans le cadre de la communication théâtrale, les tensions révélées dans les gestes des comédiens ont un impact direct sur le corps du spectateur. La notion de choc, comme résultat d'une rencontre entre deux corps (le comédien et le spectateur) nous permet de voir comment se déplace la notion de conflit de la scène à la salle, de même que nous avons évoqué la possibilité d'un dialogue entre les deux et d'une action de la scène *sur* la salle. « Quelque chose » se passe dans le corps du spectateur, en même temps que dans son « esprit ».

Certains témoignages recueillis dans le cadre d'une étude que nous avons réalisée autour du spectacle *Questo buio feroce* vont dans le sens d'une réception corporelle intense, doublée d'une incompréhension<sup>256</sup>. Dans le questionnaire distribué principalement à des élèves de lycée en spécialité théâtre, une des questions concernait les émotions éprouvées pendant le spectacle : « Pouvez-vous décrire les premières images/tableaux du spectacle qui vous reviennent à l'esprit, et expliquer pourquoi elles vous ont marqués ? » Les élèves parlent alors de « trouble », de « pleurs », de même que certains journalistes : « *Questo buio feroce* de Pippo Delbono a laissé sans voix, samedi soir, les spectateurs de L'Hippodrome. On en a même vu certains fondre en larmes<sup>257</sup>. » D'autres témoignages vont plus loin et évoquent des réactions physiques fortes :

---

<sup>255</sup> Dictionnaire *Le Littré* (op. cit.). Entrée « choc ».

<sup>256</sup> Cette étude a été réalisée dans le cadre de mon Master Recherche : *La Réception des écritures scéniques. Parcours dans trois œuvres contemporaines. Questo buio feroce*, Pippo Delbono ; *L'histoire de Ronald, le clown de McDonald's*, Rodrigo García ; *La Chambre d'Isabella*, Jan Lauwers, mémoire dirigé par Claudia Palazzolo, Université Lumière Lyon 2, 2010. Des questionnaires avaient été distribués à des élèves en spécialité théâtre du Lycée Jeanne D'Arc (Rouen), à leurs deux professeurs Annie Francisci et Thierry Morand, ainsi qu'à quelques spectateurs d'âges et situations divers. Le travail de réflexion se construisait également à partir des articles de journaux principalement francophones parus lors des représentations.

<sup>257</sup> « Pippo Delbono sur la scène de l'Hippodrome, la mort lui va si bien », *La Voix du Nord*, 13 janvier 2009, (non signé).

tremblement (« J'ai été bouleversée par le spectacle, tout mon corps tremblait », « à la fin du spectacle j'étais très tendue, un peu tremblante »), sentiment d'étouffement (« J'ai vraiment eu le sentiment d'être enfermée, presque étouffée dans la salle », « j'étouffais dans mon siège »). D'autres sensations plus internes ont également été relevées : « boule dans la gorge », « mal de ventre », sensation de vide. On peut remarquer cependant que ces réactions sont difficiles à expliquer et que le lien entre ce que l'on voit et ce que l'on ressent n'est pas évident. La deuxième partie de la question a souvent été évitée, notamment parce que les impressions des spectateurs reprennent les contradictions que nous avons évoquées plus haut, visibles dans le corps des acteurs :

En sortant du spectacle j'ai eu plein d'émotions en même temps, quelque chose d'incontrôlable. Je ne sais pas quoi exactement, j'étais complètement bouleversée. J'avais envie de pleurer, je tremblais. Mais d'un autre côté j'étais heureuse d'avoir vu ce spectacle.

Des fois, je riais, j'étais bien, et puis la seconde qui suivait, j'étais littéralement pétrifiée !<sup>258</sup>

Les professeurs accompagnant ces élèves ont relevé cette impossibilité à dire « ce qui s'est passé » : « Le sentiment est physique : jouir d'une émotion qui ne se pare pas de prétextes idéologiques/esthétiques, être submergé par le bruit et l'image en se disant que quelque chose est advenu, que l'on ne peut guère immédiatement nommer<sup>259</sup>. » Nous pouvons également relever le témoignage de Pippo Delbono lui-même devant les œuvres de Pina Bausch et Tadeusz Kantor : « Les spectacles qui m'ont le plus touché dans ma vie – les pièces de Kantor ou de Pina Bausch, par exemple – sont ceux qui m'ont profondément bouleversé, qui ont bouleversé mes repères. Je n'y ai pas toujours compris grand-chose, mais ils m'ont mis en état de crise<sup>260</sup>. »

Diverses théories scientifiques, utilisées particulièrement en danse, confirment que dans l'acte de réception le spectateur peut être touché physiquement. L'empathie semble avoir trouvé son pendant scientifique dans les

---

<sup>258</sup> Extrait des questionnaires analysés dans *La Réception des écritures scéniques. Parcours dans trois œuvres contemporaines*, op. cit.

<sup>259</sup> Questionnaire n°2 en annexe II.

<sup>260</sup> Pippo Delbono, *Mon Théâtre*, op. cit., p. 151-152.

neurosciences<sup>261</sup> avec la découverte des neurones-miroirs, et dans la kinesthésie<sup>262</sup>. Le corps du spectateur est un corps-mémoire, non seulement parce qu'il est capable, grâce au fonctionnement de son cerveau, de se souvenir des événements de sa vie, mais également parce que son corps « enregistre » les sensations passées :

On peut parler d'une *mémoire corporelle plastique*, d'une « géographie » modelée par tout le vécu. Cette mémoire n'est pas inscrite par les circuits nerveux, mais *dans le modelage plastique des tissus qui génèrent l'organisation tensionnelle de notre corps*. Je pense évidemment au rôle des *fascias* riches en fibre collagène (non innervées) et qui font mémoire.<sup>263</sup>

Les théories d'Hubert Godard sur la kinesthésie nous montrent que cette mémoire du corps est sollicitée lors de l'événement spectaculaire, et peut expliquer une forme d'empathie physique. L'exemple le plus simple est évidemment celui de la sensation de légèreté que le spectateur peut ressentir devant un spectacle de danse. Le mouvement de l'autre, du comédien, est éprouvé dans le corps du spectateur :

Le mouvement de l'autre met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur : l'information visuelle génère, chez le spectateur, une expérience kinesthésique (sensation interne des mouvements de son propre corps) immédiate, les modifications et les intensités de l'espace corporel du danseur trouvant ainsi leur résonance dans le corps du spectateur.<sup>264</sup>

Cette empathie n'est pas seulement une sensation interne du spectateur, elle révèle un jeu de miroirs, où postures et émotions sont liées :

Tout un système de muscles dits gravitaires, dont l'action échappe pour une grande part à la conscience vigile et à la volonté, est chargé d'assurer notre posture ; ce sont eux qui maintiennent notre équilibre et qui nous permettent de tenir debout sans avoir à y penser. Il se trouve que ces muscles sont aussi ceux qui enregistrent nos changements d'états affectifs et émotionnels. Ainsi, toute modification de notre posture aura une incidence sur notre état

---

<sup>261</sup> Sur les neurosciences et l'esthétique Cf. Chiara Cappelletto, *Neuroestetica : L'arte del cervello*, Roma, Laterza, 2009.

<sup>262</sup> Sur la kinesthésie et ses développements dans la théorie en danse voir les articles d'Hubert Godard : « Le Geste et sa perception », *La Danse au XX<sup>e</sup> siècle*, Isabelle Ginot et Marcelle Michel, [Bordas 1995, Larousse-Bordas 1998], Paris, Edition Larousse/VUEF, 2002, p. 224-229 ; « À propos des théories sur le mouvement », *Marsyas* n° 16, 1990, p. 19-23 ; « Le déséquilibre fondateur : Le corps du danseur, épreuve du réel » Entretien avec Laurence Louppe, *Art Press* hors-série n° 13, 1992, p. 137-144 ; « Présentation d'un modèle de lecture du corps en danse », *Danse le corps enjeu*, Mireille Arguel (dir.), Paris, P.U.F, 1992, p. 210-221.

<sup>263</sup> Hubert Godard, « Le déséquilibre fondateur : Le corps du danseur, épreuve du réel », *op. cit.*, p. 140 (je souligne).

<sup>264</sup> Hubert Godard, « Le geste et sa perception », *La Danse au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 239.

émotionnel, et réciproquement tout changement affectif entraînera une modification, même imperceptible, de notre posture.<sup>265</sup>

Le corps enregistre notre histoire affective, gravitaire et tensionnelle et permet un autre type de *compréhension* du spectacle : com-préhension comme modalité du *prendre avec soi* ou bien même, ici, faire sien.

Les recherches scientifiques sur les neurones-miroirs vont également dans ce sens d'une réception physique, d'une réception qui ne dépend pas de processus essentiellement conscients ou d'une réflexion consciente. Les neurones-miroirs ont été découverts par l'équipe du docteur Giacomo Rizzolatti à Parme dans les années quatre-vingt-dix<sup>266</sup>. Ces neurones s'activent à la fois lorsque nous accomplissons une action, et quand nous voyons quelqu'un accomplir cette même action. Comme s'ils mimaient l'action de l'autre : mais au niveau des neurones mêmes il n'y a aucun moyen de faire la différence entre le moment où le sujet accomplit l'action ou lorsqu'il la voit accomplie. Nous sommes également capables de connaître l'intention de celui qui commence à exécuter une action : nos neurones réagissent de façon différente si quelqu'un prend une pomme pour la ranger ou pour la manger. Nous pouvons donc non seulement ressentir les émotions de l'autre mais également comprendre ses intentions même si « le terme "compréhension" ne signifie pas ici l'explication de l'intention, mais la capacité de reconnaître dans l'événement moteur un "type d'action"<sup>267</sup> ». Ces théories scientifiques éclairent la façon dont notre rapport au monde et au spectacle ne peuvent se réduire à une expérience intellectuelle : « l'accès quotidien à l'esprit [de l'autre], est un accès pleinement corporel et préliminaire à tout jugement ou activité théorique<sup>268</sup> ». Il est intéressant de relever que le cadre de l'illusion théâtrale n'empêche pas les neurones-miroirs de s'activer : « L'homme ne réagit

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 236 (je souligne).

<sup>266</sup> Ces découvertes en neurosciences ont été reprises et étudiées par la neuroesthétique qui tente de les appliquer aux phénomènes de création et de réception des œuvres artistiques. La discipline est encore assez jeune : ses outils et théories sont toujours en cours d'élaboration.

<sup>267</sup> Chiara Cappelletto, *Neuroestetica : L'arte del cervello*, *op. cit.*, p. 137 : « con "comprensione" qui non si intende la spiegazione dell'intenzione, ma la capacità di riconoscere nell'evento motorio un "tipo d'atto" ».

<sup>268</sup> *Ibidem* : « il quotidiano accesso alla mente [dell'altro] è un accesso pienamente corporeale e preliminare a giudizi e attività teorica ».

donc pas seulement en face de situation “de fait” mais aussi face à des situations virtuellement possibles<sup>269</sup>. »

Les impressions physiques ressenties sont liées aux mouvements des performers mais également à l’agencement des éléments visuels et auditifs. Le choc peut être perceptif, pensons notamment à la saturation du son régulièrement mise en œuvre dans les spectacles de Pippo Delbono, ou encore à l’utilisation de la lumière qui aveugle le public.

### 3. Introduction du symptôme

Le geste exhibe les contradictions d’un sujet théâtral en crise, mettant à mal la compréhension et provoquant un choc physique et émotionnel chez le spectateur. Le geste, porteur de significations contradictoires, amenant à une réception physique, se rapprocherait ainsi du *symptôme* tel qu’il est défini par la psychanalyse. Gérard Pommier propose une définition du symptôme qui pourrait éclairer la place du conflit dans le geste théâtral. Ce rapprochement nous permettrait de dessiner la position qu’il donne au spectateur et la façon dont il bouleverse les éléments scéniques. Selon le psychanalyste, reprenant en partie les quelques définitions que Freud nous a laissées, le symptôme est la manifestation corporelle d’un événement non-conscient :

tout allait bien, et puis brusquement « quelque chose » s’est présenté qui a dû évoquer un événement passé, quelque « chose » dont on ne sait trop ce qu’elle représente, et aussitôt la respiration s’est alourdie. Lorsque cette « chose » s’incruste dans le corps, le symptôme s’ensuit.<sup>270</sup>

Les réactions physiques de spectateurs aux images des spectacles, ainsi que leur incompréhension face à ces réactions nous amènent bien vers le domaine du symptôme. Il serait le résultat d’« une situation qui excède la compréhension d’un sujet, soit à cause de sa violence, soit parce qu’elle comporte une contradiction insoluble<sup>271</sup> ». Le choc évoqué plus haut, l’impossible sémiotisation, et la place du

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 134 : « L’uomo dunque non reagisce solo di fronte a situazioni di fatto, ma anche di fronte a situazioni virtualmente possibili. »

<sup>270</sup> Gérard Pommier, « Remarques sur le visuel et le symptôme », *Cahiers de psychologie clinique* n° 20, 2003/1, p. 157.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 158.

conflit dans le geste, font écho à cette naissance du symptôme. Dans son article « Remarque sur le visuel et le symptôme », G. Pommier lie le symptôme au symbole, reprenant les premières théorisations de Freud sur le symptôme hystérique. Le symbole « condense plusieurs significations, dont au moins deux sont contradictoires<sup>272</sup> », il devrait représenter quelque chose en son absence : « Pour les Grecs qui en ont forgé le concept, le symbole était ce morceau de poterie cassée en deux, destiné à servir de signe de reconnaissance en s'assurant de l'adéquation des deux lignes de brisure<sup>273</sup>. » Lorsque le symbole ne peut être reconnu, lorsqu'il ne fonctionne plus comme signe, le choc s'ensuit et naît le symptôme. Le symbole montre l'absence et crée un effet symptomatique marqué également par l'absence puisque les éléments contradictoires bloquent la compréhension du spectateur.

Dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Freud affirme que le symptôme est le résultat d'un conflit, d'une opposition entre la satisfaction des pulsions et l'impossibilité de les satisfaire (on ne peut s'empêcher de repenser aux femmes de Pina Bausch étriquées dans leur robe). Il est le résultat des expressions contradictoires du moi et désigne sans le dévoiler une forme de « retour du refoulé » :

Le refoulement procède du moi qui, éventuellement par un mandat du surmoi, ne veut pas prendre part à un investissement pulsionnel incité dans le ça. Le moi parvient par le refoulement à ce que la représentation, qui était porteuse de la motion désagréable, soit tenue à l'écart du devenir-conscient.<sup>274</sup>

Le symptôme est en réalité le résultat du « succès du processus de refoulement<sup>275</sup> ». L'origine du symptôme reste alors dans le non-conscient. Cependant, l'instance désirante, si elle ne parvient pas à modifier la réalité, à réaliser son désir, provoque une modification corporelle. Le symptôme, en effet, montre et cache en même temps. Il montre que quelque chose a lieu, sans laisser

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>274</sup> Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme, angoisse*, trad. Joël Doron et Roland Doron, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1993, p. 7.

<sup>275</sup> *Ibidem*.

aucune possibilité de l'identifier. Il vise à éviter au moi de revivre un événement refoulé qui tente de faire retour :

La formation du symptôme a donc pour succès effectif de supprimer la situation de danger. Elle a deux faces : l'une, qui nous reste cachée, instaure dans le ça cette modification au moyen de laquelle le moi est soustrait au danger, l'autre, tournée vers nous, montre ce qu'elle a créé à la place du processus pulsionnel soumis à influence, la formation du substitut.<sup>276</sup>

Le fonctionnement de la formation du symptôme psychanalytique montre bien à quel point la présentation du symptôme révèle un sujet divisé, dont les différentes instances psychiques rentrent en conflit sans que la conscience ne puisse comprendre réellement l'objet des contradictions qui modifient le corps. Le geste-symptôme du théâtre contemporain serait alors le résultat d'un sujet théâtral en proie à la contradiction, au conflit, et son irruption amène à une faillite de la signification et à un effet physique.

#### **4. Du conflit interhumain au conflit « intrahumain »**

La notion de conflit est fondamentale dans la dramaturgie traditionnelle. À l'origine de celui-ci se trouve l'acte de décision d'un personnage, d'un sujet, qui met en branle l'action dramatique ainsi fondée sur les rapports interhumains. Ce conflit initial sera résolu par le dialogue. À travers l'étude de ce dernier nous avons constaté la défaillance du sujet dramatique, en analysant notamment les figures du théâtre d'Emma Dante dans *mPalermù* : affirmant leur volonté de sortir mais incapables de faire un pas hors de la maison. Le dialogue est par conséquent privé de son pouvoir d'action. Ce sujet du théâtre contemporain ne peut rien amorcer car il est lui-même en proie à la contradiction. Pina Bausch met en scène un corps oppressé par les conventions de la société, pris entre ses pulsions et son obligation au silence, à la contenance. C'est ce que révèlent certaines images de *Kontakthof*, dans la version réalisée par des personnes de plus de soixante ans : une ronde de femmes tentant coûte que coûte de rentrer dans des robes de soirée qui semblent cousues à même leur peau. Le corps se rebelle : une culotte qui se déplace, des collants qui serrent trop, une bretelle de sous-vêtement qui dépasse...

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 58.



et les gestes parasites se multiplient. Gestes qui tentent de préserver l'image parfaite mais qui, par leur présence même, révèlent les limites de ce que l'on peut imposer à un corps toujours imparfait, inadéquat à ce que la société prône. Le sujet théâtral se délite, en proie à des pulsions contradictoires, et ne peut plus être le moteur d'un drame, enclencher une action : ses gestes révèlent cette faillite.

Les conflits ne semblent plus pouvoir relever de l'interhumain dans la mesure où, avant de s'opposer aux autres, le sujet s'oppose déjà à lui-même<sup>277</sup>. Selon Hans-Thies Lehmann, le drame avait une « vocation à la personnalisation<sup>278</sup> » qui n'est plus actuelle car les forces en puissance dans notre société seraient anonymes : « On ne parvient plus à identifier les agents des actions sociales, on ne peut repérer l'ennemi<sup>279</sup>. » Le personnage ne représente pas une force s'opposant à une autre, qu'il s'agisse de rivalité personnelle ou d'incarnation d'entités politiques ou religieuses, il se trouve lui-même pris dans ces forces contradictoires, voire manipulé par celles-ci. Chez Kantor, elles sont encore identifiables : dans *Wielopole, Wielopole*, la religion et l'État (à travers la guerre) sont les entités qui meuvent les personnages. Elles « agissent » les personnages sans qu'ils soient eux-mêmes porteurs d'une foi en l'un ou l'autre : le prêtre ne représente certes pas la religion, de même que les soldats ne représentent pas l'État. Ce sont donc ces forces extérieures qui s'emparent des personnages et les envahissent, créant les conflits internes au sujet. Lorsque le Père ramasse Helka au sol, après qu'elle a été mutilée par les soldats, son corps reste au pouvoir de l'armée et d'une mécanisation sans faille, son visage est impassible : ce n'est que dans son geste, portant son épouse comme pour lui faire passer le seuil de leur demeure, que l'on peut entrevoir une once d'humanité. Geste-symptôme où le

---

<sup>277</sup> Nous retrouvons ici encore des caractéristiques similaires à ce que J.-P. Sarrazac décrit dans son ouvrage *Théâtres intimes (op. cit.)* au sujet des dramaturgies du tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle. Le retour à la psychologie et l'intérêt porté par ces dramaturges à la vie intérieure amène l'auteur à poser la question suivante : « Comment rendre concret sur la scène ce continent invisible » (p. 11) ? Il semble que les esthétiques qui nous intéressent ici aient répondu à cette question par un geste qui endosse les caractéristiques du symptôme : les contradictions de la psyché deviennent *concrètes* sur scène, mais sans forcément pour cela que l'invisible ne devienne lisible.

<sup>278</sup> Hans-Thies Lehmann, « Cosa significa teatro postdrammatico ? », *Dramma vs Postdrammatico : Polarità a confronto, Prove di Drammaturgia* n° 1/2010, Corazzano, Titivillus Edizioni : « vocazione alla personalizzazione », p. 5.

<sup>279</sup> *Ibidem*.

corps expose ses contradictions : le geste nous dit quelque chose, le visage autre chose, et la rigidité de la figure nous jette dans le trouble.

La crise de la décision du sujet entraîne l'impossibilité du conflit interhumain. Celui-ci est déplacé dans le sujet même, en proie à une lutte interne s'exprimant dans les gestes. L'action qui portait le conflit devait le mener à sa résolution, le geste, lui, exprime la contradiction au spectateur. S'opère alors une sorte de transfert : c'est à présent le spectateur qui ne peut reconnaître, identifier, et se trouve en proie à la contradiction. Il ne peut décider du sens et fait l'épreuve d'un manque, celui du signe et celui du sujet. Il se passe quelque chose, mais ce « quelque chose » ne peut être défini.

## **5. Au-delà de la représentation**

Il semble essentiel de pouvoir comprendre comment le symptôme fonctionne dans l'économie du spectacle, comment il réorganise l'ordonnancement du dispositif théâtral. Si la perspective psychanalytique sur le symptôme ouvre des pistes qui se révéleront fécondes dans la troisième partie de cette étude pour appréhender la position du spectateur, les réflexions esthétiques et phénoménologiques de G. Didi-Huberman sur le sujet nous permettent de penser d'abord la place du symptôme dans l'œuvre, et son rapport à la signification. La scène n'est plus faite de signes mais de symptômes, ce qui nous amène à penser non plus une sémiologie théâtrale mais une symptomatologie. Qu'est-ce que ce déplacement implique en termes d'organisation des éléments scéniques ? Quel type de dramaturgie émerge ici et, par conséquent, quel rapport au réel ? Quel type de représentation est mis en jeu par le travail du symptôme ?

La notion de signe (qu'il soit iconique, symbolique...) sous-entendait une équivalence entre le visible et le lisible (le signifié amenant, par un cheminement ou un autre, au référent). Cette équivalence peut prendre une valeur très forte au théâtre dans la mesure où ce « lieu où l'on peut voir » est le lieu où l'on peut reconnaître, identifier les éléments scéniques. Dans ce sens, un rapport au réel s'établit, qu'il soit de l'ordre du mimétisme, de la vraisemblance, du réalisme, du

symbolisme... Nous avons déjà cité les réflexions de Mireille Losco et de Catherine Naugrette, dans l'entrée « Mimésis (crise de la) » du *Lexique du drame moderne et contemporain*, qui évoquent la pluralité des définitions de ce concept, liée à l'évolution des poétiques. Elles affirment ensuite que « quelles que soient la terminologie ou l'évolution de la notion, il semble bien que le concept mimétique traverse de part en part la tradition occidentale du théâtre, avant d'être remis en question par la modernité<sup>280</sup> ». Une modernité où, nous l'avons déjà évoqué, l'intelligibilité du monde et du sujet sont résolument remises en cause. Ce n'est donc pas l'apanage de ces formes que de questionner la capacité du théâtre à représenter, mais c'est ici à travers la notion de symptôme que ce questionnement se réalise et amène un autre rapport au réel.

### 5.1 Fin du régime de la ressemblance

Georges Didi-Huberman, dans son ouvrage *Devant l'image*<sup>281</sup>, tente de dépasser l'identification visible/lisible, ce qu'il appelle le « régime de la ressemblance » et qui ne permet pas toujours de rendre compte des images de l'art. C'est en étudiant les œuvres d'art médiévales que l'auteur s'aperçoit que ce type d'analyse met de côté certains de leurs aspects parce que divers éléments ne se plient pas à la règle de la ressemblance, qu'ils font « symptôme » dans l'image, empêchant toute interprétation globalisante. Il tente alors de décrire la puissance de déflagration du symptôme et son influence sur toute l'organisation des œuvres. Le symptôme est une « force du négatif » dans les images qui « creuse le visible (l'ordonnance des aspects représentés) et meurtrit le lisible (l'ordonnance des dispositifs de significations<sup>282</sup>) ». Ici aussi, quelque chose trouble l'image, à la fois dans l'organisation de ses éléments, dans son rapport à la représentation, et dans sa manière de se donner au regard du spectateur. C'est par ce trouble que le symptôme devient visible, non pas en lui-même, mais parce qu'il contamine l'image et le regard : « le symptôme ne se donne qu'à travers la déchirure et la

---

<sup>280</sup> Mireille Losco et Catherine Naugrette, « Mimésis (crise de la) », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>281</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 174.

défiguration partielles qu'il fait subir au milieu dans lequel il advient<sup>283</sup> ». Sa visibilité se révèle dans son impossible lisibilité : nous ne voyons le symptôme que parce qu'il détruit la ressemblance. En cela, « il exige plus radicalement de modifier [...] la *position du sujet* de la connaissance<sup>284</sup> », c'est-à-dire à la fois la position du spectateur et celle du théoricien.

Cette perte de repères due à la puissance du symptôme, empêchant toute reconnaissance, est palpable dans le travail de Kantor sur les mannequins. Revenons un moment à la scène du « jugement » d'Helka dans *Wielopole, Wielopole* : après qu'elle a été condamnée par sa famille, les oncles sortent et les soldats entrent. Dans cet intervalle, la comédienne a apparemment été remplacée par un mannequin, mais ce changement n'est pas mis en évidence sur scène. Le corps que le spectateur voit, et qu'il identifie encore comme celui d'Helka est lancé en l'air sur un drap par les soldats. Pendant un instant, le regard s'arrête, le spectateur suspend ses pensées : qui est lancé en l'air ? Le trouble s'immisce dans le corps aussi : à travers les mouvements des soldats et du corps même, on ressent une légèreté qui ne correspond pas au poids d'un corps animé et pourtant, notre regard est convaincu du contraire. Encore une fois un conflit se crée à l'intérieur du spectateur, conflit qui se noue dans une opposition entre regard et corps. Kantor joue, à travers ses mannequins, sur le rapport entre réel et irréel, remettant en acte les fondements mêmes du théâtre. Il propulse ici le spectateur hors de l'illusion théâtrale, le plongeant dans un état d'indétermination. La reconnaissance est impossible car quelque chose fait symptôme dans l'image : la figure d'Helka est défigurée, ce qui devrait nous permettre d'identifier le personnage a été modifié. Le symptôme dans l'image provoque bien un trouble à partir d'un travail sur la contradiction et le choc (ici physique, ressenti par le spectateur dans son corps lors de l'élévation du corps du personnage). Le spectateur a été touché et il ne peut pas toujours chercher à tout prix à « reconnaître », ni à lier les images scéniques à une réalité extra-scénique. Le symptôme remet ainsi en cause la possibilité d'une représentation mimétique.

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 194. Souligné dans le texte.

Dans un article sur les mannequins de *La Classe morte*, Pietro Conte analyse la perception des images scéniques kantoriennes en s'interrogeant sur la façon dont les limites entre réalité et représentation sont travaillées de l'intérieur par le dispositif mannequins-acteurs. Dans cette œuvre l'objectif de l'artiste était de faire en sorte que la limite entre le corps de l'acteur et le mannequin de cire qu'il porte, entre le vieillard et l'enfant qu'il a été, cesse d'être visible. Pietro Conte montre, à travers une réflexion sur le matériau « cire », comment, aux yeux des spectateurs, la confusion entre mannequin et acteur peut effectivement avoir lieu :

La cire devient la substance idéale pour contraindre l'observateur à douter de la possibilité d'identifier avec certitude la plus petite différence possible entre l'apparence et la réalité. Avec leur hyperréalisme provocateur, et leur teint chair si semblable au vrai, les fantoches kantoriens veulent mettre en crise le concept même de « représentation » et insinuer que l'image n'est pas seulement une image, une chose, un simple objet, mais qu'avec cette image il s'agisse en réalité d'une certaine façon de la vie-même du modèle, de l'original.<sup>285</sup>

Encore une fois, c'est par un travail sur le corps de l'acteur que le symptôme se laisse entrevoir et détruit toute possibilité de reconnaissance.

### *5.2 La représentation fondée sur le comédien*

L'illusion théâtrale est fondée sur le caractère double du signe théâtral : à la fois réel et fictif. Le corps du comédien est le parangon de cette dualité : le comédien est toujours visible sous le personnage, rendant l'illusion imparfaite, mais il réclame en même temps l'adhésion du spectateur conscient de la supercherie. C'est en jouant sur la capacité de ressemblance du corps que Kantor parvient à nous amener à une zone limite, où adhésion et conscience de l'illusion se rencontrent violemment dans le spectateur. L'ensemble du travail sur les corps va dans ce sens : la présence des mannequins, les gestes mécaniques, le

---

<sup>285</sup> Pietro Conte, « “Una trasgressione delittuosa”. Manichini di cera e teoria della percezione », *Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti* n° 5, Università degli Studi di Milano, 2013, p. 185 : « La cera si dimostra sostanza ideale per costringere l'osservatore a dubitare della possibilità di individuare con certezza una benché minima differenza tra apparenza e realtà : con il loro provocatorio iperrealismo e quell'incarnato così simile al vero, i fantocci kantoriani vogliono mettere in crisi il concetto stesso di “rappresentazione” e insinuare il sospetto che l'immagine non sia soltanto un'immagine, una cosa, un mero oggetto, ma che con essa in qualche modo ne vada della vita stessa del modello, dell'originale. »

maquillage créant des visages de cire (le visage étant le lieu-même de la reconnaissance de l'humain). Cette métamorphose du corps s'opère également chez les autres artistes : la chorégraphie, élaborée à partir de gestes non quotidiens, peut avoir cette puissance. Dans *Café Müller* les mouvements et les costumes rapprochent les deux femmes qui ouvrent le spectacle, mais dans ce jeu de miroir où les gestes sont repris, répétés, la différence est également visible, rendant impossible toute identification de l'une à l'autre, et toute identification tout court. Représentent-elles la même figure ? l'une est-elle l'âme de l'autre ? son image dans un miroir ? Le jeu sur l'altérité est également mis en acte par Pippo Delbono, mais cette fois entre la scène et la salle. Le corps de l'autre renvoie ici à une dissemblance fondamentale qui brise la représentation en ce sens que le visage de Gianluca renverra toujours à lui-même, au fait qu'il porte le gène de la trisomie 21. Ici, la reconnaissance est tellement immédiate que le corps du comédien comme signe perd toute sa théâtralité : il est, simplement, et ne peut être autre chose. Dans la reconnaissance de Gianluca il y a un mouvement qui l'identifie immédiatement et un autre qui l'écarte aussi soudainement : reconnaître la dissemblance signifie ici le placer dans une altérité irréductible. Les corps des comédiens d'Emma Dante également jouent sur cette dimension : ce sont eux qui, tout d'abord, délimitent l'espace du plateau, instaurant par leur corps une barrière infranchissable entre la scène et la salle, en formant la *schiera*<sup>286</sup>. La particularité des comédiens de *mPalermù* réside peut-être dans leur capacité à rendre visibles les symptômes sous-jacents des « petits fantômes ». Une famille plus ou moins « normale » se transforme sous nos yeux en un amas de pulsions qui ne peuvent plus être contrôlées. Le sujet du symptôme, à partir du moment où le conflit s'enclenche, modifie son corps plutôt que le monde, le rendant méconnaissable.

Le comédien, au centre du dispositif, met en faillite par un travail sur le corps la théâtralité de celui-ci en tant que signe, ce signe étant au fondement de la représentation puisqu'il rend possible le régime de la ressemblance. L'étrangeté qui émerge des corps, leur altérité fondamentale, devient visible et fait symptôme

---

<sup>286</sup> Ce substantif, que nous avons traduit par ligne, est d'autant plus intéressant dans sa forme verbale. *Schierarsi* signifie se ranger du côté de quelqu'un ou de quelque chose, c'est-à-dire, choisir un « côté ».

dans l'image, par le geste. Le symptôme atteint le spectateur de plein fouet et la ressemblance s'efface.

### 5.3 Les limites de la représentation dévoilées

Le symptôme, dans l'économie du spectacle, est une sorte d'élément perturbateur qui met en faillite le sujet théâtral en le dépouillant de sa qualité de signe et, par là, expose l'impossibilité de la représentation. G. Didi-Huberman, dans un chapitre consacré à « L'image comme déchirure », appelle de ses vœux

une histoire des intensités symptomatiques [...] où se déchirerait partiellement l'extension du grand tissu mimétique. Ce serait l'histoire des limites de la représentation, et peut-être en même temps de la représentation de ces limites par les artistes eux-mêmes, connus ou inconnus. Ce serait une histoire des symptômes où la représentation montre de quoi elle est faite, dans le moment même où elle accepte de se dénuder, de se suspendre et d'exposer sa faille.<sup>287</sup>

Lorsque quelque chose fait symptôme, la représentation se dévoile, le théâtre se montre, expose ses règles.

Lors de la représentation du spectacle *La Menzogna* de Pippo Delbono au Teatro Argentina à Rome le 12 mars 2009, quelque chose de cet ordre s'est produit<sup>288</sup>. Gianluca Ballaré (le comédien trisomique) apparaît sur scène nu, affublé seulement d'un énorme collier de perles à plusieurs rangées, se déplaçant sur la scène en miaulant comme un chat, pendant que Pippo Delbono le photographie. Dans la salle, une certaine tension était présente depuis le début du spectacle, qui atteint ici son point culminant. Les gens commencent à parler, à voix haute, à « dénoncer » ce qu'ils voient. Gianluca continue à se dandiner en miaulant. Soudain Pippo s'avance et déclare, « faisons un entracte, comme ça tous ceux qui veulent sortir peuvent sortir maintenant ». Les lumières se rallument, le public s'exprime encore plus librement, certains en se levant et en sortant, d'autres en invectivant le metteur en scène, ou en posant des questions. Pippo reste en avant scène, répond, prend des photos. Gianluca danse toujours derrière,

---

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>288</sup> Dans son ouvrage sur Pippo Delbono, Bruno Tackels fait également référence à cet événement, de même que Baptiste Pizzinat. Cf. Bruno Tackels, *Pippo Delbono. Écrivains de plateau 5, op. cit.*, p. 52-60 ; Baptiste Pizzinat, *Pippo Delbono. Le Théâtre au temps des assassins : Une approche ethnographique*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2014, p. 102.

descend dans le public, ce qui provoque un mouvement de recul de la part des spectateurs. Après un temps de « conversation » vive, les lumières s'éteignent de nouveau et peu à peu, avec quelques difficultés, le spectacle reprend. L'« entracte » est évidemment prévu dans la composition même du spectacle. Sa fonction, cependant, n'est sans doute pas toujours visible, selon la typologie du public présent dans la salle.

Que se passe-t-il exactement, ou plutôt, que s'est-il passé ce jour-là au Teatro Argentina ? Le début du spectacle se compose de différents tableaux où la nudité est très présente, dans une esthétique « décadente » : le plateau est sombre, des hommes en costumes-cravates observent des figures androgynes en tenues de cuir se déhancher, tout cela au son de chansons allemandes du début du siècle dernier. Pippo Delbono ne cesse de prendre des photographies de ce qui se passe sur scène, braquant quelquefois son appareil vers la salle. Il nous renvoie bien sûr à notre propre position de voyeurs, accentuée ici par la nudité des comédiens. Le jeu sexuel représenté par Gianluca qui fait le chat n'aurait sans doute pas suscité une telle réaction s'il avait été exécuté par un autre comédien. Pippo Delbono, le lendemain de cette représentation, lors d'une rencontre à l'Université La Sapienza, dira au sujet de cette séquence que Gianluca n'a pas de pudeur, c'est le regard du spectateur qui en a. Au-delà du côté provocant de l'image (ça ne se fait pas de mettre un trisomique dans une représentation sexuelle, d'autant plus non « traditionnelle »), ce qui est intéressant dans ce passage, c'est qu'il est conçu pour arrêter la représentation (bien que l'on puisse toujours se demander si l'entracte lui-même n'est pas toujours représentation...). Ce sont les règles de la ressemblance, de la mimésis (quelles que soient les valences qu'elles prennent selon les époques) qui définissent le contenu de la représentation et la manière dont on peut représenter. Ici, le contenu de la représentation va à l'encontre d'une certaine bienséance, même si l'art contemporain nous emmène généralement bien au-delà de celle-ci. Nous nous intéresserons donc plus aux modalités de la représentation qu'à son contenu. Encore une fois, dans la continuité du début du spectacle, c'est le regard du spectateur qui est interrogé. Nous sommes au théâtre pour voir, mais notre « voir » est empêché ou souligné par la présence de l'appareil photographique : « regardez ce que vous regardez ». Puis,



soudainement, on nous oblige à sortir de notre position de spectateur, après avoir souligné sa nature : « ce n'est pas facile à regarder ? bien, arrêtons ». C'est la théâtralité même, dans son double effet d'illusion et de conscience de l'illusion qui est remise en cause. Peut-être que nous parvenons à « soutenir » l'image de Gianluca parce qu'en soulignant notre regard avec l'appareil photographique, Pippo Delbono nous rappelle que nous sommes au théâtre et nous permet par conséquent de nous raccrocher à une certaine conscience de l'illusion : « je peux regarder, ce n'est pas vrai ». Le fait d'allumer les lumières, rompant la séparation entre la scène et la salle, de même que le déplacement de Gianluca vers la salle, oblige cependant le spectateur à sortir complètement des conventions du regard théâtral. Si les lumières sont allumées, le théâtre n'est plus : et pourtant Gianluca est toujours là et envahit l'espace réel, celui de la salle.

Le spectacle joue ici sur le regard du spectateur et l'oblige à remettre en cause les conventions qui le régissent, dévoilant les « limites de la représentation<sup>289</sup> ». Pippo Delbono interroge les conditions de possibilité de notre regard et nous pousse à la limite : jusqu'où pouvons-nous regarder ? Ce qui fait symptôme détruit à la fois l'organisation des éléments scéniques et met à mal leur potentielle compréhension par le spectateur. Ici, la représentation est travaillée de l'intérieur par la mise en scène du corps de Gianluca : l'image qui nous est présentée ne répond pas aux règles de la ressemblance, nous sommes devant quelque chose qui relève de l'inimaginable. De plus, le dispositif qui rend visible cette image nous oblige à être, en quelque sorte, responsables de celle-ci : nous ne pouvons nous dérober à elle et l'appareil photographique gardera des « preuves » de notre regard. Nous sommes presque « coupables » de ce regard que nous avons posé sur le spectacle, nous sommes complices de ce qui vient de se passer. La photographie immortalise notre position de spectateur non-acteur et voyeur. Assis, scrutant sur le plateau un corps nu qui nous montre ce que l'on ne pouvait pas imaginer. C'est finalement comme si cette séquence était faite pour que le spectacle s'arrête. Elle est créée pour briser la représentation et la séparation entre la scène et la salle : les spectateurs, en effet, se sont insurgés ce jour-là.

---

<sup>289</sup> Nous reprenons ici une expression de Georges-Didi Huberman. Cf. *Devant l'image, op. cit.*, p. 231.

La force de déflagration du symptôme peut aller jusqu'à détruire la représentation et montrer ce sur quoi elle est construite : une limite, une ligne de partage qui crée les conditions de possibilité du regard, à distance. Elle est franchie dans *La Menzogna*, sans cesse réactivée et interrogée par la présence des comédiens en ligne sur la rampe dans *mPalermù* (une question, lancinante dans l'esprit du spectateur : les acteurs vont-ils la franchir ?). Dans l'article cité plus haut sur Kantor, Pietro Conte souligne dans le même sens l'ambiguïté de la corde de *La Classe morte* qui sépare les spectateurs du « plateau » :

Un rempart fragile cependant et, au fond, auto-contradictoire, puisque cette corde suggère exactement le contraire de ce que l'on attendrait : elle marque une frontière qu'elle ne peut ni ne veut défendre ; elle affirme l'existence d'une ligne qui divise, bien sûr, mais elle invite en même temps à la dépasser ; une barrière insurmontable a été érigée, mais jamais l'on n'a vu un système de sécurité plus simple à tromper.<sup>290</sup>

La limite est exhibée, comme limite à ne pas franchir mais concrètement franchissable par quiconque. Lorsque le symptôme émerge, c'est bien cette ligne de démarcation qui est en danger, à travers le jeu sur les conditions de possibilité de la représentation.

L'irruption du symptôme empêche toute lisibilité : on ne peut reconnaître ce qui se présente en face de nous, parce qu'il juxtapose des significations contradictoires, parce que son émergence exprime un conflit dans l'image et amène une réception sensorielle et physique qui relève du choc. Le symptôme désigne une crise de la sémiosis en ce qu'il empêche toute reconnaissance et brise la logique du signe, mais également une crise de la mimésis : le spectateur ne reconnaît pas les éléments scéniques, il ne parvient pas à les lier à un référent. L'identification d'un référent permettrait au spectateur de lire la scène, en reliant ce qui est représenté face à lui à la réalité extra-scénique, mais également de jouer son rôle de « gardien du réel ». Cette expression est utilisée par Marie-Madeleine

---

<sup>290</sup> Pietro Conte, « “Una trasgressione delittuosa”. Manichini di cera e teoria della percezione », *op. cit.*, p. 174 : « Baluardo fragile, però, e in fondo autocontraddittorio, perché questa fune suggerisce esattamente il contrario di quel che ci si aspetterebbe : demarca un confine che non può né vuole difendere ; afferma l'esistenza di una linea divisoria, certo, ma al tempo stesso invita a oltrepassarla ; si erge a barriera invalicabile, ma mai sistema di sicurezza fu più semplice da eludere. »

Mervant-Roux, dans son ouvrage sur les *Figurations du spectateur*<sup>291</sup>. Le spectateur serait le gardien du réel auquel il appartient, les spectacles étudiés par la théoricienne remettant au centre de leur dispositif l'image d'un spectateur ancré dans le monde réel. Pour M.-M. Mervant-Roux, le spectateur est à la fois gardien et veilleur. Son approche de cette « figure » permet de préciser deux éléments importants : le spectateur veilleur est disponible, songeur, et il est par là capable de voir l'invisible de la scène. Il est dans un état de semi-veille, disponible à la rêverie, à ce qui se passe sur scène. Cette figure du spectateur veilleur n'est pas sans évoquer les réflexions de Freud, lorsqu'il tente de théoriser le symptôme hystérique. Il affirme que celui-ci se forme « en l'absence » du sujet conscient, notamment lors d'un état de semi-veille. Le spectateur serait alors à la fois présent et absent à ce qui se passe sur le plateau, à sa vie-même, et sa situation, entre activité et passivité. En étant tourné vers une réalité autre, celle du plateau, il s'absente à lui-même et peut être touché par le geste-symptôme. Il voit, et c'est à travers cette question de la visibilité, à travers le regard qu'il pose sur le spectacle, que sa place de « gardien » lui est donnée. Bien que le signe soit quelquefois absent du spectacle, le rapport au réel existe bel et bien, à travers la figure du spectateur. Il y a une forme de « représentation » dont il faudra élucider les modalités, mises en œuvre par le geste-symptôme.

---

<sup>291</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur : Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers Théâtral, 2006.



## Conclusion de la première partie

En situant le corps de l'acteur au centre de leur dispositif, les artistes ici étudiés proposent au spectateur un théâtre à la dimension visuelle particulièrement forte. Pour saisir l'organisation des éléments scéniques et comprendre quelle position est donnée au spectateur face à ces images, nous avons entrepris d'interroger la possibilité d'une dramaturgie visuelle. L'idée de déplacer des concepts traditionnellement appliqués au texte théâtral ne se fait pas sans quelques précautions préalables : la notion de dramaturgie visuelle a-t-elle pour conséquence de considérer la scène comme une page ? La mise en scène comme une écriture ? Nous avons choisi de prendre le terme de dramaturgie dans son acception la plus large : comme organisation de l'action en vue de l'installation d'un ordre du sens et de l'émotion pour le spectateur. Les concepts traditionnels de la dramaturgie subissent également des modifications dans les textes contemporains et celles-ci font écho aux formes analysées ici.

Nous sommes face à des théâtres « à la première personne<sup>292</sup> », dans lesquels l'investissement biographique des metteurs en scène, mais également des acteurs, est essentiel. L'image qui ressort du sujet théâtral n'est pas sans rappeler les réflexions de Jean-Pierre Sarrazac sur les écritures textuelles. L'homme du théâtre contemporain se révèle comme sujet diffracté, non plus transparent à lui-même, dans un monde également opaque. Un sujet en errance, en perte de repères. Ce sujet n'enclenche ni action, ni dialogue : des voix se font entendre dans un dialogisme dont seul le spectateur parviendra (peut-être) à démêler quelque chose. La dimension corporelle des spectacles étudiés exacerbe cette diffraction du sujet : l'impossible action se transforme en geste pulsionnel, révélant sans les résoudre ses propres contradictions. Il s'agit d'un geste fortement expressif dont la lecture est difficile. Le spectateur est face à une image des plus troubles qu'il ne parvient pas à identifier. Quelque chose se montre et a un effet sur le public mais sans révéler son sens : le signe devient symptôme, porteur d'une contradiction insoluble et d'un choc.

---

<sup>292</sup> Expression utilisée par J.-P. Sarrazac dans son ouvrage *Théâtres intimes, op. cit.*, p. 28.

On peut se demander si l'on se trouve alors à la limite de la possibilité d'une étude dramaturgique : quand l'organisation de l'action pour installer un ordre du sens et de l'émotion devient l'émergence d'un geste-symptôme marqué par le choc et l'incompréhension. Le symptôme remet également en cause la représentation elle-même, la mimésis, fondamentalement liée à l'idée de dramaturgie. Joseph Danan situait les limites de la dramaturgie à l'endroit où le théâtre se rapproche de la danse ou de la performance. Tous les spectacles ici étudiés jouent entre ces trois pôles et lorsque le symptôme émerge, l'impossibilité à l'identifier projette le spectateur dans une présence à l'image qui désigne aussi bien une crise de la sémiologie que de la mimésis. La représentation est mise à mal par le symptôme : plus que cela, elle est dévoilée par celui-ci dans la mesure où l'émergence du symptôme joue avec les conditions de possibilité d'un regard distancié, fondé sur la séparation entre la scène et la salle. Si les artistes affirment la nécessité de changer de regard pour le spectateur et si le symptôme modifie « la position du sujet de la connaissance » comme l'affirme G. Didi-Huberman, il semble nécessaire que le théoricien change lui aussi de regard sur ces œuvres pour pouvoir en saisir les spécificités. Il nous faut quitter l'approche dramaturgique pour comprendre l'organisation symptomatologique de ces œuvres. La perspective sémiologique laisse place à une démarche plus phénoménologique, où il s'agira d'inventer une nouvelle approche analytique du spectacle vivant.

**DEUXIÈME PARTIE**  
**LE PARADIGME DU RÊVE**





## **Introduction à l'analyse symptomatologique : Pour une attitude phénoménologique**

Le symptôme introduit le règne de l'hétérogène sur scène, il détruit ponctuellement la ressemblance en rendant impossible l'identification des éléments. Lorsqu'il intervient, nous sortons du régime de la représentation et ses limites nous sont dévoilées. Quelque chose s'exprime ailleurs que dans le tissu mimétique, que l'on ne peut nommer, comprendre logiquement, et qui résiste à l'analyse sémiologique.

Si l'on suit l'hypothèse hubermanienne, il est possible de repérer l'émergence du symptôme lorsque la compréhension est bloquée et que l'organisation mimétique des éléments scéniques se déchire. Le symptôme met à mal la compréhension et modifie l'organisation scénique, contrant la possibilité d'une interprétation unifiante. Le symptôme bloque pour un instant le fonctionnement sémiotique et mimétique que l'on attribue au signe théâtral. Pour tenter une analyse des œuvres de P. Bausch, T. Kantor, P. Delbono, J. Lauwers et E. Dante, il faudrait observer la manière dont la matière scénique se désorganise ou se réorganise autour de ces moments d'irruption du symptôme. Il s'agira alors de les repérer pour ensuite étudier la façon dont ils émergent et la manière dont leur puissance de déflagration touche à toute l'organisation scénique. Comment s'organisent les symptômes de la scène ? Comment saisir cette organisation qui n'obéit pas aux règles de la représentation ? Quel regard, non sémiotisant, poser sur ces images ? L'objectif n'est pas de questionner le sens des images proposées : c'est justement à partir d'un vide dans la signification que nous pourrions identifier le lieu de rupture de la représentation. Le regard du théoricien ne considère alors plus les éléments scéniques comme des signes qui construisent l'univers fictionnel, qui ont un autre sens que ce qu'ils sont, renvoyant à un référent pour représenter. Il ne s'attache plus à déchiffrer, à lire la scène, mais à voir ce qui se passe à un niveau non fictionnel, sans tenter de relier les éléments scéniques à un référent. La démarche serait alors plus phénoménologique, permettant d'observer l'apparition du symptôme comme phénomène au sein de l'événement-spectacle.

Pour penser ce qui fait symptôme dans l'image et par là, l'empêche de délivrer de façon lisible sa signification, la pensée freudienne sur le rêve pourra nous servir de paradigme. Freud a d'abord pensé l'organisation des éléments du contenu manifeste du rêve, avant de tenter de relier ces éléments à un contenu latent et à la pensée vigile. En cela, il identifie dans le rêve un autre modèle que celui de la représentation et un autre rapport au réel.

## 1. Rêve vs représentation

La logique du rêve, son organisation, s'opposent à celle de la représentation en ce que ses éléments semblent toujours en manque de référent. Ils n'appartiennent pas au régime du même et ne permettent pas au rêveur de les reconnaître de manière directe. Le rêve défigure effectivement son contenu pour passer la censure, il naît d'un conflit entre différentes instances psychiques : « Nous sommes ainsi conduits à admettre que deux grandes forces concourent à la formation du rêve : les tendances, le système. L'une construit le désir qui est exprimé par le rêve, l'autre le censure et par suite de cela déforme l'expression de ce désir<sup>293</sup>. » La définition du rêve rejoint là la définition du symptôme : ce qui se cache en se montrant et en modifiant le milieu dans lequel il advient. Pour contrer la censure et montrer malgré tout ce que l'inconscient tente de faire émerger, le rêve utilise des procédés de figuration ou de défiguration particuliers. La censure l'empêche de re-présenter tel quel l'objet du désir<sup>294</sup> : la matière du rêve, son contenu latent, deviendra alors contenu manifeste mais en occultant le référent, en occultant le sens de ce qui est présenté. Ce faisant, et pour rendre méconnaissable l'objet, tous les liens qu'il entretient avec le sujet-rêveur, tout ce qui le caractérise, seront modifiés, bouleversant toute organisation logique ou relevant de la pensée diurne<sup>295</sup>. Le rêve ne peut pas représenter ses objets et opte pour la *présentation* :

---

<sup>293</sup>Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad. Ignace Meyerson, Paris, PUF, 1967, p. 170.

<sup>294</sup> Freud précise dans le chapitre sur la déformation du rêve la façon dont même les « rêves pénibles » représentent la réalisation d'un désir : « Ainsi la déformation du rêve nous apparaît nettement comme le fait de la censure. Nous tiendrons compte de tout ce que l'analyse des rêves pénibles nous a appris, si nous transformons de la manière suivante notre formule sur l'essence du rêve : *Le rêve est l'accomplissement (déguisé) d'un désir (réprimé, refoulé)* » (*ibid.*, p. 187-188).

<sup>295</sup> Freud note cette apparence illogique du rêve : « *L'absurdité* des liaisons entre les représentations du rêve a été soulignée dès longtemps » (*ibid.*, p. 81).

incapable de montrer les relations entre ses éléments (opposition, ressemblance, causalité, chronologie), il les place les uns à côté des autres.

On peut se demander ce que deviennent ces liens logiques, qui avaient d'abord formé toute la charpente, quand cette masse de pensées du rêve subit la pression du travail du rêve et que ses fragments sont tordus, morcelés, réunis comme des glaces flottantes. Quelle forme peuvent prendre dans le rêve les « quand », « parce que », « de même que », « bien que », « ceci ou cela », et toutes les autres conjonctions sans lesquelles nous ne saurions comprendre une phrase ni un discours ? [...]

Tout d'abord le rêve exprime la relation qui existe à coup sûr entre tous les fragments de ses pensées en unissant ses éléments en un seul tout, tableau ou suite d'événements. Il présente les *relations logiques* comme *simultanées*.<sup>296</sup>

Les catégories freudiennes qui décrivent ce travail du rêve sont la *condensation*<sup>297</sup> qui réduit et combine différents éléments, et le *déplacement*<sup>298</sup> qui concerne les intensités psychiques, soit les affects liés aux objets non représentables. Le rêve obéit donc à une double contrainte : ce que l'inconscient veut montrer et ce que la conscience ne veut pas se représenter. La censure dicte alors les règles du contenu du rêve et, pour les déjouer, celui-ci déforme ses objets, déformant par là même la façon dont la conscience se représente les choses, pour construire une logique autre. Le rêve joue avec nos représentations et nos manières de représenter. En étudiant la façon dont il désorganise et réorganise ses éléments, nous pouvons trouver dans le rêve un paradigme pour saisir la façon dont un objet peut se présenter et s'exprimer au sujet sans obéir aux lois de la représentation, de la ressemblance.

Dans son ouvrage *Les Pensées figurales de l'image*<sup>299</sup>, Luc Vancheri reprend le paradigme du rêve tel que G. Didi-Huberman le propose pour expérimenter un nouveau mode d'analyse des images de film. Il y montre comment cette pensée non attachée à la question d'une économie de la représentation, s'adapte au cinéma en fonction des moyens de celui-ci. G. Didi-Huberman analysait la couleur, les « pans » de l'image, la matière et le geste du

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 335-337.

<sup>297</sup> Nous renvoyons au premier paragraphe du chapitre VI de *L'Interprétation des rêves* (Le travail du rêve), intitulé « Le travail de condensation » (*ibid.*, p. 302-328).

<sup>298</sup> Nous renvoyons au second paragraphe du chapitre VI de *L'Interprétation des rêves* (Le travail du rêve), intitulé « Le travail de déplacement » (*ibid.*, p. 328-333).

<sup>299</sup> Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

peintre ; L. Vancheri s'attache dans ses réflexions aux systèmes de cadrage, au montage, aux éléments qui composent le texte filmique. Ses analyses éclairent également la notion de « censure » appliquée aux images de l'art. Dans le rêve, la censure empêche la représentation explicite de certains éléments, en art, ce sont les règles de la vraisemblance, de la mimésis qui définissent le contenu de la représentation et la manière dont on peut représenter. Il s'agira donc d'étudier comment le théâtre, avec ses propres moyens de représentation, déjoue ses propres règles.

## 2. La fin du signe double : crise de la sémiosis / crise de la mimésis

Dans les formes spectaculaires étudiées, nous pourrions identifier la présence du symptôme lorsque la compréhension est bloquée à cause d'éléments contradictoires dans l'image ou à cause d'un choc perceptif. Après avoir repéré le symptôme, il s'agira d'observer quelles sont les règles de la représentation théâtrale qui sont mises à mal par son émergence, et pour cela, il nous faut d'abord tenter de les définir. Qu'est-ce qui sert la ressemblance au théâtre ? Qu'est-ce qui sert la représentation et détermine le rapport entre réel et fiction ? Ce qui permet au spectateur d'identifier les éléments scéniques et de se positionner par rapport à la fiction est la qualité double du signe théâtral, dont l'emblème est le comédien, à la fois personne et personnage, réel et fictionnel en même temps. Anne Ubersfeld a formulé clairement la définition du signe théâtral :

C'est parce que la comédienne est, *à la fois*, une telle, comédienne, avec son identité, *et le référent du signe linguistique Cléopâtre* que le phénomène théâtral peut exhiber son étrange double statut. [...] C'est aussi la *condition théorique* qui permet la *métamorphose* du comédien ou de l'objet scénique, qui permet au comédien de changer de rôle, qui fait que l'objet-corde, une corde réelle dont l'acteur sent le poids et le contact, peut devenir liane, balançoire ou micro, le même objet concret devenant référent des signes linguistiques que le spectateur prononce intérieurement à mesure qu'il les reconnaît.<sup>300</sup>

Rappelons de nouveau que cette dualité est à la base même de l'ambiguïté fondamentale de l'illusion théâtrale, toujours incomplète puisque le comédien est et reste visible sous le personnage, mais d'une force surprenante puisqu'elle

---

<sup>300</sup> Anne Ubersfeld, « Sur le signe théâtral et son référent », *Travail théâtral* n° 31, avril-juin 1978, p. 122-123.

réclame l'adhésion totale d'un spectateur pourtant conscient de la « supercherie ». Le spectateur se situe toujours dans cet entre-deux, entre l'*illusion parfaite* et l'*illusion imparfaite* décrites par Stendhal dans le premier chapitre de *Racine et Shakespeare*. L'illusion théâtrale est imparfaite puisque « les spectateurs savent bien qu'ils sont au théâtre, et qu'ils assistent à la représentation d'un ouvrage de l'art, et non pas à un fait vrai<sup>301</sup> », même si, à certains moments, l'illusion peut atteindre la perfection : « Tout le plaisir que l'on trouve au spectacle tragique dépend de la fréquence de ces petits moments d'illusion, et de l'état d'émotion où, dans leurs intervalles, ils laissent l'âme du spectateur<sup>302</sup> ».

Maryvonne Saison, dans *Les Théâtres du réel*, précise que pour qu'il y ait représentation, un témoin est nécessaire : « une représentation, parce qu'elle se distingue de la chose, n'existe comme représentation que lorsqu'elle est considérée comme telle<sup>303</sup> » par quelqu'un. De même que dans la réflexion d'A. Ubersfeld, le spectateur, pour « prononcer » des signes linguistiques, doit les reconnaître. La notion de signe, reprise au domaine linguistique, désigne donc un régime du sens, de la *sémiosis*, la façon dont le spectateur peut comprendre les éléments scéniques. Le terme de « reconnaissance » nous indique cependant que le signe désigne également un régime de représentation, de *mimésis*, qu'il fonctionne de façon iconique, symbolique etc. ; ce fonctionnement indique la façon dont le spectateur se réfère au monde extra-scénique à travers les images qui lui sont proposées sur scène. Au théâtre, le spectateur est donc ce témoin qui est capable de saisir « les caractéristiques du geste représentatif<sup>304</sup> ». Mais que se passe-t-il lorsqu'il ne saisit plus ces caractéristiques ? Lorsqu'il ne reconnaît plus ?

C'est, nous l'avons vu, à partir du corps du comédien, porteur de la fiction et du réel, que vont s'exercer les pouvoirs du symptôme. En déformant les corps en scène, en les dépouillant de leur capacité de « ressemblance », tout le tissu

---

<sup>301</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Le Divan, 1928, p. 18-19.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>303</sup> Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel : Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, op. cit., p. 12.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

représentationnel se déchire<sup>305</sup>. Cette déformation peut également toucher les objets scéniques, comme une contamination, objets qui eux aussi sont à la fois réels et fictifs. La façon dont s'opère cette transformation dépend de chaque spectacle. Chez Pippo Delbono, le corps est chorégraphié dans ses moindres gestes, mais c'est surtout le corps de l'Autre, de celui que l'on évite de voir dans la réalité, qui nous renvoie à une dissemblance fondamentale. Les comédiens de Pippo Delbono sont souvent des « marginaux<sup>306</sup> », Gianluca le trisomique, Bobò microcéphale et sourd-muet : dans quelle mesure leur corps peut-il faire signe ? dans quelle mesure peuvent-ils renvoyer à autre chose qu'à eux-mêmes ? Sous le masque, les gestes d'imitation et les costumes, le spectateur verra toujours le corps du comédien, mais cela est d'autant plus vrai lorsque ce corps est marqué par la différence. Les comédiens de J. Lauwers, eux, se jouent de la limite entre la scène et la salle et de leur statut de personne/personnage en introduisant différents types de jeu décrits par H.-Th. Lehmann dans son article « Détachement. On Acting in Jan Lauwers' Work » :

On pourrait dire que les acteurs habitent la scène d'une manière étrange et casuelle : ils semblent toujours conscients de la situation théâtrale et en même temps détachés de celle-ci. Alors qu'ils sont, ou semblent être, indifférents à la présence des spectateurs, il est aussi vrai qu'ils peuvent s'adresser directement au public, parfois même en thématissant leur position de spectateur. Les acteurs semblent décontractés et joueurs, mais chaque détail semble quand même être précisément placé. En effet, les joueurs semblent tellement à l'aise qu'on pourrait parfois penser que tout est improvisé, bien que, clairement, il n'y ait aucune improvisation ici, même si le public en a parfois l'impression (l'effet, sans aucun doute, est intentionnel). Les joueurs sont, en premier lieu, simplement « là ». Ce qui les distingue d'autres acteurs est une absence, un vide : l'absence des formules d'intensification qu'on associe typiquement au jeu de l'acteur.<sup>307</sup>

---

<sup>305</sup> Cette métaphore de la déchirure est empruntée à G. Didi-Huberman qui consacre un chapitre de son ouvrage *Devant l'image (op. cit.)* à « L'image comme déchirure ». Voir en particulier p. 231.

<sup>306</sup> Le terme est régulièrement employé pour caractériser les comédiens de la Compagnia Pippo Delbono : « Créée en 1986 par Pippo Delbono avec l'acteur argentin Pepe Robledo, la compagnie Delbono rassemble des acteurs qui évoluent à la lisière de l'institution théâtrale italienne, parmi lesquels certains sont considérés comme des marginaux, des exclus de la société », Myriam Blœdé et Claudia Palazzolo, « Avant propos », dans Pippo Delbono, *Mon Théâtre, op. cit.*, p. 11.

<sup>307</sup> Hans-Thies Lehmann, « Détachement. On Acting in Jan Lauwers' work », *No beauty for me there where human life is rare, op. cit.*, p. 73-74 : « We might say that the actors inhabit the stage in a strangely casual way : they always seem conscious of the theatrical situation and are also detached from it. While they are, or seem to be, indifferent to the presence of the spectators, it is also true that they might address the audience directly, sometimes even thematizing their position as spectators. The actors seem to be relaxed and playful, but nevertheless every detail seems to be precisely placed. Indeed, the players seem so at ease that one sometimes thinks it might all be improvised, though clearly there is no improvisation here, even if the audience sometimes has the

Les comédiens de J. Lauwers jouent avec « les caractéristiques du geste représentatif », ici, les règles du jeu de l'acteur, qui permettent justement au spectateur d'adhérer normalement à l'illusion et de ne pas en sortir, si ce n'est consciemment. Le fait de faire sortir le spectateur de la fiction par un type de jeu particulier n'est pas nouveau, c'est le principe même de la distanciation brechtienne, mais celle-ci ne plonge pas le public dans l'indécidabilité. Les moments « d'entrée » et de « sortie », dans un type de jeu post-brechtien, sont bien définis<sup>308</sup>. Chez certains artistes contemporains, la reprise du modèle brechtien de distanciation permet même à un nouveau niveau de fiction d'émerger : le public est conscient dès le début du spectacle qu'à certains moments les comédiens s'adresseront à lui comme tels et les spectateurs englobent ce processus dans la représentation. Ce peut être le cas dans certains spectacles du groupe TG Stan ou de la Compagnie La Nuit surprise par le jour, où le spectacle se met quelquefois en place devant les spectateurs : des comédiens dévoilent le fonctionnement théâtral en montrant qu'ils endossent leur rôle. Dans les spectacles étudiés, ce jeu avec le code théâtral n'instaure pas un double niveau de représentation, le spectateur n'est pas un regard complice : il peut y avoir une irruption du réel ou un mélange des niveaux mais celui-ci laisse place au doute. Le jeu décontracté évoqué par H.-Th. Lehmann n'amène pas une distanciation brechtienne. Il ne s'agit pas non plus d'un deuxième niveau de réception constitué par les performers sur le plateau. Les spectateurs ne sont pas complices d'un double niveau de « jeu » : d'une part l'histoire des personnages et d'autre part

---

impression that it is (the effect is no doubt intentional). The players are first of all simply "there". What distinguishes them from other actors is an absence, a gap : the absence of the formulas of intensification typically associated with acting ».

<sup>308</sup> Le groupe TG Stan utilise régulièrement cette expression pour désigner leur travail d'acteur et jouent avec des matériaux brechtiens. Ils expliquent dans un article leur volonté de ne pas répéter car : « cette idée qu'on arrive à recréer deux cents fois une émotion est un leurre. Ce n'est pas possible de pleurer ou de rire à répétition sans fabriquer. Du coup, on préfère montrer le comédien entrer et sortir du personnage, ou même énoncer le personnage à distance, de sorte à éviter un gaspillage de temps. Le spectateur va directement au texte, sans passer par l'illusion trompeuse à laquelle il ne croit de toute façon pas », propos cités dans Marie-Pierre Genecand, « Les Flamands flamboyants et le couple faiblissant », *Le Temps*, 17 février 2015. Brecht n'utilise pas directement les termes d'entrée et sortie du personnage mais oppose « jouer » et « vivre » : « La contradiction entre jouer (faire la représentation de) et vivre (s'identifier avec) est comprise par des esprits non éduqués comme si dans le travail du comédien apparaissait soit l'un, soit l'autre [...]. En réalité, il s'agit naturellement de deux processus antagonistes qui s'unissent dans le travail du comédien [...]. C'est de la lutte et de la tension de ces deux éléments contradictoires, comme de leur profondeur, que le comédien tire ses vrais effets » (Bertold Brecht, « Additifs au Petit Organon », *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1963, p. 47-48).



celle des performers. Dans ce jeu détaché, personnages et performers ne semblent faire qu'un, le passage d'un statut à l'autre et l'irruption de réel qui en découle amènent une sensation de présence décuplée et une impression de doute quant au statut de ce qui se passe sur scène. Le spectateur ne reconnaît pas les codes de ce jeu.

### 3. Une attitude phénoménologique

L'analyse des œuvres partira donc du repérage des symptômes pour ensuite tenter de décrire ce qui se passe en deçà de la représentation et mettre à jour ce que ces symptômes organisent/désorganisent. Avant de commencer, il semble nécessaire de définir ce regard non sémiotisant qui guidera notre analyse et permettra de saisir ce qui s'exprime par le symptôme dans les images, en annonçant ce que nous devons à la phénoménologie.

Nous avons déjà évoqué la parenté entre la pensée de G. Didi-Huberman et la phénoménologie. La démarche consistant à remonter à un non-savoir relève clairement de l'*epochè*<sup>309</sup> : il s'agit de ne pas tenter de comprendre tout de suite les significations dans l'image mais de se laisser saisir par elle. Cela ne signifie cependant pas laisser complètement de côté le savoir, mais trouver un équilibre entre sémiologie et phénoménologie, le concept de symptôme étant selon lui à la limite de ces deux champs :

Il faudrait donc proposer une phénoménologie, non du seul rapport au monde visible comme milieu empathique, mais du rapport à la signifiance comme structure et travail spécifiques (ce qui suppose une sémiologie). Et pouvoir ainsi proposer une sémiologie, non des seuls dispositifs symboliques, mais encore des événements, ou accidents, ou singularités de l'image picturale (ce qui suppose une phénoménologie). Voilà vers quoi tendrait une esthétique du symptôme, c'est-à-dire une esthétique des accidents souverains de la peinture.<sup>310</sup>

---

<sup>309</sup> L'*epochè* désignait la suspension de tout jugement chez les philosophes de l'antiquité. Chez Husserl, il s'agit de suspendre sa croyance dans la réalité extérieure du monde. L'objectif est de considérer l'apparition du phénomène, il n'y a pas de réel doute quant à l'existence du monde. Ce terme est également utilisé dans la psychanalyse : le jugement de réalité est suspendu pour saisir les méandres de l'inconscient.

<sup>310</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 310.



L'attitude phénoménologique que nous proposons ici part effectivement d'un « rapport à la signifiante », puisqu'en prenant pour point de départ l'émergence du symptôme, elle se situe à l'endroit où cette signifiante se désagrège. Dans un second temps, elle tient compte de la signifiante même de ces événements en les reliant non plus à des « dispositifs symboliques » mais à la position du spectateur face à l'image, aux conditions de la représentation déjouées dans celle-ci, c'est-à-dire au jeu qu'elle propose avec le regard du spectateur, ses attentes et les codes dont il sait faire l'usage pour lire l'image théâtrale. C'est d'ailleurs ce qu'annonce G. Didi-Huberman au début de son ouvrage : « Il faut revenir, en deçà du visible représenté, aux conditions mêmes de regard, de présentation et de figurabilité que la fresque nous propose d'emblée<sup>311</sup> ». Il analyse alors le pan de blanc présent dans une fresque de Fra Angelico, qui « fait évidemment partie de l'économie mimétique » de celle-ci mais « déploie autre chose » et « atteint son spectateur par d'autres voies<sup>312</sup> ». Pour cerner ces autres voies, il faut repenser l'image comme événement, en observant le phénomène de l'avènement du symptôme. Ceci sans ignorer le contexte duquel il émerge de manière à saisir les modes de figurabilité de l'image théâtrale, et non plus de représentation. La question étant de savoir ce qui se passe dans l'image et non ce qu'elle signifie.

L'attitude phénoménologique nous permet également de saisir cet avènement du symptôme à la fois dans l'image et dans le regard du spectateur. L'absence de séparation entre le sujet de l'expérience esthétique et son objet étant caractéristique de cette démarche philosophique. Le phénomène est en effet ce qui apparaît à la conscience, ce qui se donne à quelqu'un. C'est le principe de *l'intentionnalité*, qui définit que toute conscience est conscience de quelque chose. La position du spectateur dans la salle, ses attentes et son regard nous permettront alors de chercher à saisir « ce qui se passe », et à rapprocher la figure du spectateur de celle du rêveur. G. Bachelard, dans ses derniers ouvrages<sup>313</sup>, prône

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>312</sup> *Ibidem.*

<sup>313</sup> Après avoir analysé les rêveries poétiques des éléments dans plusieurs ouvrages (sur le feu, la terre, l'eau et l'air), Bachelard écrit *La Poétique de l'espace* (1957) et *La Poétique de la rêverie*

une attitude phénoménologique pour rendre compte de l'expérience poétique. Il énonce l'idée que l'image comme phénomène apparaît à la conscience d'un sujet, ce qui lui permet de développer une théorie de « participation à l'image<sup>314</sup> ». À partir de là, pour cerner l'expérience de la lecture, il propose de décrire cette expérience de la conscience et la façon dont l'image émerge de celle-ci. Nous pouvons également rappeler que Bachelard fait appel à une sorte d'*epochè* dès le début de son ouvrage en demandant au philosophe d'« oublier son savoir, [de] rompre avec ses habitudes de recherches philosophiques s'il veut étudier les problèmes posés par l'imagination poétique<sup>315</sup> ». Un dernier point, – que nous ne développerons pas outre mesure puisqu'il nous emmènerait trop loin dans l'étude des textes et des théories des phénoménologues, alors que nous nous proposons de reprendre simplement une démarche, une attitude, et non les conclusions des études esthétiques sur le sujet – semble également intéressant à relever pour notre discours : le corps, dans la phénoménologie, est toujours présent dans l'expérience esthétique, il est une instance précieuse de dévoilement du monde<sup>316</sup>. Nous avons déjà remarqué à quel point le corps de l'acteur était au centre des dispositifs que nous étudions, ainsi que le corps du spectateur, engagé dans la réception autant que sa conscience.

---

(1960), dans lesquels il s'éloigne de la démarche psychanalytique pour développer une phénoménologie de l'expérience poétique.

<sup>314</sup> L'expression vient de Bachelard : « l'image matérielle [...] se refuse à une objectivité totale, car elle appelle de prime abord, la participation intime du sujet », *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Éditions José Corti, 1948, p. 232.

<sup>315</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2008, p. 1.

<sup>316</sup> Merleau-Ponty redonne place au corps dans l'expérience esthétique, voir notamment *L'Œil et l'esprit* (1960) : « il n'y a pas de vision sans pensée. Mais il ne suffit pas de penser pour voir : la vision est une pensée conditionnée, elle naît "à l'occasion" de ce qui arrive dans le corps, elle est "excitée" à penser par lui » (Paris, Gallimard, 1964, p. 51).

## Premier chapitre

### Analyses symptomatologiques

Les analyses sont ici présentées les unes à la suite des autres, dans un ordre chronologique suivant la date de naissance des artistes. Il ne s'agit pas de séparer l'analyse de la réflexion théorique : c'est par la première que la seconde pourra se construire. L'objectif est de forger de nouveaux outils pour rendre compte de la qualité spectaculaire et performative d'un théâtre scénique contemporain. C'est par l'étude de chaque spectacle que ces outils ont été élaborés, dans un souci de plasticité pour montrer la spécificité de chacun d'eux. Le choix d'une présentation chronologique permet de faire résonner certaines filiations entre les artistes du corpus : Pippo Delbono s'est en partie formé au contact de Pina Bausch et Emma Dante revendique l'influence de Kantor sur son travail. Jan Lauwers, quant à lui, est d'abord un plasticien, tout comme l'était Kantor, et la part chorégraphique de ses spectacles est primordiale.

#### 1. La chambre des morts : Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole*

D. Bablet intitule son ouvrage consacré aux écrits de Kantor *Le Théâtre de la mort*. Les figures de Kantor sont toujours ambiguës : nous savons qu'elles se réfèrent à des êtres ayant existés et pourtant, nous avons souvent l'impression d'avoir sous les yeux des personnages « sans âmes », pantins mécaniques difficiles à dissocier des mannequins de cire qui envahissent l'espace. Il y a plus : de tout cet amas d'objets et d'êtres morts émane cependant une énergie qui ne peut que nous toucher par sa profonde vitalité...

Dans *Wielopole, Wielopole*, comme dans la plupart de ses œuvres scéniques après *La Classe morte*, Tadeusz Kantor met sur la scène sa « pauvre chambre de l'imagination<sup>317</sup> » et de la mémoire. Les figures qui défilent sous nos yeux, de la

---

<sup>317</sup> Tadeusz Kantor, « Ma chambre », notes dans le programme d'*Aujourd'hui c'est ma fête*, Milan, C.R.T. Artificio, 1990, p. 6. Cité par Michal Kobialka, « Topographie de la représentation d'après Tadeusz Kantor », *L'Annuaire théâtral* n° 15, printemps 1994, p. 60. C'est également le titre d'un ouvrage paru en 2015 au Solitaires intempestifs pour l'anniversaire de la naissance du metteur en scène (*op. cit.*).

famille et de la guerre, sont confinées dans un espace réduit et encombré qu'elles envahissent à leur gré. Nous avons précédemment identifié un moment d'irruption du symptôme lorsque Helka, après avoir été jugée par la famille, se retrouve à la merci des soldats. La comédienne a été rapidement remplacée par un mannequin, mais ceci n'est pas directement visible pour les spectateurs. À la fin du jugement, les soldats envahissent l'espace et se placent devant la famille qui se retire en entourant la comédienne, la cachant aux yeux du public. Dans la confusion, le mannequin a été amené et est subitement jeté en l'air, d'un soldat à un autre. Ce geste fait symptôme pour le spectateur pour plusieurs raisons. Tout d'abord il ne semble pas y avoir de suite logique avec ce qui s'est passé auparavant : Helka a été mariée à Marian Kantor, parti à la guerre et qui apparemment ne revient pas ; la famille semble la juger pour son mauvais choix de mari. Mais pourquoi la livrer aux soldats ? Pourquoi son corps devient-il un jouet, passant de main en main, jeté en l'air telle une poupée de chiffon ? La violence qui émane de cette image ne trouve pas de justification dans les événements précédents. L'absence de signification est reliée par un choc perceptif et physique : le corps que nous voyons et que nous croyons être celui de la comédienne, lorsqu'il est jeté en l'air, ne semble pas avoir le poids d'un corps, et pour cause. Sauf que pour le spectateur ce corps est toujours celui d'Helka : les gestes des soldats, leur façon de le lancer et la légèreté qui en émane créent une tension, une contradiction entre la sensation kinesthésique qui nous parvient et ce que nous pensions savoir. La violence ressentie est d'autant plus grande. Ici, la représentation se déchire car le spectateur n'est plus en mesure de reconnaître le corps d'Helka dans cette forme jetée en l'air. Ce corps n'est plus humain, il n'est plus semblable au nôtre.

(Fig.1) *Wielopole, Wielopole*, Tadeusz Kantor (1980).  
Deuxième partie. 13. HELKA – MANNEQUIN<sup>318</sup>.



### *De l'objet déréalisé à l'acteur déshumanisé*

Le symptôme s'inscrit dans le corps – de l'acteur et du spectateur – ; c'est ainsi à travers l'étude du jeu de l'acteur, du traitement de sa corporéité, que l'on pourra saisir ce qui nous amène à la limite de la représentation, ce qui déjoue ses règles. Pour analyser la place du comédien chez Kantor, il nous faut un instant revenir sur sa théorie des objets « du rang le plus bas<sup>319</sup> ». Dans ses premiers écrits théoriques, Kantor, pour s'opposer à l'illusion, décide de mettre sur scène des objets « tout-prêts », des objets trouvés, pauvres, réels : le bois devient omniprésent, des planches, des tables, des chaises.

1944. Cette reconnaissance de la RÉALITÉ « brute » non transformée par l'art a provoqué [...] le rejet de « l'objet artistique » traînant derrière lui les notions de récréation, de représentation, de fiction – et son remplacement par l'OBJET RÉEL, arraché à la vie, tiré de ses fonctions et de ses conditionnements quotidiens. L'objet est devenu ACTEUR.<sup>320</sup>

<sup>318</sup> Selon les séquences décrites par Kantor. Cf. Tadeusz Kantor, *T. Kantor 1, Les Voies de la création théâtrale* n° 11, *op. cit.*, p. 197.

<sup>319</sup> Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*, p. 275.

<sup>320</sup> Théâtre Cricot 2, programme de *La Classe morte*, Cracovie, 1975. Cité par Chantal Meyer-Plantureux, « L'objet kantorien entre "poubelle et éternité" », *Kantor, homme de théâtre, Alternatives théâtrales* n° 50, Bruxelles, Maison du spectacle, décembre 1995, p. 77.

L'objet n'est cependant pas mis sur scène tel quel, Kantor le précise, il est « tiré de ses fonctions ». L'objet est dé-fonctionnalisé, on lui a retiré toute « utilité ». Il ne sert plus à quelque chose, et il n'a plus de référent. Il doit apparaître dans sa concrétude et être « arraché à la réalité de la vie, soustrait à sa fonction vitale, qui masquait son essence, son objectivité<sup>321</sup> ». Selon Kantor lui-même dans les *Leçons de Milan* – qui reprennent le contenu d'un stage où le créateur expliquait notamment ce qu'il devait aux avant-gardes artistiques du début du XX<sup>e</sup> siècle – cette théorie de l'objet réel, apparue dans les années 1940, était liée à la question de l'abstraction, et au contexte politique européen. Pendant et après la guerre, la réalité est plus forte, trop forte, pour adopter artistiquement une démarche abstraite, c'est cette réalité qu'il va donc mettre sur scène. Cela n'est pas sans faire écho au témoignage de Guy Scarpetta, arpentant les rues de Cracovie, invité par Kantor, et reconnaissant dans les objets et les figures des passants, le monde scénique du créateur<sup>322</sup>. L'abstraction, cependant, agirait toujours souterrainement, libérant l'objet de sa fonction quotidienne, de son caractère accessoire. Celui-ci peut ensuite être éventuellement transformé et devenir machine, souvent de torture, étrange, dont le sens échappe toujours, comme les chaises pliantes entassées dans *Le Fou et la Nonne* (1963).

(Fig.2) *Le Fou et la Nonne*, Tadeusz Kantor (1963)<sup>323</sup>.



<sup>321</sup> Tadeusz Kantor, *Leçons de Milan*, Arles, Actes-Sud, 1990, p. 18.

<sup>322</sup> Cf. Guy Scarpetta, *Kantor au présent*, chap. XI « Portrait de l'artiste en revenant », *op. cit.*

<sup>323</sup> Photographie d'une scène du spectacle présente sur le site de la Cricothèque. URL : <http://www.cricoteka.pl/fr/main.php?d=teatr&kat=6&id=42&str=2>.

Ces chaises ne sont pas devenues un élément de fiction, elles ne représentent rien : elles encombrant l'espace et rythment le temps par leur mouvement répétitif et infini ; elles sont concrètement dans l'espace et ne servent à rien d'autre qu'à engendrer une lutte pour l'acteur qui doit trouver sa place. L'objet n'est plus accessoire, il est matériau scénique, il abandonne encore une fois sa qualité double de signe théâtral : il ne renvoie pas à une fiction, ne sert pas la représentation, et perd son référent, sa capacité à renvoyer au réel extérieur. L'objet est réel, mais il appartient à une réalité essentiellement scénique.

Ce détour par l'objet nous permet de mieux saisir les caractéristiques du jeu de l'acteur chez Kantor, notamment *via* le traitement d'un autre objet, le mannequin. Il nous faut d'emblée soulever une ambiguïté qui existe dans les écrits du metteur en scène sur la conception de l'acteur et son rapport avec le mannequin. Ce dernier n'est pas directement un modèle au sens où Kleist ou Craig l'entendaient. Il ne s'agit pas de considérer l'acteur comme un élément imparfait de la représentation théâtrale, qui doit être remplacé par la marionnette. Tout d'abord, Kantor ne s'inspire pas que du mannequin pour penser la figure de l'acteur ; dans ses écrits théoriques au sujet de ses derniers spectacles, l'artiste évoque également la figure du politicien ou du soldat, et il ne cessera de parler d'un théâtre des morts. Ce qui lie ces différents « modèles » est l'idée d'un corps sans âme qui ferait sortir de la scène tout psychologisme ou sentimentalisme. Les acteurs ne doivent pas ressentir ni montrer des émotions. Leurs mouvements évoquent bien sûr souvent la marionnette ou le mannequin : saccadés, figés, mécaniques, mais le modèle prend également un sens métaphysique puisque tout comme l'objet, l'acteur est également « tout-prêt » et dé-fonctionnalisé.

La plupart des acteurs de Kantor ne sont pas, à l'origine, des professionnels : ce sont des amateurs d'art, ou critiques d'art, peintre, infirmière, pompier... Ils sont intégrés à l'univers du créateur en tant que personnes, avec tout ce qui les constitue. Il s'agit ici aussi d'une ambiguïté : comment les acteurs de Kantor peuvent-ils rester ce qu'ils sont tout en se mouvant dans les figures sortant tout droit de l'imaginaire, de la mémoire intime de celui-ci ? On a souvent qualifié l'artiste de demiurge ; il était particulièrement connu pour ses grandes

colères, et l'image de l'acteur-mannequin, comparé à l'objet, revenait alors pour désigner la soumission de la troupe au « maître ». Le comédien serait celui qui obéit à son créateur et se fond dans son imaginaire : or, le processus est plus complexe que cela, et le lien entre les deux plus intime. Guy Scarpetta, dans son essai *Kantor au présent*, souligne la façon dont Kantor parvenait à saisir chez ses collaborateurs une part secrète d'eux-mêmes, qui serait révélée sur scène :

[...] je comprenais, enfin, pourquoi ceux-ci se moulaient aussi bien dans les « emplois » que son théâtre leur distribuait : moins à cause d'un pouvoir exercé sur eux que parce qu'il avait su capter, plutôt, la part secrète (ou même inconsciente) de la personnalité de chacun d'eux, et qu'il leur offrait l'occasion de l'incarner, de la déployer ; comme si chaque rôle était aussi conçu à partir de cette « autre personnalité » qu'il avait pressentie, saisie, et qu'il faisait d'une certaine façon advenir...<sup>324</sup>

C'est dans ce sens qu'il faut comprendre le terme « ready-man » en référence au « ready-made » de l'objet. Les personnages créés sur scène « sont construits avec ce que les acteurs *sont*, et pas seulement avec ce qu'ils représentent<sup>325</sup> ». À partir de là, et comme pour l'objet, la réalité de l'acteur, cette part secrète qu'il révèle sur scène, déborde le système de représentation. Sa présence excède la fiction et n'a pas pour but d'amener à l'identification ; la stylisation des gestes, des voix, la prononciation, empêchent le spectateur de se projeter dans les figures qui lui sont présentées. Dans le même temps, le modèle du mannequin ou du mort enlève toute qualité de « personne » à l'acteur. Encore une fois, et comme l'objet, il ne peut être ni porteur d'une fiction en tant que personnage, ni personne réelle en tant qu'acteur. Pensons au visage de certains comédiens comme Teresa Welminska qui joue la Mère Helka dans *Wielopole*, *Wielopole* ou la Putain de Cabaret dans *Qu'ils crèvent les artistes* (1985) : il est impassible du début à la fin des représentations et bien que son corps se déplace, il reste comme figé dans la même position. À l'opposé, lorsque les visages s'animent, ils se tordent dans des grimaces inhumaines, comme celles de Maria Kantor dans *La Classe morte*. La rapidité dans le changement d'intentions enlève toute possibilité de croire à ce qui se passe sur scène, comme si la création du personnage était dévoilée : « L'acte de métamorphose de l'acteur en un

---

<sup>324</sup> Guy Scarpetta, *Kantor au présent*, op. cit., p. 78.

<sup>325</sup> Guy Scarpetta, « La Grande colère », dans Tadeusz Kantor, *Ô douce nuit. Les Classes d'Avignon*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 103.



personnage est mis à nu et ridiculisé.<sup>326</sup> » La figure humaine est alors méconnaissable, d'autant qu'elle se confond avec celle des mannequins sur scène à l'effigie des acteurs, tout ceci étant redoublé par la présence des jumeaux (les deux comédiens Leslaw Janicki et Waclaw Janicki). La scène hilarante où ceux-ci tentent de différencier le mannequin-prêtre du prêtre « réel » dans *Wielopole*, *Wielopole* représente alors une sorte de mise en abyme de toute la conception de l'acteur chez Kantor. Bien sûr, à la fin, celui qui sera désigné comme réel est le mannequin et non l'acteur...

### ***La mort surdéterminée***

La figure humaine disparaît sous le masque de la mort ou du soldat, ou encore du mannequin : la confusion qui s'installe pour le spectateur vient de cette dualité entre mort et vie qui s'insinue dans le corps de l'acteur. Il ne peut reconnaître l'humain, la personne, et entrevoit une figure sans âme, qu'il lui est impossible d'identifier. On ne peut *re-connaître* la mort puisqu'on ne la *connaît* pas en premier lieu.

Concrètement, dans l'espace de la scène, s'opère une sorte de *condensation* où les mannequins et les « pauvres objets tout-prêts » contaminent l'acteur. Dans le travail du rêve, le terme de condensation désigne le fait que des éléments du rêve sont *surdéterminés*<sup>327</sup> par des pensées du rêve ou bien que ces mêmes pensées peuvent être représentées par plusieurs éléments. Ce que nous nommons les éléments du rêve sont le contenu manifeste, et les pensées du rêve sont le contenu latent. D'une part, un élément du rêve peut combiner en lui différentes pensées du rêve et d'autre part une pensée du rêve peut être reprise par différents éléments du rêve : « Non seulement les éléments du rêve sont déterminés plusieurs fois par les pensées du rêve, mais chacune des pensées du rêve y est représentée par plusieurs éléments. Des associations d'idées mènent d'un élément

---

<sup>326</sup> Aldona Skiba-Lickel, *L'Acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor, Bouffonneries* n° 26-27, Lectoure, 1991, p. 34.

<sup>327</sup> Cf. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 308 : « chacun des éléments du contenu du rêve est *surdéterminé*, comme représenté plusieurs fois dans les pensées du rêves ». Cf. également Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, Quadrige, 1967, p. 467-469.

du rêve à plusieurs pensées, d'une pensée à plusieurs éléments<sup>328</sup>. » La surdétermination des éléments scéniques a déjà été évoquée en première partie : le symptôme comporte plusieurs significations contradictoires. Au début de *Wielopole, Wielopole*, la veuve du photographe lave le corps du défunt prêtre, puis elle dirige son appareil photographique vers les soldats qui sont situés dans un coin de la scène : l'image se fixe, d'un mouvement saccadé elle « prend la photo », alors qu'un bruit de mitraillette retentit. Les soldats sont pris de spasmes. La photographie est symboliquement ce qui immortalise un moment, des visages, mais ici, elle est aussi ce qui tue :

... La découverte de Monsieur Daguerre, l'appareil photographique,  
elle le transforma en son instrument,  
en lance-balles meurtrier,  
fixant pour l'éternité à la vision  
des soldats allant au front...<sup>329</sup>

L'appareil photographique prend alors des valences de vie et de mort.

(Fig.3) *Wielopole, Wielopole*, Tadeusz Kantor (1980).  
Première partie. 13. Véritable fonction de l'invention de Monsieur Daguerre : la  
guerre<sup>330</sup> !



<sup>328</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 308.

<sup>329</sup> Tadeusz Kantor, « Le prêtre Joseph », Tadeusz Kantor, *T. Kantor 2, Les Voies de la création théâtrale* n° 18, op. cit., p. 14.

<sup>330</sup> Cf. Tadeusz Kantor, *T. Kantor 1, Les Voies de la création théâtrale* n° 11, op. cit., p. 196.



La mort est omniprésente dans le spectacle : dans les corps inanimés des mannequins, par le symbole des croix et des fusils, par les visages impassibles. Elle est quelquefois mise en scène comme dans la scène de l'appareil photographique lorsque certains soldats tombent, ou bien même quand la famille est au chevet du prêtre. La mort est *condensée* : comme dans le rêve, lorsqu'une pensée du rêve (contenu latent) est reprise par plusieurs éléments du rêve (contenu manifeste). Dans *Qu'ils crèvent les artistes* et *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (1990), la condensation finit par concerner Kantor lui-même. Dans le premier spectacle, lorsque le médecin-annonceur de la mort (il ne fait que prendre le pouls des personnages pour ensuite annoncer d'un mot leur fin) vient en scène pour examiner le corps d'un des deux jumeaux qui est dans le lit, l'autre jumeau semble lui expliquer qu'il faut également contrôler d'autres figures présentes sur scène, et qui sont en réalité le même personnage : il désigne alors successivement le petit garçon habillé en soldat, Kantor assis dans un coin de la scène et lui-même. Dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, il nous faut imaginer les effets de miroirs qui auraient dû naître de la présence de Kantor sur la scène, assis à la petite table, « propriétaire de la pauvre chambre de l'imagination », doublé par « son autoportrait » et « l'ombre du propriétaire ». On peut également citer *Je ne reviendrai jamais* (1988), où apparaît un mannequin à l'effigie de Kantor. La condensation à l'œuvre sur scène met au même « rang » les objets, les acteurs et

les mannequins. C'est ce processus qui crée la confusion entre la figure indéniablement humaine des comédiens et leur caractère spectral.

### ***Traitement de la temporalité et de l'espace***

La condensation travaille par réduction et omission, portant l'attention sur ce qui manque : le contenu latent du rêve, les liens véritables entre les éléments. Ce qui accentue cette impression de condensation des éléments et d'omission – comme si, quelque chose, dans tout cela, se perdait, *manquait* – est également lié à un rapport au temps et à l'espace bien particulier. Christian Drapon, dans *Trois cahiers pour Kantor*, souligne l'instabilité de l'espace kantorien : « tout équilibre y est précaire, toute figure suspecte, tout repère frappé d'incertitude<sup>331</sup> ». Cet espace est celui de la mémoire dans *Wielopole, Wielopole*, et ne peut obéir à des lois de linéarité ou d'unité :

Les événements survenant sur la scène font naître les souvenirs, c'est-à-dire des personnages surgis du passé, qui se trouvent rassemblés. Pourtant ces « souvenirs » ne peuvent pas être présentés dans un ordre linéaire ou chronologique parce qu'une telle représentation ne correspondrait pas à la « véritable » démarche de l'esprit. [...] Par conséquent, l'image visible sur scène sera celle de personnages subissant des transformations continues dans un espace temps qui se dilate.<sup>332</sup>

L'espace est celui de la mémoire et, comme Brunella Eruli le relate dans *Les Voix de la création théâtrale. Kantor I*, la question de son élaboration dans *Wielopole, Wielopole* fut pour le moins difficile. Kantor souhaitait définir différents espaces, notamment en fonction des figures de la famille et des soldats : la chambre, l'antichambre, la plate-forme des soldats ; puis, au fur et à mesure, les différences se sont estompées et l'espace est devenu de plus en plus modulable, élastique.

La chambre existe selon deux variables qui rendent ses contours incertains : l'espace et le temps. Son espace est défini par rapport aux objets et aux

---

<sup>331</sup> Christian Drapon, « Kantor, impressions et clichés », *Trois cahiers pour Kantor, Théâtre / Public* n° 166-167, Théâtre de Gennevilliers, janvier-avril 2003, p. 29.

<sup>332</sup> Michal Kobialka, « La mémoire de Tadeusz Kantor : création dans l'espace virtuel », *Kantor. L'Artiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Georges Banu (dir.), Arles, Actes Sud, 1990, p. 85.

personnages qui se trouvent à l'intérieur mais surtout par rapport à un autre espace qui prend de plus en plus d'importance : l'antichambre.<sup>333</sup>

L'antichambre serait le véritable espace du souvenir. Après avoir été un espace séparé de la chambre, dans la scénographie finale, l'antichambre est le seuil des « coulisses », l'endroit où les deux battants de bois s'ouvrent et se ferment, déversant les personnages sur scène, ces personnages qui créent littéralement l'espace scénique et le déforment à l'infini. Au début du spectacle, les deux jumeaux semblent tenter de mettre en place la scénographie, tels deux techniciens. Ils essaient de créer l'espace du drame qui doit se jouer, ils déplacent des éléments avant de se rendre compte qu'ils ne peuvent reconstituer le drame puisqu'ils n'y ont pas assisté. Encore une fois, on trouve ici une sorte de mise en abyme de la conception de l'espace chez Kantor : malléable, changeant, instable, comme le souvenir ou le rêve, qui ne peuvent être fixés ou « racontés ». L'espace semble s'adapter à l'invasion des figures, des objets, des croix plus ou moins imposantes. Il ne s'agit plus comme dans *Le Fou et la Nonne* d'une lutte des acteurs pour trouver leur place, mais d'un magma commun. Comme si l'espace, les objets et les acteurs ne faisaient qu'un : *condensation* à l'extrême où tout ce qui constitue le plateau se fond dans une forme indifférenciée.

Ces caractéristiques de l'espace sont également en lien avec un traitement particulier de la temporalité : le caractère de condensation et d'indifférenciation étant dû en grande partie à la pulsion de répétition du spectacle, « pulsation de la mémoire<sup>334</sup> ». On retrouve ici, tant dans la question du temps que de l'espace, des caractéristiques du rêve : le voyage nocturne du rêveur lui laisse souvent une impression de rapidité, liée à des changements de lieux fréquents ou surtout à des irrptions inopinées de personnages. Nous avons l'impression que tout tourne, tout change, une sensation d'étouffement et de tournis pouvant apparaître. Il semble que trop de choses se passent en même temps dans un espace trop petit et dans un temps trop court. Au réveil, du moins, une vie nous semble parcourue alors que quelques heures se sont écoulées. Maurice Dayan, dans son ouvrage *Le*

---

<sup>333</sup> Brunella Eruli, « *Wielopole, Wielopole* », Tadeusz Kantor, *T. Kantor 1, Les Voies de la création théâtrale* n° 11, *op. cit.*, p. 211.

<sup>334</sup> Claude Amey, « Kantor encore », *Théâtre / Public* n° 156, Théâtre de Gennevilliers, novembre-décembre 2000, p. 69.

*Rêve nous pense-t-il ?*, réaffirme, à la suite de Freud, que le rêve se constitue par images et que le temps et l'espace du rêve sont liés à celles-ci : « la temporalité de cette forme [événementielle] ainsi que sa spatialité interne se déploient “en images”, à la mesure des images<sup>335</sup> ». On constate alors que dans les deux cas, dans le théâtre comme dans le rêve, un cadre – le regard du spectateur-rêveur – constitue les limites de l'espace de l'image. À l'intérieur de celles-ci sont présents des éléments mouvants et marqués par une certaine instabilité. M. Dayan définit plus précisément la temporalité onirique comme « un présent continué, sans commencement ni dénouement, mais seulement sujet à irruption et interruption<sup>336</sup> ». On retrouve les caractéristiques des œuvres que nous avons étudiées sous un angle dramaturgique en première partie : il n'y a pas de « grande action » dans le rêve, pas de « début, développement, conclusion ». L'idée de présent continué semble particulièrement adaptée à Kantor, dans la mesure où nous avons constaté l'absence de liens de causalité entre les séquences, et ainsi l'absence d'illusion d'une chronologie. Ici, les actions se suivent sans logique, le prêtre, qui semble mort au début, est debout pendant tout le spectacle. Les morts se redressent et cela perturbe l'installation d'une temporalité linéaire qui pourrait amener le spectateur à entrer dans une fiction : lorsque les soldats se relèvent, nous savons que nous sommes au théâtre, c'est également ce que relevait Bernard Dort dans *La Représentation émancipée*<sup>337</sup>. Quant aux termes « irruption » et « interruption » utilisés par M. Dayan, ils correspondent tout à fait à la description des œuvres de Kantor et à l'entrée des personnages en scène. Ainsi, si le second terme nous renvoie au temps, le premier nous amène plutôt à reconsidérer l'espace où « toute entrée est de l'ordre de l'effraction [et] toute sortie relève de l'escamotage<sup>338</sup> ». Nous sommes dans un présent continué et un espace unique qui sursaute sur lui-même, où tous les éléments semblent grouiller, foisonner, comme s'ils composaient le mouvement d'un même organisme. C'est donc le traitement particulier de l'espace et du temps dans *Wielopole, Wielopole*, qui produit une

---

<sup>335</sup> Maurice Dayan, *Le Rêve nous pense-t-il ?*, Paris, Itaque, 2010, p. 113.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>337</sup> Cf. Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, *op. cit.*, p. 164-165 et *infra* : Première partie, premier chapitre, 4.2 Le geste est-il un signe ?

<sup>338</sup> Christian Drapon, « Kantor, impressions et clichés », *Trois cahiers pour Kantor, Théâtre / Public* n° 166-167, *op. cit.*, p. 32.

*condensation* de tous les éléments : scénographie, objets, acteurs, favorisant la contamination du vivant par le non-vivant et mettant en crise la figure humaine.

Encore une fois, nous nous trouvons devant une affirmation paradoxale : comment la figure humaine peut-elle être mise en crise si l'on songe au caractère autobiographique des spectacles de Kantor, ainsi qu'à sa façon de travailler avec les comédiens ?

Ces personnes qui viennent dans son spectacle avec toutes leurs histoires privées et avec ce bagage de la vie rentrent dans la réalité du spectacle. Ces personnes, ces gens « *tout-prêts* », avec qui il vit depuis des années, appartiennent à son monde et à son imagination. Ils constituent les éléments stables de son œuvre et de son univers.<sup>339</sup>

C'est justement le temps, ce *présent continué* de la mémoire qui permet à Kantor de représenter simultanément plusieurs moi et de montrer une première diffraction du sujet. Le jeu des doubles favorise cette impression de dissolution de la personnalité. Il ne s'agit pas que du « moi kantorien », du sujet créateur des spectacles et de la question de l'identité fragmentée : c'est l'humain même qui s'effondre face à nous, par la contamination du non-vivant au corps des acteurs. Il y a ici une attente fondamentale du spectateur qui est déjouée : attente qui pourrait sembler avoir un caractère un peu désuet et romantique mais qui existe, malgré tout, et qui doit être rappelée. Pourquoi le spectateur va-t-il au théâtre ? N'est-ce pas pour voir des êtres s'ébattre et se débattre sur scène ? Pour se sentir vivant à *travers* leurs aventures ? Le public de théâtre n'attend-il pas de voir la vie sur scène ? D'où la différence fondamentale qui existe entre le cinéma et le *spectacle vivant* ? S'installe alors une tension constante entre ce que le spectateur veut voir et ce qu'il voit : les figures qui défilent face à lui, ni personnages de fiction (dans le sens où l'on ne peut s'y identifier), ni comédiens en présence sur scène (puisque'ils jouent à jouer dans l'excès et l'outrance), sont évidemment des figures humaines mais elles ont perdu toutes les caractéristiques de cette humanité, ce sont des spectres. Spectres que le spectateur peine à reconnaître puisque'on ne peut re-connaître que ce que l'on connaît déjà et puisque'encore une fois, les règles de la représentation sont déjouées : comment le théâtre pourrait-il représenter un spectre ? Le lieu du voir peut-il devenir le lieu d'émergence de l'invisible ? Cette

---

<sup>339</sup> Aldona Skiba-Lickel, *L'Acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, op. cit., p. 11.



question n'est certes pas neuve – les spectres étaient déjà présents dans le théâtre antique – mais elle trouve chez Kantor une résolution pour le moins paradoxale.

### ***L'illusion comme ce qui n'est pas***

C'est dans l'étude de la tension entre illusion et réalité qui s'opère dans les œuvres du metteur en scène que nous trouverons un début de réponse à cette question de la mort en scène. Si Kantor, comme nous l'avons dit précédemment, a longtemps rejeté l'illusion et la fiction au profit de la réalité, à partir de *Wielopole*, *Wielopole*, le discours de l'artiste change sensiblement :

[...] après de longues années et beaucoup d'expériences *d'annexion* de la *réalité* (de la vie) dont je considérais comme nécessaire l'intervention radicale dans la structure de l'œuvre d'art, dans les happenings, dans les actions et manifestation – la RÉALITÉ a commencé à me gêner par sa matérialité. [...] Maintenant j'ai découvert quelque chose qui va encore plus loin : l'*illusion* au-delà de la signification courante du terme, possède un *aspect métaphysique*. La fonction qui lui avait été longtemps attribuée, par servilité envers la nature et la réalité de la vie, n'est nullement son *essence*.

Cet aspect métaphysique de l'illusion, que nous n'avons pas encore mentionné, c'est la RÉPÉTITION.<sup>340</sup>

Kantor évoque ensuite, tel un mythe, la figure du premier homme qui amorça le geste de répétition, le geste du théâtre : celui de refaire ce qui a déjà été fait, définissant cet acte comme « un rituel / placé, semble-t-il, de l'autre côté de la vie, dans une relation de *connivence avec la mort*<sup>341</sup> ». L'illusion n'est plus entièrement rejetée, mais elle est radicalement détachée de la mise en place d'une fiction et de l'idée d'une représentation de la vie. L'illusion n'est pas ici l'illusion théâtrale au sens classique du terme. Dans son sens métaphysique, selon Kantor, l'illusion n'est pas liée à la vie ou à sa représentation, à la matérialité des choses, mais à ce qu'il y a au-delà du monde physique : c'est en ce sens qu'elle est liée à la mort. L'illusion retrouve un sens plus fondamental : elle est « ce qui n'est pas », ce qui n'est pas matériel, ce qu'on ne peut pas voir.

C'est la répétition qui installe le théâtre, ce geste du premier homme qui a refait ce qui avait déjà été fait. C'est la répétition qui, « dépourvue de toute claire

---

<sup>340</sup> Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, op. cit., p. 258-259.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 259.



signification finale, / de toute efficacité / dans la vie<sup>342</sup> », fait la séance théâtrale. Pour dévoiler l'illusion du théâtre et retrouver le sens métaphysique de celle-ci, il faudra donc manipuler la répétition. Le théâtre redeviendra le règne de l'illusion en allant au-delà de la matérialité, du monde physique, en montrant ce qui n'est pas. C'est à travers ce concept de l'illusion métaphysique que le théâtre pourra montrer la mort, mais pour cela il doit dévoiler ce qu'il est par l'utilisation de la répétition, comprise dans le titre même de l'œuvre *Wielopole, Wielopole*.

Pour saisir au mieux cette idée de dévoilement de l'illusion théâtrale par la répétition, il nous faut revenir à la perspective du rêve dans ce que Freud désignait comme la *prise en compte de la figurabilité*. Il s'agit plus précisément d'une « prise en considération de la figurabilité par le matériel psychique propre au rêve, c'est-à-dire, le plus souvent, par des images visuelles<sup>343</sup> ». Le rêve est incapable de représenter, puisqu'il ne peut montrer les liens entre les éléments, il les *présente* les uns à côté des autres, par l'image. C'est à travers cette figurabilité particulière que le rêve se désigne comme tel et montre son impossibilité à représenter. Dans les derniers écrits de Kantor, la scène est le règne de l'illusion, celle-ci se dévoile par la répétition, à l'origine même du théâtre. En procédant ainsi, Kantor redonne son aspect métaphysique à l'illusion dans le sens où il la détache complètement de la notion de fiction et empêche toute identification pour le spectateur. Kantor nous dévoile l'illusion du théâtre par une hyperthéâtralité mise en jeu sur le plateau. Guy Scarpetta, dans son essai *L'Impureté*, consacre un chapitre à Tadeusz Kantor où il décrit ce paradoxe du théâtre de l'artiste polonais :

être à la fois complètement anti-illusionniste (les acteurs sont perçus comme des « signes », le metteur en scène lui-même est présent au milieu d'eux, surveillant et réglant leur disposition, leurs déplacements) et relever en même temps de cet autre aspect, métaphysique, de l'illusion (la réalité est entraînée, par la « répétition », le « rituel », vers l'ordre du simulacre généralisé – comme perçue *à travers* ce qui la déréalise : la mort, la mémoire, le vide).<sup>344</sup>

Comme si, pour parvenir au sens métaphysique de l'illusion, pour faire advenir la mort sur scène, il fallait déjouer les mécanismes de l'illusion traditionnelle au théâtre. G. Scarpetta, encore une fois, éclaire ce point :

---

<sup>342</sup> *Ibidem*.

<sup>343</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 367.

<sup>344</sup> Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 226.

D'une certaine façon, donc, « l'illusion » est de nouveau présente. Mais il faut, encore une fois, distinguer : ce sont bien les *formes* de l'illusion, mais privées, là aussi, de leur fonction : ces personnages ou ces objets figurés, il ne s'agit pas de croire à leur réalité. Ou, pour le dire autrement : la représentation n'est pas le but du spectacle ou du tableau, elle en est un matériau. Le référent n'est convoqué que pour être, à l'encontre de tout mimétisme, déréalisé.<sup>345</sup>

Les figures du réel qui sont convoquées (la mère, le père, les soldats, le prêtre) sont évidemment reconnaissables, mais elles sont déréalisées, suivant la logique de condensation due au traitement du temps et de l'espace que nous avons évoquée plus haut. Il s'agit de dévoiler l'illusion pour faire advenir son sens métaphysique. Le dévoilement de l'illusion s'opère par une *prise en compte de la figurabilité* théâtrale, c'est-à-dire par une prise en compte de la théâtralité. Celle-ci nous est montrée à travers différents processus : la présence de Kantor en scène et la répétition.

La présence de Kantor en scène a suscité de nombreux commentaires : que fait-il concrètement sur scène, ou plutôt, dans le coin de la scène ? Il rythme le spectacle, fait des signes à ses comédiens, souvent, de son propre aveu, pour éviter qu'ils « n'entrent » trop dans la fiction. Sa présence est donc vouée à détruire toute illusion traditionnelle théâtrale. Le metteur en scène dirigeant ses acteurs nous rappelle instantanément que toute cette réalité face à nous a été minutieusement construite, il nous dévoile en direct les mécanismes du processus de création. Nous l'avions évoqué en première partie, l'absence de l'auteur dans le drame était une condition *sine qua non* de l'émergence de la fiction. Pour Kantor, même lorsqu'il n'est pas relégué à un coin de la scène, comme dans *Je ne reviendrai jamais* (1988) et qu'il semble prendre part à l'action, c'est toujours en tant que créateur de ses créatures. Il est cette fois au centre et s'adresse à ses figures en voix-off : « Je reste toujours à la porte, et j'attends. Et maintenant je suis assis au milieu, une personne importante – et tout le monde attend que je m'en aille. » Ces affirmations donnent lieu à une révolte des acteurs, qui lui répondent : « Il a toujours voulu être au centre ! et maintenant il prétend être humble... Regardez-le... Ne me regarde pas comme ça ! » Il thématise sa propre

---

<sup>345</sup> Guy Scarpetta, *Kantor au présent*, op. cit., p. 115.

position, son propre être metteur en scène et joue avec, sous nos yeux, plein d'auto-ironie.

La monstration de la théâtralité se révèle également à travers le procédé de la répétition (procédé qui appartient aussi au rêve). C'est elle qui produit le présent continué évoqué plus haut au sujet de la construction de la condensation. La répétition dénaturalise de la même manière objet et acteur, elle peut produire le rire, comme l'a montré Bergson, et transformer l'humain en « machine ». La répétition est d'autant plus forte lorsqu'elle investit la question du double : les frères Janicki, de spectacle en spectacle, se fondent et se confondent dans des jeux de clowns basés sur celle-ci. Dans *Qu'ils crèvent les artistes* la répétition est au service de ce questionnement sur l'identité, malgré ou grâce au comique de la scène, comme le rappelle Bernadette Bost dans son article « Entrer ou rentrer en scène<sup>346</sup> ? ». Par la répétition, les figures en scène sont déshumanisées, et ne font plus « illusion » en tant que personnages. Ce passage rend visible également la question de l'entrée au théâtre, entrée qui devrait marquer le début du spectacle et la transformation de l'acteur en comédien. Cependant, le statut de l'entrée est dévié chez Kantor puisqu'il n'y a « pas de coulisses [...] au sens habituel du terme, mais un hors-scène où peuvent s'escamoter les personnages : derrière la porte ou dans l'espace noir dont elle matérialise la limite<sup>347</sup> ». Kantor affirmait, dans les *Leçons de Milan*, que les coulisses ne devaient pas exister, pour éviter l'illusion. En jouant avec les entrées de ses personnages, par un processus de répétition, Kantor expose un des fondements de l'illusion théâtrale et démonte par là le « cadre de scène ». C'est le cadre qui délimite l'espace scénique en espace de fiction, ce cadre qui fut si cher aux penseurs du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle pour renforcer l'illusion<sup>348</sup>. Ce jeu sur le cadre se poursuivra dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. Ils sont au nombre de trois sur scène, contenant divers personnages dont « l'autoportrait » et l'Infante. Ces cadres, cependant,

---

<sup>346</sup> Bernadette Bost, « Entrer ou rentrer en scène ? », *Agôn* [En ligne], *Épuiser l'entrée*, n° 5 : *L'entrée en scène*, Dossiers, mis à jour le : 18/02/2013. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2413>.

<sup>347</sup> *Ibidem*.

<sup>348</sup> Cf. le paragraphe intitulé « Cadrer » dans Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 43-60 et notamment p. 55 : « on attend un renforcement de l'illusion par le biais du renforcement du cadre de scène ».

n'enferment pas les figures à l'intérieur, au contraire, celles-ci en sortent et y rentrent comme bon leur semble : encore une fois, on trouve ici une mise en abyme de la question de la construction de l'illusion par le cadre dans l'œuvre même. Le tableau dans le tableau, écho du théâtre dans le théâtre, apparaît sur la scène où Kantor, le peintre, dessine ses figures qui sortent de la fiction.

### ***Déréalisation de la mort***

À travers sa présence sur le plateau et un procédé de répétition et de jeu sur le cadre, Kantor expose les processus de la représentation comme fiction, illusion, pour accéder à un autre niveau de l'illusion, métaphysique. Les deux procédés que nous venons de décrire ont un effet de mise en tension, de contradiction entre les attentes du spectateur et ce qui nous est montré, puisqu'ils jouent avec les règles de la représentation théâtrale. Dans les deux cas, ce qui crée la tension est lié à l'élaboration d'un *déplacement*. Ici, nous avons vu deux exemples de déplacement que l'on peut comprendre au premier degré : le metteur en scène passe de la salle à la scène, et les acteurs ne peuvent plus faire leur entrée comme il se doit. La notion de déplacement ne relève pas seulement d'une question d'espace. Dans le rêve, le déplacement concerne les intensités psychiques, lorsque la valeur psychique des éléments présentés n'est pas conservée :

on est ainsi conduit à penser que, dans le travail du rêve, se manifeste un pouvoir psychique qui, d'une part, dépouille des éléments de *haute* valeur psychique de leur intensité, et d'autre part, *grâce à la surdétermination*, donne une valeur plus grande à des éléments de moindre importance, de sorte que ceux-ci peuvent pénétrer dans le rêve.<sup>349</sup>

Les éléments qui apparaissent dans nos rêves n'ont pas leur valeur affective habituelle. D'où la gêne que l'on peut ressentir après certains rêves où une personne a perdu la valeur affective qu'on lui associe dans la vie ou en a acquis une autre. On peut comprendre cette question du déplacement dans le spectacle en l'évoquant en termes de catégories esthétiques. La mort n'est pas un thème particulièrement drôle et pourtant, elle peut subir un traitement comique comme dans *Wielopole, Wielopole*, lorsque la famille est au chevet du prêtre : celui-ci est sur le lit qui tourne de temps à autre, mettant le comédien sous le lit et le

---

<sup>349</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 331.

mannequin du prêtre au-dessus. Les membres de la famille tournent autour, disant des prières, commentant, divisés en deux groupes, ils tournent à tour de rôle la manivelle : apparemment, certains membres de la famille veulent pleurer le vrai prêtre et d'autres le faux. Le jeu stylisé des comédiens ne permet pas de ressentir le pathétique de la scène, celui-ci est complètement évincé par la répétition des prières et du jeu avec le lit. La mort elle-même est alors déréalisée, non représentable<sup>350</sup>.

(Fig.4) *Wielopole, Wielopole*, Tadeusz Kantor (1980).  
Cinquième partie. 1. Le fonctionnement du LIT-MACHINE de la mort provoque une grande déliquescence morale de la famille<sup>351</sup>.



---

<sup>350</sup> Marie-Thérèse Vido-Rzewuska souligne également ces changements du tragique au comique chez Kantor : « Si à nos yeux se déroule une tragédie, le comique ou l'absurdité des paroles ou des sons, rendent celle-ci grotesque tandis que des discours sérieux ou des sonorités douloureuses nous rappellent la signification profonde de la réalité comique que nous percevons sur scène » (« Le Verbe et l'écriture », Tadeusz Kantor, *T. Kantor 2, Les Voies de la création théâtrale* n° 18, *op. cit.*, p. 223.

<sup>351</sup> Cf. Tadeusz Kantor, *T. Kantor 1, Les Voies de la création théâtrale* n° 11, *op. cit.*, p. 199.



Le même motif, marqué par la répétition, est repérable dans *Qu'ils crèvent les artistes* : un des deux jumeaux se trouve sur son lit de mort, l'autre est à son chevet. Quand il s'aperçoit que le premier ne bouge plus, il commence à enlever son chapeau, signe de salut à celui qui vient de partir, mais aussitôt, le mort se relève, et le vivant remet rapidement son chapeau. Le rire, cynique et blasphématoire, émerge de la tension entre la situation, solennelle, et le geste du personnage, répété à plusieurs reprises : la fin attendue n'arrive pas, le mort ne veut pas mourir. Le spectateur, encore une fois, ne peut s'identifier au personnage en deuil, le pathétique étant supplanté par le cynisme, le rire émerge alors que la situation devrait déclencher les pleurs.

### ***Le travail de la mémoire***

Les mécanismes de formation du rêve, leur travail résultant d'un conflit psychique et visant à transformer le contenu manifeste en contenu latent nous permettent de saisir la façon dont les éléments scéniques s'organisent sans être au service de la représentation. Le « moi » kantorien, à l'origine du spectacle nous propose une sorte d'« élaboration secondaire » du souvenir marquée par une forme d'échec : chez Freud comme dans les écrits de M. Dayan, il est évident que l'élaboration secondaire, mise en œuvre par le rêveur après-coup, tente de redonner sens et linéarité à l'événement onirique.

Cette partie du travail du rêve [...] procède comme le philosophe allemand raillé par le poète : il y a des trous dans son système, elle les bouche avec les pièces et les morceaux qu'elle tire de son propre fond. Ainsi, elle enlève au rêve son apparence d'absurdité et d'incohérence et finit par en faire une sorte d'événement compréhensible.<sup>352</sup>

Freud précise que l'élaboration secondaire peut échouer : « nous nous heurtons à un amas incohérent de fragments<sup>353</sup> ». L'élaboration secondaire se mêle à l'idée de rêve diurne et de fantasme, elle est liée également à un rapport à l'enfance, au souvenir. Dans cette chambre de la mémoire, Kantor semble mettre en scène son propre travail de remémoration, marqué par la déformation et les sursauts de l'inconscient. Nous retrouverons cette dimension de la mémoire dans d'autres œuvres, et notamment dans *La Chambre d'Isabella* de Jan Lauwers. L'analyse, à travers le paradigme du rêve, permet de rendre compte de cette dimension de l'œuvre liée à l'idée d'un espace intime et à la constitution d'un théâtre à la première personne.

### *Ce qui se joue entre...*

L'émergence du geste symptomatique est ainsi liée à un travail de *condensation*, de *prise en compte de la figurabilité* et de *déplacement*. Le traitement du temps et de l'espace amènent la condensation qui concourt à déréférencier les éléments scéniques, laissant apparaître un sujet théâtral déshumanisé, des figures entre la mort et la vie que le spectateur peine à identifier. Cette émergence de l'invisible en scène est relayée par un jeu sur la théâtralité, où l'illusion comme fiction est dévoilée afin d'atteindre un sens plus métaphysique. Ce jeu crée une certaine distance entre la scène et la salle, réaffirmée par un procédé de déplacement des catégories esthétiques : même lorsque l'invisible apparaît, lorsque l'illusion a retrouvé son « essence » et pourrait toucher le spectateur de plein fouet, le rire surgit à l'improviste. La représentation est travaillée de l'intérieur et déjouée par une mise en tension permanente : entre la réalité de l'objet et sa défonctionnalisation, entre la prise en compte de l'individu acteur et son apparition comme figure de la mort, entre le rejet de l'illusion, son dévoilement et l'émergence de l'essence métaphysique de l'illusion, entre le

---

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 514.

<sup>353</sup> *Ibidem.*



pathétique des situations et leur retournement par le cynisme, l'humour ou l'auto-ironie. Dans le théâtre de Kantor « la disposition des formes est ordonnée par la loi du contraste et du conflit<sup>354</sup> ». Il s'agit bien de formes, et c'est ici que l'on retrouve certains héritages des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, un formalisme présent aussi bien chez les dadaïstes que les constructivistes. Kantor opère un « traitement aigu de la surface des phénomènes<sup>355</sup> », ses moyens sont formels, il l'affirme d'ailleurs dans un entretien réalisé par D. Bablet pour son documentaire sur l'artiste<sup>356</sup>. L'émotion naît de l'agencement des éléments, elle se construit *entre* les éléments et ne vient pas du jeu des acteurs, par des procédés d'empathie ou d'identification traditionnels.

Dans ces formes théâtrales aucun élément ne semble prendre le dessus sur les autres, aucun texte ne détermine l'agencement de la scène. Il est alors quelquefois difficile de trouver un point de départ pour l'analyse et le théoricien pourrait être poussé à mettre en avant un des composants (musique, scénographie, comédien) pour comprendre la construction scénique. Le paradigme du rêve permet d'appréhender l'œuvre par un regard à la fois englobant et attentif aux détails : tous les éléments du contenu manifeste du rêve sont au même « niveau » puisque leur valeur affective a été détournée et que leur relation avec le sujet rêveur n'est plus visible. Dans la démarche freudienne pour appréhender le rêve, tout est important, tout doit être restitué pour reconstituer la pensée du rêve, qui se joue entre les éléments. Cette démarche permet alors de saisir de façon analogique un fonctionnement organique des spectacles où tout s'imbrique et se joue *entre*.

## **2. De la chute : Pina Bausch, *Café Müller***

Une mise en scène du corps, de ses pulsions et de ce par quoi il est contraint, c'est ainsi que l'on pourrait présenter nombre de spectacles de Pina Bausch. La chorégraphe allemande a interrogé le corps sous toutes ses coutures : corps social, amoureux, corps des danseurs et de leur histoire, corps des amateurs, de 14 ans ou de plus de 70 ans. Ce corps par lequel se révèle le sujet diffracté est

---

<sup>354</sup> Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>356</sup> *Le Théâtre de Tadeusz Kantor*, documentaire réalisé par Denis Bablet, *op. cit.*

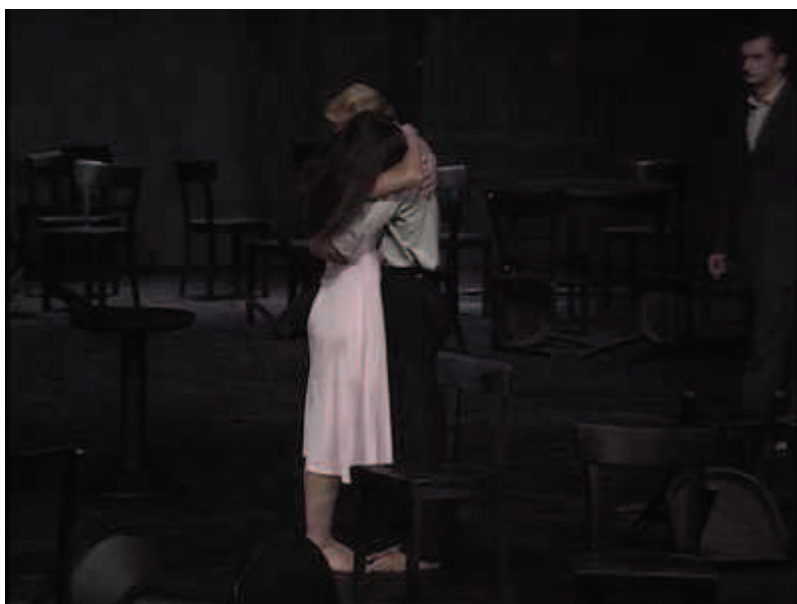


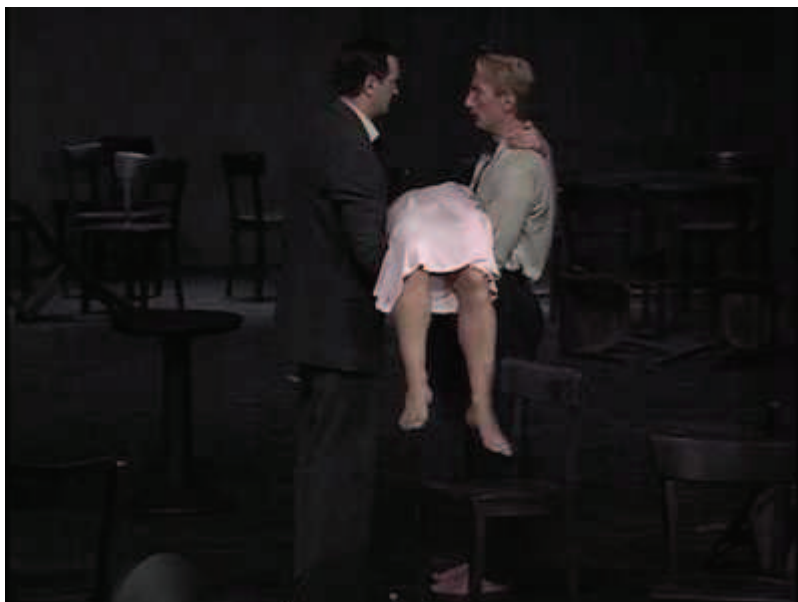
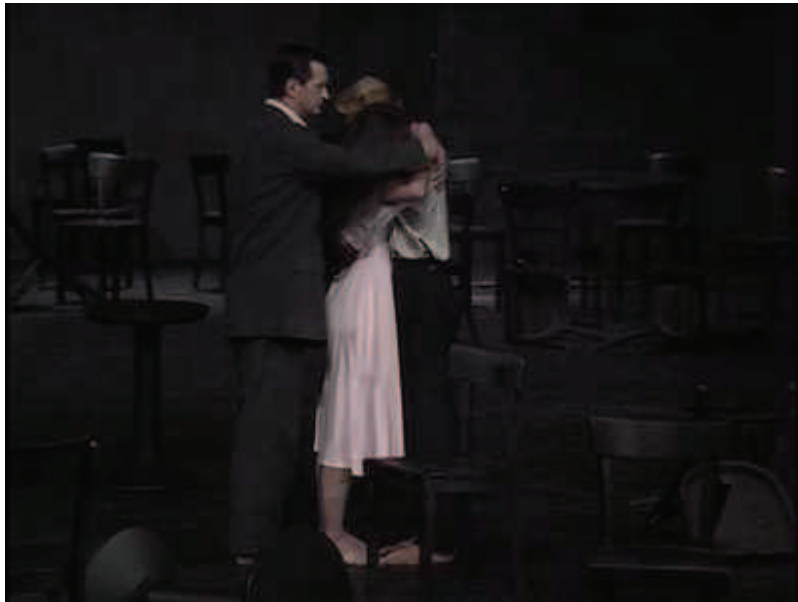
au centre du renouvellement du langage chorégraphique que P. Bausch a mis en œuvre. Dans *Café Müller*, œuvre charnière, il est corps dansant en proie à la chute, s'opposant à l'arrivée du théâtre. Dans la danse-théâtre se dessine alors une sorte de lutte intestinale entre la libération du mouvement dansé et l'appel sémiotisant du geste théâtral.

La séquence la plus commentée de *Café Müller*, et la plus marquante, est celle de l'étreinte répétée et défaite de Malou Airaudo et Dominique Mercy, manipulés par Jan Minarik. Ce moment emblématique de la création la plus connue de Pina Bausch constitue le point de départ de notre analyse dans la mesure où l'on peut y repérer l'émergence d'un symptôme. Malou Airaudo et Dominique Mercy se déplacent en aveugle sur la scène. Leurs corps se rencontrent, debout, face à face, ils se touchent puis s'étreignent lentement. Jan Minarik entre, il regarde le couple, se dirige vers eux et se place juste derrière la femme : il défait lentement leur étreinte, la musique s'arrête. Il modifie leur position, les faisant d'abord s'embrasser puis plaçant la femme dans les bras de l'homme pour qu'il la porte devant lui. Il s'éloigne ensuite mais Malou Airaudo tombe, son partenaire ne la maintient pas dans cette position. Aussitôt par terre, elle se relève et le couple reprend son étreinte initiale. Jan Minarik revient et refait les mêmes gestes. La séquence se répète neuf fois, le rythme s'accélère de plus en plus et la distance à parcourir pour Jan Minarik se réduit. Il part finalement en courant et dès lors, le couple répète la même séquence de gestes qu'il leur imposait jusqu'ici, sept fois de suite. On retrouvera cet ensemble de mouvements à plusieurs reprises au cours de la pièce. L'action en elle-même est incompréhensible dans un sens rationnel, tout comme le reste de l'œuvre. Cependant, le spectateur peut tout d'abord reconnaître dans l'embrassement des deux corps un geste de tendresse, d'amour. La suite de la séquence brouille les pistes. Pourquoi cet homme intervient-il ? Pourquoi modifier leur étreinte naturelle en une série de positions convenues semblant reproduire le rituel d'un mariage – le baiser à l'église et le passage du seuil de la maison ? L'incompréhension est ici renforcée par l'intensité visuelle et auditive du moment. L'accélération des mouvements et leur répétition fixent l'image dans le regard du spectateur, il ne peut y échapper. Le rythme atteint après plusieurs séries

donne une impression de violence à ces mouvements qui semblaient caractériser des sentiments plus doux, rentrant en conflit avec le sens des gestes amoureux effectués. L'absence de musique crée un moment d'attention chez le spectateur, qui peut entendre brusquement le corps de Malou Airaudo tomber sur le sol, à chaque reprise. À la fin de la séquence, lorsque le couple semble être absorbé dans ces mouvements et les répète en l'absence de Jan Minarik, on peut entendre le souffle, les gémissements des danseurs : l'impression de violence en est décuplée.

(Fig.5) *Café Müller*, Pina Bausch (1978)  
Le trio amoureux : Malou Airaudo, Dominique Mercy, Jan Minarik.







Pendant la totalité du spectacle, et contrairement à d'autres pièces de Pina Bausch, les figures semblent enfermées dans leur univers, elles ne prennent pas contact avec le spectateur. Durant cette séquence, celui-ci voit un homme manipuler un autre homme et une femme à plusieurs reprises. Lorsqu'il arrive en scène, Jan Minarik est très proche du couple, tel un intrus, ce qui peut créer une sensation de malaise. Ses gestes sont d'abord délicats, puis de reprise en reprise, de plus en plus rapides, de même que ses déplacements. Cette rapidité, le bruit de ses pas, donnent encore une fois une impression de violence. L'homme semble dominer le couple qui ne réagit pas, sauf lorsqu'il s'absente, et encore : la chute n'est pas volontaire, et le fait de reproduire l'étreinte apparaît plus comme un réflexe que comme un choix. Les trois figures, en effet, n'expriment aucun sentiment, aucune émotion, leur visage est impassible (ceci est récurrent chez les danseurs de Pina Bausch). C'est donc simplement le mouvement en lui-même et la position des corps dans l'espace qui peuvent nous permettre de nous « raconter une histoire », même si celle-ci est sans résolution. L'opposition entre les gestes de tendresse et la violence du mouvement, engendrée par la répétition et l'accélération, ne trouve pas de résolution : encore une fois le conflit est insoluble, il est au contraire exposé dans l'image. Le procédé de construction et le traitement

du mouvement créent une métamorphose de l'image qui amène le conflit de sens et le choc. La manipulation du rythme, l'accélération, engendrent le bruit et resserrent l'espace. La temporalité vécue pour le spectateur est également marquée par le conflit : d'un côté, cette séquence semble infinie, la répétition étire le temps ; d'un autre, il semble s'être arrêté, comme un disque enrayé qui ne peut avancer (on peut penser ici au traitement de la musique dans *Barbe bleue*). La composition de l'image amène le symptôme à émerger par un procédé de *déplacement*. La métamorphose du mouvement par l'accélération et la répétition en déplace les valeurs, de la tendresse à la violence. Ce qui amorce celui-ci est la chute de la femme. C'est le bruit et le mouvement du corps, ressenti de façon empathique par le spectateur, qui entraînent l'image vers la violence.

### ***Le geste-conducteur***

Le mouvement se métamorphose et le spectateur suit cette métamorphose en passant de la reconnaissance – il est capable d'identifier la tendresse – à l'incompréhension. Il regarde la scène en se référant à des codes de la vie sociale qui lui permettent généralement d'interpréter une situation réelle. Puis, subitement, il ne peut plus se raccrocher à ces codes, le *réel* ne l'aide plus à comprendre ce qui se passe face à lui. Cette idée d'un changement de regard et du passage de l'image d'un mode de figuration à un autre peut être éclairée par les ouvrages de Gaston Bachelard sur l'imagination matérielle et sur la rêverie<sup>357</sup>, dans lesquels il propose une théorie de l'imagination poétique dynamique. Le lecteur, pris dans sa rêverie face aux images des poètes, est frappé par le dynamisme de celles-ci, par leur mouvement : « chaque poète nous doit [...] son invitation au voyage. Par cette invitation, nous recevons, en notre être intime, une douce poussée, la poussée qui nous ébranle, qui met en marche la rêverie

---

<sup>357</sup> Gaston Bachelard, après ses recherches en épistémologie des sciences, se consacre à la question de l'imagination. Il développe d'abord une théorie de l'imagination matérielle en lien avec les différents éléments (eau, feu, terre, eau) décrivant les caractéristiques d'une imagination *dynamique*. Il caractérisera ensuite cette imagination du lecteur devant les images du poète comme rêverie. Une rêverie dont les caractéristiques principales ne sont pas si éloignées du rêve freudien, même si Bachelard réfute une telle analogie (Cf. *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2011, « Introduction »).

salutaire, la rêverie vraiment dynamique<sup>358</sup> ». Les termes employés pour décrire ce dynamisme nous montrent que le lecteur éprouve un appel de l'imagination, comme une impulsion : le mouvement de l'image est *vécu*, physiquement et psychiquement. Ce qui provoque cette transformation dans le lecteur est ce que Bachelard appelle l'*objet conducteur* :

L'objet poétique, dûment dynamisé par un nom plein d'échos, sera, d'après nous, un bon conducteur du psychisme imaginant. Il faut, pour cette conduction, appeler l'objet poétique par son nom, par son vieux nom, en lui donnant son juste nombre sonore, en l'entourant des résonateurs qu'il va faire parler, des adjectifs qui vont prolonger sa cadence, sa vie temporelle.<sup>359</sup>

L'image poétique doit résonner dans le lecteur, elle doit amener à l'ouverture et à la nouveauté comme le veut l'imagination<sup>360</sup>. Cet objet entraîne le lecteur vers la rêverie, il le fait passer de ce que Bachelard nomme la *fonction de réel* à la *fonction d'irréel*. La *fonction de réel*, « si souvent évoquée par les psychologues pour caractériser l'adaptation d'un esprit à une réalité estampillée par les valeurs sociales<sup>361</sup> », désigne notre rapport pragmatique au monde, notre capacité à nous adapter aux autres, à la réalité même. La rêverie nous libère de cette *fonction de réel* en nous faisant parvenir par l'*objet conducteur* à la *fonction d'irréel* « qui garde le psychisme humain, en marge de toutes les brutalités d'un non-moi hostile, d'un non-moi étranger<sup>362</sup> ». Cette dernière protège notre psychisme du réel, de ses violences, de ce qui est en-dehors de nous, d'une altérité potentiellement dangereuse, elle « retrouvera des valeurs de solitude<sup>363</sup> ». L'objet conducteur permet donc au lecteur de partir du réel pour aller vers l'imaginaire. Dans l'image des « amoureux impossibles » manipulés par un tiers, le spectateur reconnaît les gestes de tendresse pour ensuite se laisser submerger par les valeurs *déplacées* de violence, de contraintes subies par les corps. Le geste pourrait alors devenir *geste conducteur*, qui fait ressentir le passage d'une *fonction de réel* à une *fonction d'irréel* : il altère le regard, le mode de réception du spectateur. L'ambivalence, la contradiction de l'image est exposée, le spectateur est propulsé

---

<sup>358</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Éditions José Corti, 1943, p. 10.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>360</sup> Cf., *ibid.*, « Introduction ».

<sup>361</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>362</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>363</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p. 3.

hors du réel en ressentant la matérialité de l'image. La transformation de l'image, sa métamorphose, est en jeu dans le sujet, c'est en lui qu'elle a lieu, physiquement, par un passage du réel à l'imaginaire, de la reconnaissance à l'expérience matérielle non signifiante de l'image. Entrer dans la fonction d'irréel signifie alors vivre l'image dans un rapport où la raison ne commande plus, mais devient physique, notamment par le biais d'une empathie kinesthésique.

C'est encore une fois dans le corps que la transformation advient, dans celui de l'image comme du spectateur. La seule différence avec Bachelard est qu'ici la « rêverie » du spectateur, son passage du réel à l'irréel, ne l'amène pas vers un univers caractérisé par la détente. Chez Pina Bausch, le côté rassurant ou libérateur de cette fonction d'irréel vers laquelle le geste devrait nous emmener semble absent. L'imaginaire poétique est radicalement différent et ce que la fonction d'irréel libère est plutôt de l'ordre du pulsionnel, nous ramenant à la difficulté de la rencontre avec l'Autre. Cette différence avec l'imaginaire bachelardien se situe à un niveau esthétique et questionne le rapport au réel envisagé dans les œuvres spectaculaires étudiées<sup>364</sup>. La notion d'*objet conducteur* renvoie également à un invisible de l'image, Bachelard écrit en introduction à *L'Air et les songes* que : « Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination<sup>365</sup>. » Cette définition montre que l'on peut rapprocher le *geste conducteur* du *geste-symptôme*, en ce qu'il cache en désignant et renvoie à une multiplicité de significations possibles et virtuelles. Le geste-symptôme est conducteur dans la mesure où il invite le regard du spectateur à un au-delà de la signification, en lui faisant ressentir une transformation physique et psychique.

Ce processus de déplacement par métamorphose, *via* le geste conducteur, est présent dans diverses séquences du spectacle, souvent entre les figures des

---

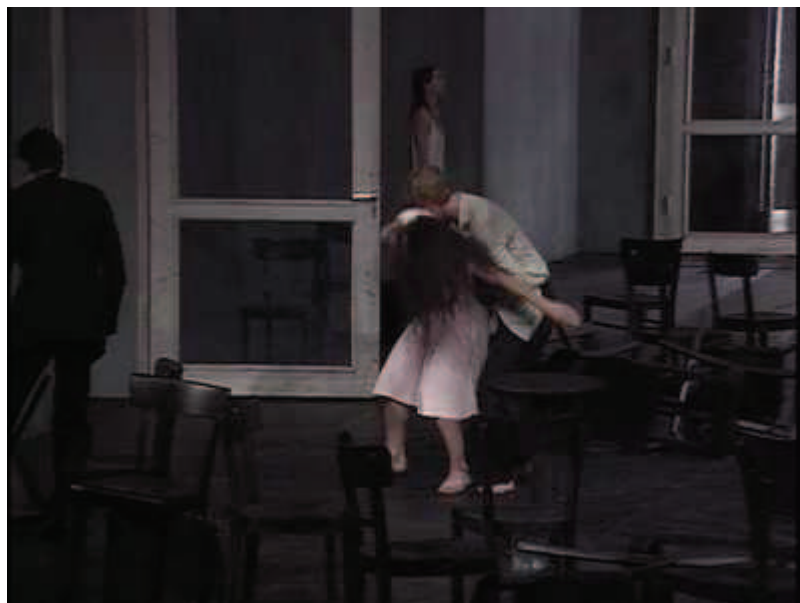
<sup>364</sup> Nous envisagerons cette question à la fin de cette partie, notamment en reliant les œuvres étudiées à un questionnement artistique et théâtral contemporain concernant la capacité du théâtre à représenter un monde marqué par la confusion, la fin des idéologies et la barbarie de la Seconde Guerre mondiale. Dans ce cadre, on peut se demander si l'imaginaire poétique de Bachelard, qu'il théorise pendant les années quarante, ne constitue pas un échappatoire à cette réalité de la Seconde Guerre mondiale.

<sup>365</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 7.

« amoureux impossibles ». Dominique Mercy, du fond de la scène, suit Malou Airaudo. Il est tout juste derrière elle et pose son buste sur son dos, puis, lui enserrant la taille, il la porte devant lui. Il effectue un tour sur lui-même, fait un pas en avant en la reposant au sol. Il la tient toujours par la taille en avançant pendant que la danseuse exécute des mouvements avec ses bras. Malou Airaudo se place ensuite derrière Dominique Mercy, et la séquence reprend du début, les rôles étant échangés. Ils reproduisent les mêmes mouvements jusqu'à ce qu'ils arrivent au mur à jardin, à côté de l'entrée, où le mouvement est interrompu par l'espace. Cependant, l'un après l'autre, ils continuent leur porté devant ce mur et au moment où normalement ils posent leur partenaire au sol, celui-ci se retrouvera projeté contre le mur. Encore une fois le mouvement s'accélère et chacun vient s'écraser avec plus de violence contre les parois de cet espace fermé. Cette séquence sera également répétée à diverses reprises et à plusieurs endroits de la scène, et notamment contre les surfaces en plexiglas, laissant d'autant plus voir le corps se heurter par transparence. L'intensité visuelle et sonore est forte et l'incompréhension est ici plus marquée parce que les mouvements sont, dès le début, difficilement identifiables. Le porté peut évoquer un geste de soutien mutuel, les corps ne se séparent presque jamais et l'un aide l'autre à avancer. La lenteur des mouvements amène à les interpréter sous le signe de la tendresse mais, encore une fois, l'accélération et la répétition produisent une impression de violence, *via* le bruit du heurt contre le mur et le resserrement de l'espace : les corps sont confinés à côté de ce mur.



(Fig.6) *Café Müller*, Pina Bausch (1978).  
Le « pas de deux » de Malou Airaudo et Dominique Mercy.





*Homme / femme : les contradictions du sujet*

Ce processus de métamorphose, mis en place dans une série de mouvements entre un homme et une femme, est caractéristique des thématiques et de l'esthétique de Pina Bausch. Les rapports entre les sexes sont au centre de ses œuvres, révélant souvent à travers le geste ce qui se cache sous les apparences : on

peut penser à une des séquences de *Kontakthof* où, à tour de rôle, des couples se présentent face public et, l'un après l'autre, chaque membre du couple touche son partenaire, transformant une caresse en torture, mais dans cette pièce, l'expression faciale des figures nous montre que le geste est volontaire. Dans une autre séquence du même spectacle que nous avons déjà évoquée en première partie, on retrouve une métamorphose du mouvement modifiant les valeurs de l'image sans que cela ne relève de l'intention de personnages. Une femme est seule sur scène, elle représente un personnage un peu enfantin, espiègle, mais ici elle semble triste. Un homme arrive, sans doute pour la consoler puisqu'il lui caresse l'épaule. Un autre homme se présente de l'autre côté et lui touche le nez, tel un geste que l'on aurait avec un enfant pour le divertir. Le premier continue à toucher la femme, il observe son genou, l'autre touche son ventre (sont-ils en train de chercher où elle s'est fait mal ?), puis un autre homme arrive et l'embrasse dans le cou. En tout, une douzaine d'hommes viennent et tous tentent de toucher une partie de son corps. Les gestes en eux-mêmes ne sont pas « méchants », mais la répétition et, cette fois-ci, l'accumulation (qui amène aussi une sorte d'accélération) donnent un caractère oppressant à la scène. Finalement, le spectateur est face à une douzaine d'hommes qui tentent de toucher une femme coûte que coûte, de là au viol collectif, il n'y a qu'un pas : les gestes tendres se transforment encore en tortures mais ce n'est pas le résultat d'une intention théâtrale d'un personnage, simplement d'un procédé de construction de la séquence, d'une transformation du mouvement par une manipulation du temps et du dispositif de l'image. De la musique plutôt légère accompagne cette séquence et celle-ci étant longue, plusieurs morceaux se succèdent, lui donnant également un caractère infini : lorsqu'une mélodie se termine, le spectateur peut s'attendre à ce que la scène s'arrête (il l'attend aussi à cause du caractère violent de celle-ci), comme si la danse devait suivre la musique... mais un autre morceau reprend et les tortures continuent jusqu'à ce qu'une femme arrive et soit suivie par les hommes, qui abandonnent alors leur proie.

(Fig.7) *Kontakthof : with ladies and gentlemen over 65*, Pina Bausch (2000).  
Les gestes : de l'amour au harcèlement.



Nous avons déjà analysé en première partie la thématique des conflits entre hommes et femmes dans les œuvres de Pina Bausch et leur relation ambiguë. Le travail sur le geste, et la déformation que la chorégraphe fait subir à des gestes quotidiens, semble dévoiler un « revers de la médaille ». Sous la tendresse, se cache la violence et... *vice-versa* ? Le geste révèle alors le sujet, homme ou femme, dans toutes ses contradictions. Sur la pièce *Il la prend par la main et la*

*conduit au château, les autres suivent* (1978), très librement adaptée de *Macbeth*, Odette Aslan écrit : « Au monde “hors de ses gonds” de Shakespeare, Pina Bausch oppose des êtres hors de leurs gonds, désaxés par un acte qui les dépasse et prisonniers à jamais de leur faute<sup>366</sup>. » L’instabilité du sujet ici définie par l’auteure de l’article a spécifiquement trait au thème de *Macbeth*, mais cette idée des « êtres hors de leurs gonds » correspond bien à l’ensemble des figures qui apparaissent sur la scène de Pina Bausch. Ils semblent sortir d’eux-mêmes, être « hors d’eux ». Subitement, les conventions de la vie sociale, représentées par de petits gestes quotidiens, des « bonjours » très polis, sont supplantées par tout ce que l’on ne doit pas faire. Il y a un rapport à l’enfance chez la chorégraphe qui amène ses interprètes à se libérer du joug des conventions, de l’artificialité de nos rapports aux autres, pour dévoiler toutes les pulsions souterraines de l’être humain. Encore dans *Kontakthof*, des femmes en robes de soirée et talons hauts défilent les unes derrière les autres et commencent à répéter une séquence de gestes qui dévoilent la violence faite à leur corps lorsqu’elles portent ces vêtements serrés : elles remettent leur culotte, tirent sur leur soutien-gorge, s’aplatissent le ventre... Le corps social est soumis au règne de l’apparence, il est engoncé dans des couches de superficialité qui en masquent la vraie nature. Celle-ci se révèle, quelquefois avec violence, et montre alors la lutte interne du sujet : « la chorégraphe traque les écarts entre l’image que l’on cherche à donner de soi et la personne que l’on est<sup>367</sup> ». Le corps est également celui du danseur qui, souvent de formation classique, a dû endurer des contraintes inouïes pour devenir « parfait ». C’est aussi ce corps-là que Pina Bausch met en jeu : dans une séquence de *Nelken* (1982), Dominique Mercy en tutu fait des démonstrations de pas de danse classique d’une grande virtuosité, avec un air de provocation envers le spectateur. Ces mouvements d’élévation propres au classique, à travers lesquels nous parvient une sensation de légèreté des corps et de fluidité, n’ont rien de « libérateur », ils sont d’une violence extrême.

---

<sup>366</sup> *Danse / Théâtre / Pina Bausch. I. Des chorégraphies aux pièces*, dossier réalisé par Odette Aslan, *Théâtre / Public* n° 138, Théâtre de Gennevilliers, novembre-décembre 1997, p. 31.

<sup>367</sup> Brigitte Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, *op. cit.*, p. 9.

### *La chute surdéterminée : la danse empêchée*

Si la question de la formation du danseur est abordée de front dans de nombreux spectacles (on pense à la séquence de *Walzer* (1982) où Josephine Ann Endicott se tient à divers éléments du décor pour exécuter des jetés, en agressant littéralement la salle), elle apparaît également en filigrane dans *Café Müller*. Dans la séquence analysée précédemment où les corps de Dominique Mercy et Malou Airaudo se heurtent contre les murs, on peut reconnaître une sorte de *pas de deux*. Cependant, cette figure du ballet classique où les deux interprètes principaux se retrouvent, est souvent caractérisée par des portés (où l'homme porte la femme et non le contraire comme ici), des figures qui montrent l'élévation des sentiments par l'élévation des corps. La danseuse, sur pointes, est soutenue par le danseur, il la fait virevolter, la porte dans les airs. Les mouvements de la danse classique amènent les corps vers le haut, les pliés ne servent qu'à permettre de prendre l'impulsion nécessaire pour le saut. Ici, le porté n'élève pas le corps de l'autre, celui-ci semble lourd, il est rapidement posé au sol. Les corps sont penchés en avant et la seule élévation possible est vite arrêtée par le mur. Le même motif apparaissait dans la séquence de l'étreinte : le porté impossible amène à la chute (ici au sol, là, chute « verticale »). Ce mouvement de chute est en réalité *surdéterminé* dans le spectacle, résultat d'une sorte de *condensation*. Il apparaît sans cesse, dans les répétitions des deux séquences précédentes, mais également dans un rapport au sol présent pendant tout le spectacle. Une autre figure, souvent répétée par le couple, consiste dans une rencontre des deux corps, déjà presque accroupis, qui s'enlacent et tombent au sol ensemble. La chorégraphie de Dominique Mercy est d'ailleurs marquée par une horizontalité omniprésente. Il se traîne par terre et chaque geste pour se relever est contré par un retour au sol. Pina Bausch, souvent debout, exécute des mouvements de bras : dès qu'ils atteignent une verticalité extrême, ceux-ci retombent. La chute, c'est aussi celle des chaises, écartées par Jean-Laurent Sasportes pour le passage des danseurs « aveugles ». Ces chutes rythment tout le spectacle : l'effet sonore et visuel en est intense. J.-L. Sasportes tombe lui-même une fois en poussant les chaises<sup>368</sup>. Enfin, malgré

---

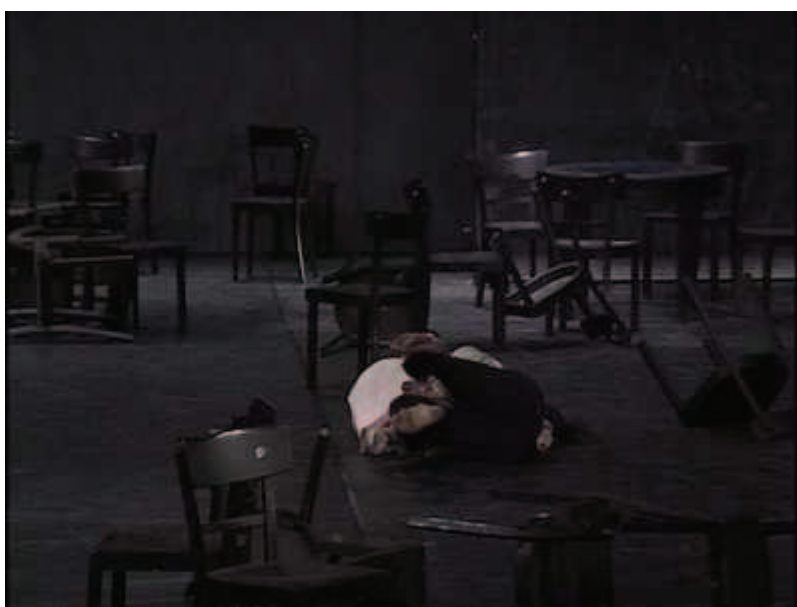
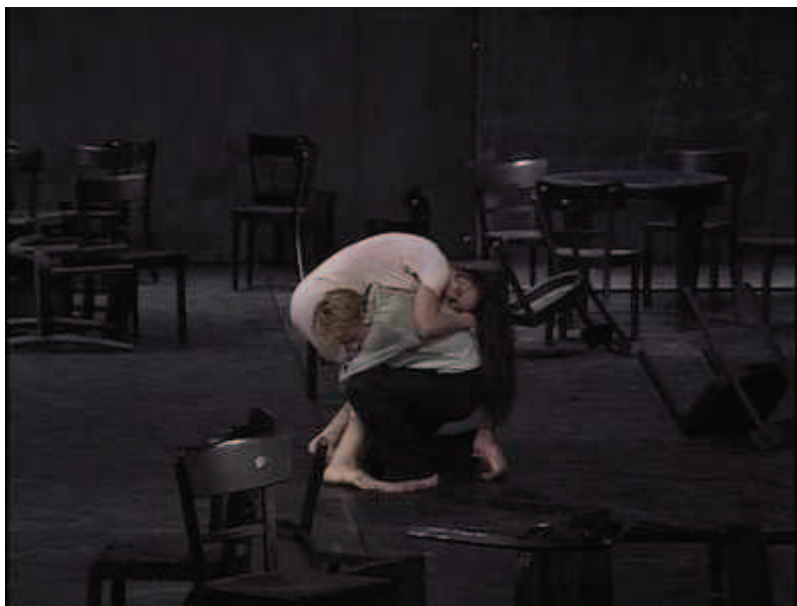
<sup>368</sup> Nous nous référons à la version filmée : *Café Müller. Une pièce de Pina Bausch*, L'Arche, 2010.

la verticalité de la danse de Pina Bausch, accentuée par ses longs bras tendus et filiformes, son corps quelquefois s'étend lentement à terre, sur le côté, dans une chute au ralenti. Contre le mur, ses jambes et un bras restent comme en suspens avant de rejoindre le sol. La lenteur du mouvement, fluide, est contrée par cette tension des membres, figés pendant quelques secondes. Cette interruption fait un effet de « gros plan », un détail, soudain, interpelle l'œil du spectateur, qui reste suspendu lui aussi jusqu'à ce que la chute se termine. De façon plus annexe, la musique de Purcell, *Didon et Énée*, évoque également la chute, à travers l'histoire de son héroïne.

(Fig.8) *Café Müller*, Pina Bausch (1978).  
De la chute.







Ces corps et objets qui chutent s'opposent à la danse classique. Il n'y a là rien de complètement nouveau ; nous avons vu que Pina Bausch subit l'influence de la danse d'expression allemande, du théâtre-dansé de Kurt Joos, et de la *modern-dance*. Seulement, en plus d'aller à contre-courant du mouvement classique, la danse semble être sans cesse empêchée. Le choix d'interprète se mouvant « à l'aveugle » entraîne une forme de déséquilibre qui va à l'encontre de l'image de la danse, et crée chez le spectateur une tension constante, une appréhension qui, elle aussi, s'oppose à une attente de détente face à un spectacle



de danse. Cet élément est évidemment renforcé par la présence des chaises : « l'accumulation perverse d'une cinquantaine de chaises dépareillées crée dans la semi-pénombre un lieu piège sans cesse remodelé qui s'oppose matériellement à la danse et au déploiement des danseurs dans l'espace<sup>369</sup> ». Pina Bausch multipliera ensuite dans ses créations ces espaces peu propices au mouvement : l'eau, le sable, les œillets, l'herbe. Le mouvement n'est pas libre puisque l'on peut glisser ou s'enfoncer dans le sol. Ici, il est légitime de se demander quel est le rôle de ce décor à la fois réaliste et impossible. Le titre de la pièce *Café Müller*, ainsi que la genèse<sup>370</sup> de la pièce nous donnent des indices. La pièce est créée à l'occasion d'une soirée où quatre chorégraphes, sur la demande de Pina Bausch, devaient partir du même thème pour composer une chorégraphie et de ce même espace composé par Rolf Borzik : c'est cet espace qui donnera son titre à la soirée. Le décor peut effectivement évoquer un café même si les chaises « de *Café Müller* n'accèdent pas au statut de siège ; en désordre, elles créent un chaos et un encombrement générateur de malaise<sup>371</sup> ». L'espace n'est pas « favorable » à la danse, les chaises ne servent pas à s'asseoir, elles sont heurtées, déplacées, lancées. On aborde cet espace avec l'impression d'être arrivés après la catastrophe. Rolf Borzik, le scénographe, tenait à l'origine le rôle qui a été repris par Jean-Laurent Sasportes : en plus d'avoir construit cet espace, il le modelait, le créait en direct pendant la représentation. Son intervention relève presque de la performance, il agit sur scène pour que la représentation continue, dans le présent de l'événement scénique. Il est dans un autre temps et dans une autre dimension par rapport aux autres figures : « Dans *Café Müller*, le garçon qui écarte les chaises ne fait que courir au rythme nécessaire pour prévenir le danger, laissant les danseuses obéir au rythme musical ; ainsi se mêlent deux tempi, deux discours narratifs et deux styles, le prosaïque et le stylisé, le quotidien et le dansant<sup>372</sup>. » Cette modulation de l'espace, cependant, n'advient que par rapport au corps dansant. Si les chaises empêchent à l'origine la danse, ce sont tout de même les danseurs qui habitent et modèlent cet espace. Leurs déplacements le modifient, le

<sup>369</sup> *Danse / Théâtre / Pina Bausch. I. Des chorégraphies aux pièces, op. cit.*, p. 36.

<sup>370</sup> Cf. *ibid.*, p. 35.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>372</sup> *Danse / Théâtre / Pina Bausch. II. D'Essen à Wuppertal*, dossier réalisé par Odette Aslan, *Théâtre / Public* n° 139, Théâtre de Gennevilliers, janvier-février 1998, p. 43.

rendant toujours plus chaotique. Comme parfois chez Kantor, il s'agit presque d'une lutte entre le performer et le décor : quelquefois l'espace évolue en fonction des mouvements, d'autres fois, les mouvements sont empêchés par cet espace (comme lorsque le corps est jeté contre le mur). Il nous donne une impression d'enfermement pour plusieurs raisons : quel que soit l'endroit d'où ils sortent, les personnages y reviendront toujours, comme si un labyrinthe dans les coulisses les ramenait irrémédiablement à ce point de départ. De même, l'espace du tourniquet en fond de scène qui pourrait avoir un statut différent, amenant vers l'extérieur, ne provoque aucune modification du mouvement : au loin, on voit les figures répéter les mêmes phrases chorégraphiques. Il s'agit d'un espace sans issue. Nous pouvons ajouter que ce décor est clairement un décor de théâtre : composé d'objets lisibles, donnant un cadre à l'action. Il évoque en lui-même diverses choses : le lieu de passages, de rencontres, de déchirements que constitue le café. C'est donc bien ce décor, dans sa qualité de décor de théâtre, qui fait obstacle à la danse et l'enferme.

Pour comprendre ce motif de la « danse empêchée » il semble nécessaire de situer la pièce par rapport à l'ensemble des créations de Pina Bausch. *Café Müller* intervient assez tôt dans le parcours de la chorégraphe. Les opéras-dansés ont déjà été créés, ainsi que quelques spectacles expérimentant la danse-théâtre, mais prenant souvent un « point de départ » qu'il soit dramaturgique ou musical, bien que celui-ci soit difficilement reconnaissable dans la création finale : *Le Sacre du printemps* (1975), *Les Sept Péchés capitaux* (1976 – à partir de Brecht), *Barbe-bleue – en écoutant un enregistrement de l'opéra de Béla Bartók* (1977), *Renate wandert aus* (1976 – sur un collage de diverses chansons de variétés) et enfin *Il la prend par la main et la conduit au château, les autres suivent* (1978), la même année que *Café Müller*. Ensuite, viendra *Kontakthof*, « un spectacle de trois heures où rien n'a été prémédité ni vraiment “voulu”. C'est arrivé comme ça, entre nous tous<sup>373</sup> ». *Café Müller* peut donc apparaître comme une création charnière. On y entrevoit des motifs autant thématiques qu'esthétiques des créations précédentes et à venir mais il y a quelque chose, dans le traitement du

---

<sup>373</sup> *Danse / Théâtre / Pina Bausch. I. Des chorégraphies aux pièces, op. cit., p. 45.*

mouvement, qui l'éloigne du reste de la production de l'artiste. Odette Aslan propose de lire cette pièce *a posteriori* comme une expression

en langage codé [de] l'évolution esthétique de la chorégraphe et [de] son douloureux effort pour trouver le chemin d'une création différente ; son long corps blanchâtre aurait été chrysalide, encore emprisonné dans un cocon aux fils embrouillés d'où allait éclore le *Tanztheater*, alors que Malou Airaudo et Dominique Mercy reproduisaient le vocabulaire épuisé de la *Modern Dance* ou leur gestuelle d'*Iphigénie* ou d'*Orphée* sans pouvoir encore assimiler les motifs nouveaux montrés par Jan Minarik. En perruque de théâtre, avec sa petite robe cachée sous un manteau et ses escarpins à hauts talons – la future tenue des danseuses de Wuppertal – la femme rousse aurait représenté le germe d'une nouvelle Danse libre. En remettant au finale perruque et manteau à Pina Bausch « comme les insignes d'un nouveau théâtre de mouvement », elle l'aurait faite dépositaire de cette forme balbutiante, entrevue au cours des mois précédents avec *Barbe-Bleue* et qui allait se concrétiser avec *Kontakthof*.<sup>374</sup>

Il est possible de reprendre cette affirmation à notre compte en considérant la façon dont le procédé de *prise en compte de la figurabilité* en acte dans la formation du rêve peut éclairer cette « nouvelle danse » qui éclot dans *Café Müller*. Ici, il s'agit de jouer à la fois avec le mode de représentation du théâtre et de la danse. L'espace très théâtral empêche le mouvement dansé, nous venons de l'analyser. Dans la citation précédente, Odette Aslan évoque la figure de Jan Minarik, qui montrerait aux autres danseurs des « motifs nouveaux ». Si l'on reprend la séquence de l'étreinte, on peut effectivement penser que l'homme imposant des postures « clichés » au couple, tente de donner un sens à leur position, à leur rencontre. C'est peut-être aussi le rôle de Nazareth Panadero, la femme rousse qui suit partout les autres figures et en particulier Dominique Mercy, et qui parviendra à plusieurs reprises à se faire embrasser par lui avant qu'il ne reparte dans ses mouvements dansés. Les costumes vont également dans le sens d'une séparation entre les interprètes : Pina Bausch et Malou Airaudo ont presque la même chemise blanche, non identifiée. Dominique Mercy porte un pantalon de costume et une chemise blanche qui le rapproche des deux autres figures. L'homme aux chaises a déjà été identifié comme un être à part, au service de la représentation, il est dans le domaine de la performance, de l'ici et maintenant. Il n'a d'ailleurs pas de contact avec les figures non-aveugles. Celles-ci sont représentées par Jan Minarik, en complet-veston, et Nazareth Panadero,

---

<sup>374</sup> *Ibidem*.

dont les vêtements sont décrits par Odette Aslan. Ils sont en costumes de théâtre, on peut les identifier et tenter de leur donner un sens. Leur démarche et leurs actions influencent les autres figures pour les amener vers la signification. C'est également ce qui se passe lors d'une autre séquence où Jan Minarik manipule Malou Airaudo. Le couple se rencontre encore et l'homme intervient alors et porte la danseuse qui marche au-dessus du corps de Dominique Mercy, allongé à terre, tentant peut-être de concrétiser l'expression « marcher sur quelqu'un » ou « piétiner quelqu'un ». Dans le même sens, lorsque Nazareth Panadero suit partout Dominique Mercy, alors qu'il est en mouvement et que l'homme aux chaises est déjà près de lui, elle semble parasiter le mouvement et empêche le spectateur de regarder « simplement » la danse. Un autre indice nous permet de séparer les différents interprètes : face aux trois figures aveugles, les deux autres non seulement voient, mais les regardent constamment. Dans la danse classique, les regards sur ses partenaires sont rares : le danseur prend en compte l'autre dans l'exécution technique de la chorégraphie, mais dans la représentation, la mise en œuvre de la fiction, le regard du danseur est majoritairement tourné vers le public, rarement vers son partenaire, sauf dans le cas du fameux *pas de deux*. Regarder les autres en scène est une attitude particulièrement théâtrale. On peut alors affirmer que tous les éléments qui relèvent du théâtre parasitent la danse : le décor, les deux personnages qui interrompent la danse ou empêchent l'attention du spectateur de s'y focaliser. Le théâtre envahit l'espace. La danse est tronquée, elle en subit un renversement : les corps sont en déséquilibre, ils chutent au lieu de s'élever, la danse elle-même, dans ses caractéristiques traditionnelles, tombe.

### ***Danse-Théâtre ou danse vs théâtre ?***

Si nous continuons à suivre le parcours de Pina Bausch nous pouvons remarquer que, dès la création suivante, le théâtre se fait plus présent. Nous pouvons cependant toujours analyser certaines séquences sous l'angle de la *prise en compte de la figurabilité* même si à présent ce n'est plus la danse qui est « minée » par le théâtre, mais le théâtre lui-même qui est souligné et dont les limites sont exhibées. Maintenant que des saynètes se construisent, que l'on peut reconnaître les gestes des danseurs (nous avons évoqué la ligne des femmes

réajustant leur tenue dans *Kontakthof*), la représentation théâtrale peut aussi être détruite. La fragmentation des créations contribue à faire perdre le fil au spectateur, et le jeu des danseurs, maintenant doués de parole, permet une forme de distanciation qui empêche toute identification. Les adresses au public se multiplient : de façon directe lorsqu'une des danseuses demande au premier rang de l'argent pour monter sur un cheval mécanique à bascule dans *Kontakthof*, ou bien de façon implicite, par le regard, dans *Walzer*. Après avoir cloué la robe et scotché les cheveux d'une de ses partenaires au mur de la salle, Meryl Tankard s'éloigne du public en le regardant fixement ; son air de défi est clairement adressé : « Vous avez vu ce que je peux faire ? » L'adresse au public peut également être fictionnalisée : la même danseuse, toujours dans *Walzer*, s'adresse au public tel un bonimenteur pour une démonstration de divers produits contre les mouches. Même si cette séquence relève d'une petite fiction créée, il y a ici aussi prise en compte de la figurabilité. Au théâtre, ce que l'on dit *est*, et Meryl Tankard joue avec cette performativité de la parole en prenant ses partenaires de jeu pour les mouches à éliminer. Cela ne marche cependant pas toujours très bien. Après avoir aspergé la scène de spray anti-mouches, spray censé faire tomber les mouches « instantanément », la danseuse regarde ses partenaires qui ne bougent pas, médusée. Elle répète alors « instantanément » et ils tombent tous à terre, comme par magie. Cette séquence souligne sa propre théâtralité, au-delà de la fiction. Le public est régulièrement pris à parti, et s'il n'est plus sûr d'être devant un spectacle de danse, il finit par douter également qu'il est au théâtre tant on le lui rappelle.

La prise en compte de la figurabilité concerne aussi toujours la danse, et pas seulement dans les séquences de « danse dans la danse » évoquées précédemment où un des danseurs fait une démonstration de mouvements classiques. Les gestes, bien que « théâtralisés », sont indéniablement « chorégraphiés », et ce caractère ressort d'autant plus lors de séquences où la répétition, l'accumulation et l'accélération sont mises en jeu. Dans la séquence de *Kontakthof* où la femme est entourée et caressée / torturée par une douzaine d'hommes, la métamorphose du mouvement amène le *déplacement* des valeurs esthétiques de l'image. À force de répétition, le sens se perd, s'épuise et devient mouvement :

La répétition a chez Pina Bausch quelque chose de masochiste. La chorégraphe raffine sur sa création et la détruit en en exténuant la substance. Plus le rythme s'accélère, plus la gestuelle s'altère car elle ne dispose plus du temps nécessaire à son accomplissement direct. L'absurdité jaillit alors de cette obstination à continuer, à vouloir à tout prix re-faire, s'agripper au temps, le retenir follement pour perdurer alors que la représentation scénique, de même que la vie, est éphémère par essence. Et le geste s'autodétruit tandis que le disque usé qui l'accompagne s'enraye et que le danseur, allé jusqu'au bout de ses ressources physiques, s'arrête épuisé.<sup>375</sup>

Dans cette séquence de *Kontakthof*, c'est presque comme si la danse reprenait le dessus, pour miner la représentation. Les gestes sont d'abord reconnaissables et la situation « fait théâtre » : Pina Bausch, en introduisant la théâtralité dans sa danse, introduit aussi la possibilité de « sémiotiser ». Michèle Febvre, dans son ouvrage *Danse contemporaine et théâtralité* souligne que le mouvement de la danse contemporaine vers le théâtre coïncide avec une volonté de « production signifiante<sup>376</sup> ». C'est comme si le passage du mouvement au geste, sous l'influence du théâtre, donnait la possibilité de donner un sens à ce geste dansé. Dans un mouvement que l'on pourrait presque caractériser de « marche-arrière » (sans connotation négative), cette séquence de *Kontakthof* semble prendre le contre-pied d'une théâtralité qui serait porteuse de sens dans la danse. À force de répétition, et dans l'accélération des gestes, ceux-ci redeviennent presque mouvement et, de nouveau, le sens échappe. Après avoir « miné » la danse, le théâtre se trouve contré par celle-ci.

Dans cette analyse de *Café Müller*, les procédés de construction repris de la théorisation du rêve par Freud mettent en avant un jeu entre la danse et le théâtre, jeu qui donne au spectateur des images et lui permet de ressentir au-delà de ce qui est représenté. Le motif de la chute est *condensé* dans le spectacle, dévoilant l'impossibilité de la danse à se réaliser, ou du moins dans un sens classique. De même, le *déplacement* par la métamorphose dévoile, outre les conflits thématiques, un affrontement entre le geste du théâtre et le mouvement dansé. La *prise en compte de la figurabilité* de la danse amène un renversement des codes classiques, illustré également par le motif de la chute, et l'entrée du théâtre permet une sémiotisation qui sera cependant aussitôt contrée par un jeu avec la

---

<sup>375</sup> *Danse / Théâtre / Pina Bausch. II. D'Essen à Wuppertal, op. cit.*, p. 42.

<sup>376</sup> Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité, op. cit.*, p. 9.

performativité de la parole théâtrale ou par une nouvelle irruption de la danse. L'analyse symptomatologique de *Café Müller* confirme, comme nous l'avions déjà constaté chez Kantor, que l'émotion naît d'une construction, ici entre la danse et le théâtre, d'un jeu entre les éléments, et non d'éléments appartenant au tissu mimétique : lorsque l'espace brise le mouvement ou lorsque le geste devient symptôme, par des procédés d'accélération et de répétition qui le désémiotisent jusqu'à lui redonner une qualité de mouvement. Cette intensité est contrebalancée, dans les spectacles suivants, par un jeu avec la théâtralité, qui distancie et amène souvent le rire. De cet empiètement réciproque des deux arts émergent des images qui dévoilent le corps : ses rites, ses fragilités, son artificialité, ses pulsions. Le vocabulaire psychanalytique est souvent requis pour décrire le sujet de la danse chez Pina Bausch, et le recours au paradigme du rêve et au concept de symptôme permettent de souligner cette dimension inconsciente tout en l'intégrant dans un dispositif scénique plus large. Il ne s'agit plus ni du corps du danseur, ni de celui du comédien-personnage, mais d'un corps vrai et vivant, en lutte avec lui-même. Un corps qui se cache dans le théâtre et se délivre lorsque le mouvement reprend le dessus, mais qui est aussi soumis au joug de la danse et se libère par le jeu du théâtre... Les oppositions restent, jamais résolues, et le dialogue entre les arts crée du *jeu* dans la représentation, un espace dans lequel le corps du spectateur s'insère. L'analyse nous a permis de mettre en avant la façon dont le geste-symptôme ne donne pas seulement une position inconfortable au spectateur, à cause du choc perceptif et sémiotique qu'il impose. Lorsqu'il devient *geste conducteur*, il invite le regard à changer ses modalités de perception, il implique le corps dans la réception et propose ainsi au spectateur un autre rapport aux images.

### **3. Action ou vérité ? Jan Lauwers, *La Chambre d'Isabella***

*La Chambre d'Isabella* est une autre chambre de la mémoire. Dans celle-ci, l'objectif est de reconstituer la vie de son protagoniste-propriétaire, Isabella. Mais la mémoire est vacillante et cette quête de la vérité se heurte à la fiction que porte toute scène de théâtre. Ici, la dimension performative prend le dessus sur la

représentation pour dévoiler la vérité non plus dans l'illusion d'une fiction mais dans l'instant présent.

### *Narration vs performance*

Dans *La Chambre d'Isabella*, différents personnages prennent en charge la narration, offrant une multiplicité de points de vue sur la vie d'Isabella, la complétant par leur propre histoire. Alexander est envoyé au Japon et vit la catastrophe d'Hiroshima. Le Narrateur / « Point G » d'Isabella énonce les années durant lesquelles s'est déroulée la Seconde Guerre mondiale, laissant une pause entre chaque, un silence. 1945, le récit d'Alexander commence. Il est assis à une table et deux figures exécutent une danse derrière lui. Son récit est interrompu par différents personnages qui ne prennent pas systématiquement la parole mais font autre chose pendant qu'il parle. Arthur se déplace avec des objets, il en fait tomber un. Anna va l'aider, Alexander se lève, leur fait signe de faire moins de bruit, attend qu'ils aient fini de ranger et reprend son histoire. Il est ensuite interrompu par un impromptu entre Arthur et Frank. Ce dernier a mis autour de son cou un collier. Arthur lui fait signe de l'enlever en lui disant « dis-donc, on n'est pas au cirque là ! ». Alexander se met de plus en plus près du public, de face, au milieu de la scène, et continue son récit. L'attention des autres personnages est toujours ailleurs : Arthur regarde les danses derrière lui. Le récit d'Alexander se termine, on comprend qu'il devient fou lorsqu'il affirme qu'il n'a pas cru à l'annonce de la fin de la guerre : « ce n'était que des mensonges ». À partir de ce moment-là, le prince du désert se met à danser juste devant Alexander, les autres se déplacent en fond de scène, les danses s'enchaînent et le spectateur a de plus en plus de mal à relier logiquement les actions les unes aux autres.



(Fig.9) *La Chambre d'Isabella*, Jan Lauwers (2004).  
La folie d'Alexander.





Depuis le début de la séquence, le récit d'Alexander est constamment parasité par les autres personnages, qui semblent agir comme s'ils étaient chez eux sur scène, et surtout, comme s'ils n'étaient pas sur scène. Au sein du dispositif théâtral traditionnel, lorsqu'un comédien prend la parole, tout est fait pour que l'attention du spectateur se dirige vers lui, de manière à pouvoir suivre la progression dramatique, ainsi les autres comédiens sur scène font en sorte d'orienter le regard du spectateur, par leur silence et leur attention. Ici, ils exécutent des actions purement performatives, sans lien direct avec la narration.

La performance déstabilise la représentation et le spectateur qui ne comprend plus ce qui se passe et surtout, ce qui se raconte. Nous avons ici un motif d'irruption du symptôme : tout d'abord parce que la compréhension est bloquée, mais également par l'intensité perceptive du moment. Entre chaque petite action, le silence règne. Les comédiens s'immobilisent subitement, puis se mettent à courir. Le silence est traversé par les cris chantés d'Alexander et par une musique répétitive. La vue et l'ouïe sont frappées par un jeu sur les contrastes perceptifs, qui brouillent également la compréhension et créent un moment d'instabilité, de choc, où les repères manquent au spectateur.

Que se passe-t-il exactement ? Des comédiens exécutent des phrases performatives qui perturbent le bon déroulement du récit. Ce récit contribue normalement à construire pour le spectateur un cadre de représentation, mais celui-ci est de plus en plus ébranlé. Pourquoi empêcher le récit d'avancer ? Pourquoi, concrètement, empêcher le personnage d'Alexander de raconter son histoire ? Regardons de plus près ces actions : des danses, un personnage (le côté gauche du cerveau d'Isabella) saute avec sa chemise de nuit remontée sur la tête. Frank se présente devant Alexander en portant un masque africain. Ces divers déplacements ont un caractère absurde, décalé, qui les rend drôles. Décalé par rapport au récit d'Alexander qui est extrêmement violent et noir. C'est ce décalage qui peut produire un sentiment d'inadéquation amenant le rire. Le récit pathétique est peu à peu évincé par ces mini-actions drôles, qui décalent, qui *déplacent* les valeurs de la scène : les éléments qui perturbent le tissu représentationnel modifient les valeurs affectives qui émergent de celui-ci. On retrouvera ce procédé tout au long du spectacle.

### ***L'impossible vérité***

Ce *déplacement* des valeurs affectives peut s'expliquer par le contenu de la narration. L'histoire d'Isabella, qui traverse le vingtième siècle, est des plus horribles : Isabella est le fruit d'un viol puis d'un abandon. Sa mère et son père se suicident, elle part à Paris où elle rencontre Alexander, homme marié et père. Elle tombe enceinte après une nuit passée avec un homme qu'elle a payé. Son rêve d'Afrique ne se réalisera jamais. Alexander devient fou. Elle a finalement une

relation incestueuse avec son petit-fils qui meurt assassiné de retour d’Afrique. Viol, abandon, suicide, folie, inceste, meurtre. Mais du spectacle émane une joie de vivre, une énergie intense. Ce contraste entre ce que l’on nous raconte et l’effet du spectacle nous montre bien que les éléments qui contribuent à l’élaboration du spectacle par le spectateur ne sont pas majoritairement ceux qui construisent la représentation, c’est-à-dire les éléments narratifs. Il y a ici plusieurs niveaux de réception qui sont présents dès le début du spectacle. Jan Lauwers nous présente Isabella, vieille femme aveugle objet d’une expérimentation pour laquelle une caméra est placée dans son cerveau. On comprend vite, après une présentation des autres personnages qui composent la scène et y resteront du début à la fin du spectacle, que l’histoire d’Isabella nous sera racontée et jouée (premier niveau), par les différents personnages qui sont apparemment dans le cerveau d’Isabella, c’est-à-dire sur le plateau (deuxième niveau). La scène est envahie par des objets ethniques, posés pour la plupart sur de longues tables blanches autour desquelles sont placés les personnages. L’histoire d’Isabella nous est racontée et quelquefois des scènes sont jouées sous nos yeux, commentées par les autres personnages. Le second niveau de représentation, celui des personnages qui habitent le plateau, télescope sans cesse le premier, détournant du pathétique, déplaçant les valeurs du récit. Car il s’agit bien ici de *déplacement*, le pathétique de l’histoire étant évincé par le second niveau de représentation, virant souvent au burlesque. Le déplacement des intensités psychiques dans le rêve correspondrait alors à un déplacement des catégories esthétiques sur scène.

L’histoire passe ainsi souvent au second plan au profit de moments plus performatifs. Au début du spectacle, par exemple, lorsqu’Arthur abandonne Isabella, il fait le récit de ses années sombres, après la mort d’Anna. Son monologue de l’alcoolique est tout d’abord drôle, puis devient de plus en plus confus et violent. Alors que son corps se disloque, représentant les effets de l’alcool, et que son texte est de moins en moins clair, Anna se met à chanter. Si la musique est relativement légère, sa voix évoque plutôt la plainte, renforçant le pathétique du discours et de la situation d’Arthur. Peu à peu, l’image se métamorphose, les mouvements déséquilibrés d’Arthur et sa confusion verbale se transforment en une chorégraphie : il répète les mêmes mouvements sur le rythme « mais oui !

mais non ! ». Subitement, les autres personnages le suivent dans sa danse, Isabella se lève, prend un micro et chante : « arrête de pleurer, c'est toujours mieux quand on commence à chanter ». La séquence, pleine d'énergie, dure quelques instants puis s'arrête brusquement et le récit reprend. Comme dans la scène étudiée précédemment, petit à petit, la présence des corps sur scène a pris le pas sur la représentation, à travers la figure d'Arthur. Ses gestes, son attitude, sont tout d'abord liés au récit, à son alcoolisme, et relèvent de la représentation. Mais le corps semble prendre le dessus, ainsi que la voix. Ce corps passe de la représentation à l'affirmation d'une présence, par le biais de la danse qui éloigne l'image de la narration, transformant les gestes-signes en gestes-symptômes. La danse contamine peu à peu tout l'espace scénique et les autres figures, créant un moment collectif d'une grande énergie. D'un coup, quelque chose d'infiniment vivant se passe, un mouvement général habite littéralement la scène et l'énergie, la vie, débordent le pathétique qui émanait du récit. Encore une fois, s'opère un *déplacement* des valeurs affectives en jeu dans l'image.

(Fig.10) *La Chambre d'Isabella*, Jan Lauwers (2004).  
Le monologue d'Arthur sur l'alcool.





Il n'est pas anodin de constater que ces moments d'interruption de la représentation, d'irruption du symptôme par déplacement, surviennent toujours lorsque la question de la vérité est abordée par les personnages. C'est lorsqu'Alexander affirme qu'il n'a pas cru à la fin de la guerre que le personnage se tait et observe ce qui se passe sur scène. De même, le monologue d'Arthur, avant de devenir chorégraphie, parle de la vérité et du mensonge :

ARTHUR. D'ailleurs, qu'est-ce que ça peut foutre un mensonge ?

ISABELLA. Mais tu mentais beaucoup à cette époque.

ANNA. Et qui raconte la vérité, bon sang ?

ISABELLA. Quelle vérité ?

ANNA. Quelle vérité ? Exactement. Sa vérité à lui, pour sûr.<sup>377</sup>

La question est omniprésente dans le spectacle. Rappelons-nous que, d'après les indications de J. Lauwers au début du spectacle, tout se passe dans la tête d'Isabella. Tous ces personnages qui tentent de raconter son histoire, qui y cherchent une vérité, sont arrêtés dans leur mouvement dès que la vérité en question se fait trop lourde. Les thèmes de la vérité et du mensonge deviennent des facteurs de *condensation*, ils apparaissent dans chaque personnage, à tous les niveaux. La condensation « s'opère par voie d'omission<sup>378</sup> » : les images cachent une partie de leur sens au spectateur. Les objets ethniques, par exemple, ont un sens *littéral* (ils « décorent » la chambre d'Isabella) mais également symbolique, ce sont les objets de l'Afrique, des objets dont l'origine est inconnue, à déchiffrer ; cela constitue même une séquence entière du spectacle. Dans le même sens, la véridicité du récit, divisé entre plusieurs instances, n'est jamais totalement confirmée. Tous les éléments contribuant à l'élaboration de la représentation semblent rongés de l'intérieur par cette question du mensonge. Les personnages ne sont pas d'accord sur le contexte d'un événement, son interprétation, et le récit s'interrompt de nouveau pour laisser place à des dialogues presque absurdes. La recherche de la vérité est toujours au centre de cette autre chambre de la mémoire que constitue la scène de J. Lauwers. Nous retrouvons ici le motif du souvenir qui était présent chez Kantor : une élaboration secondaire mise en échec car il est impossible de donner du sens à ces événements racontés. Cette conception de la mémoire, qui pulse, se répète, revient sur elle-même et ne dévoile jamais ses secrets, rejoint encore une fois les caractéristiques de l'inconscient, du rêve. Nous pouvons alors étudier sous un autre angle le dialogue que nous avons cité en première partie lors de l'analyse dramaturgique. Isabella s'apprête à raconter sa

---

<sup>377</sup> Jan Lauwers, *La Chambre d'Isabella ; (suivi de) Le Bazar du homard*, op. cit., p. 11-12.

<sup>378</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 305.



rencontre avec Alexander et, comme n’importe quel narrateur, elle se permet une petite mise en contexte, contrée par Anna (la mère), en veine de précisions<sup>379</sup> :

ISABELLA. Je l’ai rencontré dans une petite librairie le soir où l’un ou l’autre écrivain y lisait des extraits de son œuvre.

ANNA. C’était Joyce, qui lisait des passages de sa première version de *Finnegans Wake*.

ISABELLA. Oui, en effet. C’était l’époque de Picasso, du Manifeste des surréalistes, des premiers films de Buñuel...

ANNA. Mais tu n’avais rien à voir avec tout cela. Tu ne connaissais même pas le mot « surréalisme ».

ISABELLA. Personne ne le connaissait.<sup>380</sup>

Le petit dialogue empreint de quotidien, querelle familiale où l’un des deux fait tout ce qu’il peut pour démontrer qu’il a raison, continue quelques minutes avant que le récit ne reprenne. Ce dialogue qui ne nous apprend rien, appartient au deuxième niveau de fiction (les personnages qui habitent la scène) et, même dans sa dimension absurde (non seulement il « n’avance à rien » mais en plus le personnage qui soutient avoir raison était mort au moment « historique » de la scène...), il souligne la recherche d’une vérité sans faille. C’est encore Anna qui interrompra le récit d’Isabella au sujet de son escapade nocturne avec Vendredi, ce « Dieu noir » qui « par pure concentration et sans aucun attouchement, arrivait à jouer<sup>381</sup> », lui demandant combien elle l’avait payé, et entraînant encore une fois une discussion absurde à laquelle tous participent :

ISABELLA. Combien ? Oh, je ne sais plus exactement. C’était en... au moment où... attends, ma fille a maintenant... Frank, quel âge a ta mère maintenant ?

ALEXANDER. Oui, parce que moi je me suis cassé le nez en... et puis... oui, combien coûtait un pain à l’époque, tu vois... c’est que les prix...

ARTHUR. Mais le prix d’un pain n’a quand même rien à voir avec le prix d’un... d’un, comment dire...

ANNA. Le prix d’un pain à l’époque. Je crois que... quand nous étions encore sur l’île...

---

<sup>379</sup> Nous avons déjà cité cet extrait en première partie en montrant que le dialogue, ici, ne permet pas l’avancée du drame. Nous tenterons maintenant d’en élucider les raisons (Cf. Première partie, deuxième chapitre, 2.2 Une parole non-agissante).

<sup>380</sup> Jan Lauwers, *La Chambre d’Isabella ; (suivi de) Le Bazar du homard*, op. cit., p. 17.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 24.



ARTHUR. Mais un pain n'a quand même rien à voir... c'est ma fille, quand même, on compare notre fille avec une brioche maintenant... je veux dire... mais enfin...<sup>382</sup>

Les deux procédés d'interruption, semble-t-il, peuvent alors être liés : le *déplacement* des catégories esthétiques d'une part et la recherche de précision dans le récit d'autre part, dont la présence est *surdéterminée*. La vérité à atteindre n'est apparemment pas dans les mots, elle est fuyante ; mais lorsque l'on s'en approche trop, il faut s'en éloigner, ou bien en rire pour l'accepter. C'est en revenant au début, à la genèse du spectacle, que l'on peut trouver une réponse à cette ambiguïté qui révèle la philosophie de l'œuvre scénique. Jan Lauwers, lorsqu'il présente le spectacle, explique que les objets qui sont exposés sur scène (dans la chambre d'Isabella) appartenaient à son père qui les lui a légués. Ces objets restent apparemment un mystère pour lui, comme ils le seront pour son personnage qui en hérite d'Arthur (le père) sans savoir d'où ils viennent, mais qui pousseront Isabella à entreprendre des études d'anthropologie. Elle cherchera à comprendre ces objets, mais ne découvrira que son origine à elle, le viol commis par Arthur. Vérité et origine. Il faut remonter aux sources, de sa vie, des objets africains comme symboles du berceau de l'humanité, pour savoir la vérité. On comprend alors pourquoi tous les personnages tentent de participer au récit de la vie d'Isabella, multipliant les points de vue pour tenter de l'englober, de lui donner un sens. Mais le sens à donner à cette histoire, qui, par son contenu, devrait plutôt être sombre, ne semble pas émerger, du moins pas du récit. Entre alors en jeu le mode d'interruption par déplacement de valeurs. À chaque fois que l'histoire se fait trop noire, trop horrible, le premier niveau de fiction est interrompu par le deuxième, selon des procédés qui nous ramènent aux traits caractéristiques des rêves : « Ce qui, de tout temps, a frappé dans les rêves, c'est que des contenus représentatifs n'entraînent pas l'effet affectif auquel nous nous attendrions nécessairement si tout se passait à l'état de veille<sup>383</sup>. » Ces déplacements amènent forcément un sentiment d'étrangeté, chez le rêveur comme chez le spectateur : « lorsque l'affect et la représentation ne s'accordent pas l'un avec l'autre, quant à la nature et quant à l'intensité, notre jugement est

---

<sup>382</sup> *Ibidem*.

<sup>383</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 484.

troubé<sup>384</sup> ». C'est exactement ce qui a lieu lorsque la détresse d'Arthur est évincée par un moment d'harmonie, un mouvement d'ensemble qui nous éloigne du pathos.

Ce qui ressort alors du personnage d'Isabella, c'est bien un parti pris pour la vie, comme le dit Alexander lorsqu'il la décrit. Il n'y aurait pas de vérité mais simplement une façon de vivre ces vérités, quelles que soient leurs horreurs. L'emblème de cette philosophie serait alors la danse d'Arthur, la danse du Boudhanton : « Le cercle paisible du Bouddha et l'intégrité de Marc-Antoine<sup>385</sup>. » Il reste cependant au spectateur un sentiment d'irrésolution, de trouble, parce que les conflits entre la volonté de raconter et le choix d'Isabella d'être heureuse *malgré tout* ne trouvent pas d'apaisement dans la représentation. La volonté de raconter est sans cesse remise en cause par l'interruption de la représentation. Comment peut-on raconter une histoire, chercher la vérité d'une histoire au théâtre ? Le théâtre est par définition l'illusion même, le mensonge concerté et accepté par tous. Ce sont ici les moyens du théâtre, du faux, qui sont mis en œuvre pour chercher le vrai. Dialectique insoluble, simplement présentée dans les images du spectacle, qui jouent entre deux niveaux de fiction sans jamais atteindre l'absence totale de fiction, c'est-à-dire, peut-être, la vérité. Les moments les plus performatifs, les danses, si elles laissent un sentiment d'énergie qui correspond à la philosophie d'Isabella, ne sortent peut-être jamais complètement de la fiction : elles sont le fruit des visions de l'aveugle ou du fou. À la fin du spectacle, qui reste-t-il ? Justement : une aveugle, un fou et des morts, qui ont des visions. Au théâtre, traditionnellement, ce sont les seuls qui savent la vérité, souvent sans pouvoir la faire comprendre aux Autres.

### ***La vie, coûte que coûte***

L'impression de « vie » qui ressort du spectacle, l'énergie que reçoit le spectateur malgré le tragique de l'histoire provient du « deuxième niveau » : les personnages qui racontent et « vivent » dans le cerveau d'Isabella, sur scène. S'il prend le dessus par rapport à la narration, c'est grâce à une présence des

---

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 483-484.

<sup>385</sup> Jan Lauwers, *La Chambre d'Isabella ; (suivi de) Le Bazar du homard*, op. cit., p. 38.

personnages-performers qui se développe dans l'acte et dans des gestes qui ne contribuent pas à l'élaboration d'une représentation. On assiste donc à un mélange de différents types de jeu, dont la spécificité, que nous avons déjà abordée, est complexe.

Les comédiens entrent et sortent de la fiction, parfois ils participent à l'élaboration de l'histoire, parfois ils la perturbent en exécutant des gestes qui relèvent de la performance : gestes-symptômes non-identifiables et révélant pourtant la présence de quelque chose de caché. La forme-récit, s'approchant de l'épique, amène à plusieurs reprises un jeu marqué par une sorte de distanciation (non brechtienne, nous l'avons dit). Lorsqu'Isabella tombe amoureuse de son petit-fils, l'histoire nous est d'abord racontée, par Isabella, Frank et Anna, puis elle est jouée sous nos yeux, les deux personnages s'embrassent. Isabella décrit la scène : « Frank caresse mes seins, nous nous embrassons. J'ouvre son pantalon et je saisis son membre<sup>386</sup>. » Le récit anticipé crée une distance, renforcée par l'intervention des deux parties du cerveau d'Isabella : « je pense qu'il est nécessaire de vous parler un peu plus du cerveau d'Isabella<sup>387</sup> ». L'intervention est bien sûr comique, créant encore un décalage par rapport à l'action principale qui pourrait choquer, gêner le spectateur. Quelque chose d'autre émane de la scène, cette juxtaposition, entre la description de l'action et l'action même, ressemble à une démonstration de théâtre à deux niveaux : tout d'abord, le dire au théâtre *est* le faire, ensuite, les verbes d'action décrivant la scène pourraient très bien être dits par un metteur en scène en répétition, ou écrits dans des didascalies, comme des indications pour le jeu du comédien. C'est comme si la scène, sa théâtralité, était disséquée sous nos yeux : « regardez, au théâtre, on se raconte des histoires, on se dit "tiens si on faisait ça ?", et on le fait ». On retrouve ici un autre processus d'élaboration du rêve : la *prise en compte de la figurabilité*. Cette scène nous montre de quoi le théâtre est fait en soulignant la dimension performative de la parole. Au théâtre, les mots sont les actions, ils sont actions. Cependant, le fait

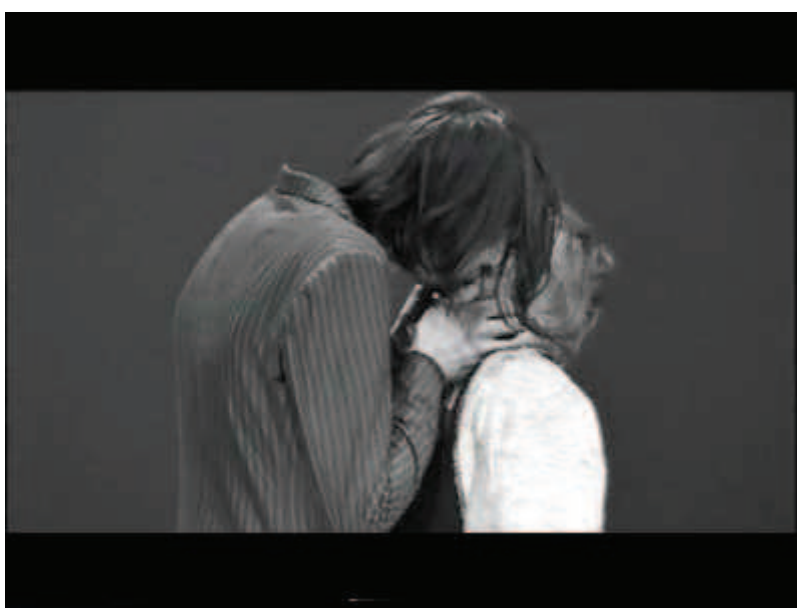
---

<sup>386</sup> Le texte édité présente des différences avec le texte des représentations. Dans la version publiée, c'est le narrateur qui prend en charge ce récit. *Ibid.*, p. 30.

<sup>387</sup> Les interventions des deux parties du cerveau d'Isabella ne sont pas présentes dans le texte édité. Ce qui va dans le sens de notre analyse : ils sont de l'ordre de la performance et interrompent l'histoire, l'avancée dramaturgique.

de souligner ce qui fonde une partie de la représentation théâtrale, ne renforce pas celle-ci. Au contraire, ce procédé permet d'affirmer « ce n'est qu'un jeu », donnant lieu à une scène qui pourrait presque s'apparenter à du « théâtre dans le théâtre » et renvoyant à une dimension métathéâtrale qui irrigue le spectacle.

(Fig.11) *La Chambre d'Isabella*, Jan Lauwers (2004).  
Le baiser d'Isabella et Frank.





La question du « pouvoir des mots » apparaît également dans la scène des objets : Alexander nous présente une statuette d'Horus qui a un doigt devant sa bouche, comme pour demander le silence. Le personnage fait le même geste, ferme les yeux et, si la musique continue, les autres figures sur scène arrêtent leur mouvement. Soudainement, le pouvoir du théâtre s'exerce, si l'on dit « silence » sur une scène, le silence se fait, les mots sont magiques... C'est un procédé que nous avons déjà repéré dans la « scène des mouches » de *Walzer* de Pina Bausch. Ce qui est frappant, c'est que nous passons toujours du récit, du cadre de la

représentation, au présent de cette représentation en train de se faire et de se défaire. Le geste d'Alexander, personnage, est en réalité celui du comédien dès que le silence se fait vraiment, et c'est ce qui ancre les spectateurs dans un présent vécu. Le spectateur est pris dans ce présent, dans ce temps de la performance qui prend le pas sur le temps du récit. Il ne s'immerge pas dans le drame, celui-ci a déjà eu lieu et appartient au passé, en revanche il entre dans le temps des performers qui jouent à nous le raconter. Encore une fois, c'est le jeu sur la qualité double du comédien comme signe qui entraîne une modification dans la réception. Le performer ne s'efface pas derrière le personnage, mais, de la même façon, il semble que le personnage ne soit jamais complètement oublié. Quelquefois les comédiens s'adressent au public, thématisent sa présence ou jouent sur la métathéâtralité. Toujours dans la scène des objets, l'une des parties du cerveau d'Isabella s'apprête à décrire la tête momifiée d'un chat et s'avance en réalité avec une tortue, elle constate qu'elle n'a pas le bon objet, s'excuse et va chercher le chat. Ce « sorry », face public, ancre le moment dans le temps réel, venant coïncider avec celui de la salle : « nous sommes en train de jouer et je viens de me tromper », ceci est du théâtre. Certains gestes contribuent à ce jeu sur la temporalité, entre temps de la fiction et temps de la salle. Le fait que la comédienne qui interprète Isabella fume fait partie de « l'histoire », sa mère lui dit régulièrement qu'elle fume trop. Cependant, le geste d'allumer une cigarette a quelque chose de « réel », puisque l'objet suppose un temps de consommation qui ne peut être fictionnalisé au théâtre : le temps de la cigarette est le même sur scène et dans la salle. De plus, le geste d'Isabella, s'allumant une cigarette même lorsque d'autres personnages sont en train de parler, s'insère dans une série de « gestes parasites » de la représentation qui font basculer la scène dans un temps présent vécu. Les personnages vont et viennent, forment de petits groupes, rangent des objets : ils *habitent* cet espace-là et créent différents pôles, éparpillant l'attention du spectateur. Dans ces moments, l'acteur n'est pas forcément visible sous le personnage, il s'agit plus d'une personnalité de plateau, entre le comédien réel et le personnage, qui brouille les pistes.

C'est toujours à partir du corps de l'acteur, de sa gestualité, que se trouve mis à mal le signe théâtral et que le symptôme émerge. La déconstruction de la

représentation s'opère à partir d'un travail de *déplacement* des valeurs du drame et de *condensation* autour de la question de la vérité et du mensonge. D'un côté, il y a une recherche des origines qui pulse sous la représentation et tente d'émerger, en vain, puisque le théâtre ne pourra pas dire le vrai ; d'un autre, une énergie performative qui détruit les valeurs véhiculées par le drame qui construisait la représentation et fait coïncider le temps de la scène avec celui de la salle, par *une prise en compte de la figurabilité*, une prise en compte de la façon dont le théâtre se fait. Le théâtre est exhibé, dans son pouvoir de créer le mensonge, mais par cette présentation, le spectateur est ramené à un présent vécu, à un temps réel.

### ***L'image-limite : question de temporalité***

En première partie nous avons rapproché le tableau diderotien de « l'image-limite » théorisée par Jan Lauwers<sup>388</sup>. À travers ce concept, il s'agit pour l'artiste de faire un parallèle entre deux arts qu'il pratique, les arts plastiques et le théâtre, autour de la question du temps. Si le temps de l'observateur de l'œuvre d'art ne dépend que de lui, de son regard sur l'œuvre, au théâtre, c'est le metteur en scène qui maîtrise la temporalité du regard. Dans son travail théâtral, J. Lauwers affirme qu'il essaie de rapprocher la temporalité du théâtre de celle de la peinture, en allongeant le temps d'observation, en manipulant donc la temporalité de la représentation.

Une image limite est une image qui reçoit le temps d'imprégner le cerveau de l'observateur, par le fait que j'allonge le temps normal de perception. Dès lors, cette image fait date dans le chef de l'observateur. L'image devient mémoire. À ce moment-là la différence entre une image limite (au théâtre) et l'image d'une œuvre d'art plastique disparaît. Si l'art n'imprègne pas la mémoire de l'observateur il n'existe pas.<sup>389</sup>

Cet allongement du temps de perception pourrait correspondre à ce que nous avons identifié comme une coïncidence entre le temps de la scène et le temps de la salle. Lorsque les deux se rencontrent, une sorte de choc se crée. Le Narrateur / Point G d'Isabella fait un jeu de mot en anglais basé sur la consonance entre « for » et « four » (d'autant plus présente lorsque le mot est prononcé par un

---

<sup>388</sup> Cf. *infra* : Première partie, premier chapitre, 4.1 Le geste et l'expressivité : de la pantomime au tableau.

<sup>389</sup> Jan Lauwers, dossier de présentation de la performance *Déconstructions*, *op. cit.*, p. 1.



comédien qui n'est pas de langue maternelle anglaise et qu'il est entendu par des spectateurs qui ne le sont pas non plus). Il insère dans son récit, au moment de changer d'année (changement toujours marqué par l'énonciation d'une date et le son sourd d'une boîte à rythme), une référence directe au théâtre traditionnel, divisé en actes, il transforme « for » en « four » et précède ce dernier du terme « act ». Il y a ici un jeu avec les formes théâtrales traditionnelles que le spectateur connaît. Il fait également par là une référence directe à la situation théâtrale présente. Le temps de l'observateur se trouve perturbé, soudainement, il ne sait plus où il se trouve puisqu'en associant le temps de la salle et de la scène, les deux espaces ne semblent plus si séparés. Dans un tel moment d'indécidabilité, le temps paraît s'étirer. C'est ce qui se passe durant la plupart des moments que nous avons appelés plus « performatifs ». La multiplication des pôles d'attention sur la scène, la présence de la musique et l'accumulation d'actions non représentatives créent des moments de suspension. Ceux-ci sont souvent brusquement interrompus par l'énonciation d'une date ou la reprise du récit par le narrateur, replongeant le spectateur dans la dimension de l'écoute et de l'histoire, redistribuant l'espace et le temps, le mettant à distance de ce qui se raconte, l'arrachant au *présent continué* de la scène qui rappelle celui du rêve. L'analyse symptomatologique, à travers le recours au paradigme du rêve et au concept de *déplacement*, permet de mettre en valeur le travail sur la temporalité dans la pièce et cette question de la coïncidence des temps montre également un subtil ébranlement de la séparation entre la scène et la salle.

Une ambiguïté subsiste cependant quant à la valeur des mots sur le plateau de *La Chambre d'Isabella*. D'une part, les mots ne parviennent pas à dépasser le mensonge, ils ne peuvent dire la vérité : il est impossible de chercher à reconstituer le contexte d'un événement car son sens, sa vérité, n'émergeront pas des mots. D'autre part, si les mots ne sont que mensonges, surtout au théâtre, ils peuvent cependant acquérir justement dans ce lieu un pouvoir particulier qui fait que ce que l'on dit *est*, la parole est performative, elle est action. Ce pouvoir des mots n'émerge que lorsque le récit, la représentation, se disloquent et se montrent. La vérité est alors dans le moment vécu, présent, qui fait coïncider l'espace-temps de la salle et de la scène, semblant régénérer la base même du théâtre, la



coprésence d'individus dans un espace, prêts à partager un moment ensemble. Ce moment, ce n'est pas l'histoire d'Isabella, c'est la déambulation et les affabulations de comédiens-personnages qui habitent une scène. L'énergie du spectacle que le spectateur reçoit vient de là et non du contenu de la représentation. La *prise en compte de la figurabilité* ne désigne pas seulement une faille dans la représentation, une remise en cause du régime de *mimèsis* : elle réactive la théâtralité en jouant sur la position du spectateur et sur ses attentes.

#### **4. Dire le silence, regarder l'absence : Pippo Delbono, *Il Silenzio***

*Il Silenzio* se construit à partir de l'œuvre d'Alberto Burri, *Il Cretto*. Œuvre-symptôme qui recouvre, cache et désigne la ville de Gibellina, détruite par un tremblement de terre. Comment montrer ce qui n'est plus ? Le spectacle met en jeu les modalités du voir et de l'écoute au théâtre, interrogeant en permanence le regard du spectateur.

Dans le spectacle *Il Silenzio* de Pippo Delbono, nous pouvons identifier l'émergence d'un symptôme dans une séquence que nous intitulerons la « scène du travesti », située vers la moitié du spectacle. Le metteur en scène vient de lire un texte de la Bible, d'Ézéchiel, qui semble annoncer l'apocalypse. Le plateau est dans une lumière noire bleutée. Une femme est au sol, un landau renversé à ses côtés. Soudainement, la chanson de Dalida *Mourir sur scène* résonne à plein volume, et une figure de travesti entre en scène, interprétée par le comédien Gustavo Giacosa. Il est grand, longiligne, maigre, ses cheveux sont gominés en arrière et son visage est maquillé. Il porte un haut rouge moulant où se dessine la forme des seins et une veste de chambre rouge d'une matière fluide que l'on peut assimiler à de la soie. Le bas de son corps est dénudé. Il amène sur scène une petite caisse en bois sur laquelle il s'assoit, les jambes croisées, pendant les couplets de la chanson. Au refrain, il se lève, sourit à outrance et fait signe de la main comme pour saluer le public. Il fume une cigarette pendant une grande partie de la séquence. Un gyrophare rouge posé au sol éclaire le plateau de manière stroboscopique ainsi qu'une lampe de poche, tenue par Pippo Delbono, qu'il oriente successivement vers le travesti et vers le public. Que représente cette

scène ? On peut difficilement la relier au reste du spectacle : si la plupart des tableaux s'enchaînent sans liens apparents, une unité thématique peut tout de même se dessiner quelquefois, autour de la question du tremblement de terre de 1968 à Gibellina, événement qui fait partie de la genèse de l'œuvre. Ici, on identifie la figure du travesti, le corps masculin est reconnaissable bien que l'élément essentiel nous permettant de le reconnaître, son sexe, soit caché. Les hauts talons, le costume rouge, associés à la chanteuse Dalida, nous emmènent instantanément dans un univers sensuel, de cabaret transsexuel un peu kitsch. De la gestualité du comédien émane une certaine féminité. La question de la sexualité n'était pas apparue jusque-là dans le spectacle et rien ne nous permet d'associer cette image aux autres séquences. Nous nous trouvons donc bien ici à un endroit où le « sens » vient à manquer. De plus, ce tableau entraîne un choc perceptif chez le spectateur, dû à l'intensité visuelle et auditive. La musique est très forte et envahit la salle. La lumière rouge du gyrophare est agressive, de même que celle de la lampe de poche : lorsque Pippo Delbono la tourne vers le public, elle éblouit le regard et met à mal sa capacité à voir ce qui se passe. Le spectateur ressent un malaise qui, cependant, ne semble pas venir de la figure du travesti en soi, mais bien de l'agencement des éléments scéniques, de la façon dont le personnage nous est présenté.

(Fig.12) *Il Silenzio*, Pippo Delbono (2000).  
La séquence du travesti : Gustavo Giacosa.





La lumière, qui normalement devrait nous permettre de voir au théâtre, est ici utilisée à contre-emploi : elle gêne la visibilité. Le gyrophare n'éclaire pas bien et la lampe de poche nous empêche littéralement de voir la scène. Lorsque son rayon est tourné vers le spectateur, celui-ci doit fermer les yeux ou faire un effort pour continuer à regarder. De même, lorsque Pippo Delbono, en la tournant vers le travesti, oriente notre regard, elle ne nous aide pas à voir, à identifier la figure qui nous fait face. Le metteur en scène pointe la lumière sur le corps du comédien et particulièrement sur son visage et vers l'endroit de son sexe. Cependant, à cet endroit-là, il n'y a rien à voir. Le sexe est caché entre les jambes du comédien et, en cela, l'élément qui nous aurait permis de lire la scène, d'identifier le

personnage en face de nous, est dérobé à nos yeux. La gestualité du comédien, jambes serrées, nous dit cependant que quelque chose est là, tout en affirmant une certaine féminité par des mouvements ondulatoires. Le visage, également éclairé par intermittence, ne nous permet pas ici de « reconnaître ». Le travesti, ni homme, ni femme, devient une figure dont l'altérité est irréductible. Il appartient au règne de l'hétérogène par excellence, exerçant à la fois une certaine fascination, due à l'érotisme qui s'en dégage, et une forme de méfiance puisqu'on ne peut l'identifier totalement. Le régime du même est mis à mal dans le sens où l'on ne reconnaît ni un sexe d'homme, ni un sexe de femme. Il provoque ainsi chez le spectateur des sentiments contradictoires gênants. Le mode de figurabilité mis en œuvre n'obéit pas à la règle de la ressemblance, à la règle du « voir pour savoir ».

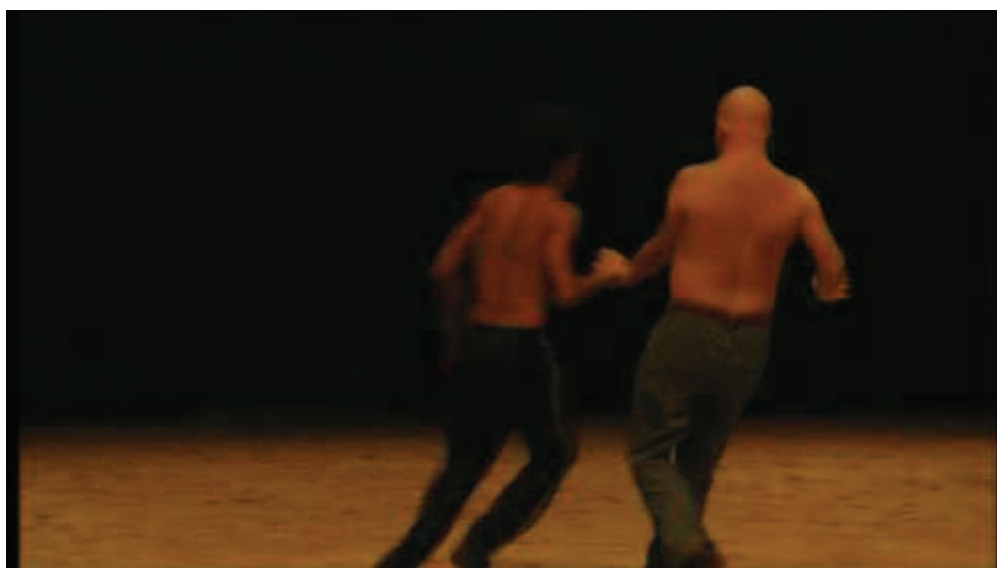
Nous nous trouvons face à quelque chose qui *travaille* la représentation de l'intérieur, de la même façon que le travail du rêve à travers le procédé de *prise en compte en compte de la figurabilité*. La scène du théâtre est traditionnellement le lieu du visible (lieu de la mimésis, de l'imitation, dont le médium est le comédien, qui agit pour être vu – et entendu), ce qui est sur scène est *fait pour être vu*. Or, par l'utilisation des lumières, le gyrophare qui n'éclaire que par intermittence et la lampe de poche qui déplace son rayon, mais également par la qualité chorégraphique des mouvements du personnage (sa robe de chambre le couvre quand il s'assoit et ses jambes sont serrées l'une contre l'autre lorsqu'il ondule debout sur la musique), ce que l'on nous demande de voir en orientant notre regard n'est pas visible. Pire encore, les spectateurs dont le rôle habituel est de regarder, sont observés par le metteur en scène, gênés par lui dans leur vision. La lampe de poche de Pippo Delbono qui éblouit le public force à prendre position face à l'image proposée : si l'on souhaite voir, on se protège les yeux, sinon, on les ferme. Cela suppose que l'on se rende compte de ce que l'on regarde, de ce que l'on cherche à voir en vain dans l'image. Ce procédé est également utilisé dans *La Menzogna*, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer. Dans la scène de nudité de Gianluca (le comédien atteint de trisomie 21), Pippo Delbono photographie alternativement le comédien et le public : le flash éblouit et la photographie immortalise ce moment de voyeurisme tout en empêchant le regard,

la vision. Le spectateur est clairement dans une position inconfortable : il veut voir, on oriente d'ailleurs son regard pour qu'il soit voyeur, tout en soulignant son acte. On l'oblige à voir, sans lui donner quoi que ce soit qui lui permette d'identifier ce qu'il voit. Il est amené dans une zone d'indécidabilité où sa position même est mise en cause, en tant que spectateur, en tant que personne cherchant dans l'autre quelque chose de lui-même.

### *Le « voir » surdéterminé*

Ce moment d'irruption du symptôme met en avant un des thèmes qui creuse toute la représentation dans ce spectacle. La question du voir est *surdéterminée* dans de nombreux tableaux : il ne s'agit pas de quelque chose qui apparaît dans la représentation, mais qui s'infiltré entre les éléments. Par le même procédé de prise en compte de la figurabilité, la séquence du « ballon », située dans le premier quart du spectacle, provoque un jeu avec le regard du spectateur et ses attentes. Un jeune homme à la peau mate, torse nu, vêtu d'un pantalon de survêtement, s'avance sur scène en souriant et commence à jouer avec un ballon. Lorsqu'il court derrière celui-ci, on s'aperçoit assez rapidement qu'il boite. Il s'arrête et appelle quelqu'un : « Gianluca ». Celui-ci arrive et prend la main du jeune homme, ils s'avancent tous deux vers les spectateurs, en courant, puis s'arrêtent et se couvrent les yeux de leurs mains, quelques secondes. Ils baissent ensuite leurs bras pour se reprendre la main, courent de nouveau, tournant autour des croix déposées en fond de scène sur du sable (une image qui n'est pas sans nous rappeler certaines séquences de Kantor), puis s'arrêtent à nouveau, face au public, et répètent l'opération précédente. Le même jeu se reproduit plusieurs fois avant qu'ils ne quittent le plateau.

(Fig.13) *Il Silenzio*, Pippo Delbono (2000).  
Jeu de cache-cache : Gianluca Ballarè et Fadel Abeid.



Si l'on tente d'interpréter cette scène en se rapportant aux thèmes du spectacle, on peut imaginer deux enfants qui jouent dans les décombres après la catastrophe de Gibellina et se cachent les yeux pour ne pas voir. Seulement, quelque chose dans cette séquence fait symptôme, empêche à l'interprétation d'aller plus loin. Il n'y a pas forcément ici de choc perceptif ou physique mais le sens manque. Que font exactement ces deux figures ? Que se passe-t-il entre eux et les spectateurs ? Deux comédiens s'avancent vers le public, le fixent et

décident, d'un commun accord, de ne pas voir ce qui est en face d'eux. De ne pas *nous* voir. Par ce même geste, ils couvrent leur visage et nous empêchent de *les* voir. Il s'agit presque d'une provocation : le comédien est sur scène pour être vu, regardé par le spectateur, il ne peut se cacher à sa vue. Son visage est normalement un lieu de reconnaissance, le lieu où l'on voit l'autre dans sa ressemblance, où l'on reconnaît celui qui se pose face à nous. Un moment avant, leur course claudicante, résistant au déséquilibre à chaque pas, dont la cause réside dans ces deux corps « empêchés » parce que différents, nous disait la différence. Le corps du jeune homme, torse nu, est sans défaut. C'est seulement lorsqu'il se déplace que l'on se rend compte qu'il boite. Le comédien est ici un réfugié politique, blessé dans son pays d'origine. Le corps de Gianluca est au contraire plein d'énergie, il est torse nu lui aussi, laissant voir un ventre bien portant. Encore une fois deux figures de l'altérité : le réfugié, l'Autre qui vient de loin et Gianluca, dont le visage nous montre à la fois la ressemblance et la dissemblance profonde qui nous sépare de lui. Comme nous l'avons déjà dit, Gianluca sur une scène ne semble pas pouvoir *représenter*, il ne peut pas être « à la place de », il *est*, son visage nous le rappelle à chaque seconde. Ces deux corps non plus ne respectent pas les règles de la représentation, la règle de la ressemblance. Le problème ici semble cependant moins résider dans la présence des deux personnages que dans leur façon de se rapporter au spectateur. Ils font bloc, face au public, et s'absentent à notre regard après que nous avons vu, identifié ce qui les rend différents. Dans l'immobilité, le boitement ne se voit plus et, le visage recouvert, Gianluca n'est plus trisomique. Ce geste cache donc la dissemblance mais sans nous permettre non plus de faire émerger la ressemblance puisque ce visage, qui normalement nous permet de reconnaître, nous est dérobé. C'est un jeu de cache-cache qui se met en place, nous montrant et nous cachant la ressemblance et la différence, nous renvoyant encore une fois à notre regard sur l'Autre. Ces figures contredisent le régime de la ressemblance et semblent ne pouvoir émerger que par le symptôme.

Dans les deux scènes que nous venons d'analyser le regard du spectateur est mis en crise. La question du « voir » ne fait pas partie de l'économie mimétique du spectacle, elle n'est pas thématisée dans ce qui pourrait constituer un fil



narratif mais elle s'insinue dans plusieurs scènes, comme un élément surdéterminé. Le voir travaille la représentation car il est inscrit dans l'origine même de l'œuvre.

## II Cretto, œuvre-symptôme

En effet, le point de départ de *Il Silenzio*, annoncé par le metteur en scène en préambule, est l'œuvre du sculpteur Alberto Burri, le *Cretto* : « un linceul de pierre blanche qui recouvre la ville de Gibellina, ville qui a été détruite par un tremblement de terre en 1968<sup>390</sup> ». Une œuvre qui recouvre donc deux réalités passées : la ville et ses décombres. Recouvrir ici ne signifie cependant pas cacher ou enterrer mais bien rendre visible ce qui n'est plus, montrer l'absence, et par là, montrer la catastrophe sans la représenter. Que voit-on lorsque l'on se trouve à Gibellina ? Rien, du béton qui a épousé la forme de ce qui restait de la ville, des sillons se dessinent à la place des rues. La sculpture s'impose au regard, elle pourrait s'apparenter à du *land art* par son caractère spectaculaire. Le propre de la sculpture est traditionnellement de rendre visible : un bloc de marbre informe est travaillé, jusqu'à ce qu'une figure reconnaissable y apparaisse. Ici, il semble que le contraire ait eu lieu : ce qui avait une forme, bien que déformée, détruite, reprend forme mais sans que l'on puisse reconnaître ce qu'il y avait dessous. Comme si pour montrer, il fallait cette fois détruire toute illusion de forme ; le bloc reprend son aspect géométrique, sans que la figure ne vienne s'y fondre. Les décombres ont défiguré la ville et ceux-ci ont eux-mêmes été rendus méconnaissables par le béton. Ce qui reste est un bloc informe, ou justement, dont la forme est trop nette, un bloc où l'on ne peut plus rien voir mais qui s'impose au regard. L'œuvre à l'origine du spectacle est elle-même déjà symptomatique, jouant sur la dimension du cacher/montrer. Le *Cretto* est un symptôme qui montre qu'il y a quelque chose tout en le cachant. Devant cette œuvre monumentale, on ne peut simplement voir une figure géométrique : cette figure est la trace de quelque chose de plus, quelque chose de deux fois perdu. Dans ce « plein » de la sculpture, nous faisons l'expérience d'un vide, d'un manque qui n'est pas si différent de celui qu'évoque G. Didi-Huberman lorsqu'il s'apprête à décrire

---

<sup>390</sup> Je cite l'introduction du spectacle par Pippo Delbono.



l'expérience de visibilité face au tombeau, dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* :

Telle serait donc la modalité du visible lorsque l'instance s'en fait inéluctable : un travail du *symptôme* où ce que nous voyons est supporté par (et renvoyé à) une *œuvre de perte*. Un travail du symptôme qui atteint le visible en général et notre propre corps voyant en particulier.<sup>391</sup>

Tombeau de la ville, cette sculpture se situe entre l'image et le vestige, trace « *d'une ressemblance perdue*<sup>392</sup> » qui dit à la fois cette ressemblance, sa perte et la dissemblance actuelle. C'est directement le corps du spectateur qui est en jeu dans la mesure où, comme devant les tombeaux décrits par G. Didi-Huberman, nous nous trouvons face à des volumes qui peuvent contenir des corps. Le tombeau y est voué et nous renvoie à notre finitude. Ici, face au *Cretto*, les maisons qui contiennent nos corps, à présent blocs à dimension humaine, se sont transformées en tombeaux. Cette image et cette logique s'apparentant à la *prise en compte de la figurabilité* dans le travail du rêve, sont présentes durant tout le spectacle, elles travaillent la représentation par en-dessous.

(Fig.14) *Il Cretto*, Alberto Burri<sup>393</sup>.



<sup>391</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1992, p. 14.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>393</sup> Image tirée d'un article de blog. URL : <http://blog.impossibleliving.com/2011/02/il-cretto-gibellina-trapani-italy/>.

### *Le silence : paradoxe de l'univers sonore*

Les thématiques qui sont en revanche représentées dans le spectacle se développent autour de ce point de départ : le tremblement de terre, le silence qui suit l'horreur. Le silence est bien sûr d'abord présent dans le titre, mais également dans certains textes du spectacle : une inscription dans le cimetière de Buchenwald – « Quand tu es ici, fais silence. Une fois dehors, ne reste pas silencieux » –, et une lettre de Beethoven sur sa surdité, lue par le metteur en scène. Mais ce thème, exprimé par les mots, est également un élément *surdéterminé*, qui ne traverse pas le spectacle seulement dans sa logique de représentation. Il y a dans cette séquence de la lettre quelque chose de paradoxal. Beethoven évoque un handicap qui pour lui est inconcevable, invivable, puisqu'il touche directement à son art. P. Delbono lit ce texte sur scène et pour qui connaît un peu l'histoire de la compagnie, cette séquence n'est pas sans nous rappeler que, lorsqu'il a découvert qu'il était séropositif, le metteur en scène avait failli perdre la vue. Un pont s'établit ici entre l'image du musicien sourd et celle du metteur en scène aveugle. Cependant, l'ambiguïté réelle de ce moment naît de la configuration de la scène et de l'agencement des figures présentes. Pippo Delbono lit ce texte face public et, à quelques mètres devant lui, Bobò est assis sur une chaise. Bobò est sourd. Pourquoi lire une lettre sur la surdité à un sourd ? Le metteur en scène s'adresse-t-il plutôt au public ? Ce n'est pas la première fois qu'il le fait : lors de la présentation de la genèse du spectacle, il est même devant la scène pour nous parler. Il y aurait ici comme un détournement de l'adresse théâtrale. Dans les pièces traditionnelles, le personnage s'adresse au public pour partager quelque chose avec lui, lui donner une information sur la situation, lui livrer un secret, une part de son intimité. Cette modalité de la parole au théâtre renforce le lien entre acteur et spectateur : il le fait rentrer dans l'univers fictionnel, le prenant pour témoin. Mais, ici, il n'y pas de fiction qui sous-tende cette adresse. Il pourrait s'agir d'un des nombreux textes « simplement » lus par le metteur en scène durant le spectacle, mais la plupart du temps, lorsqu'il le fait, il est seul en scène. La présence de Bobò change la configuration. Se crée alors comme un effet d'écho avec la scène précédente, déjà évoquée en première partie, où la comédienne Lucia della Ferrera, en serveuse de restaurant, dresse la table de

Bobò. Cette scène muette, dont nous avons étudié la gestualité, ne peut faire sens que si nous la relions à la séquence du texte de Beethoven. L'impassibilité de Bobò, ses gestes appelant la serveuse, la solitude qui émane de cette scène, sont éclairés par ce texte. Rien n'est explicite, tout cela n'émerge qu'entre les éléments : le texte dit la difficulté du rapport à l'autre dans le silence. Ces mots, cependant, n'effacent pas le silence, celui de Bobò ; ils le rendent évident, visible. On peut alors entendre ce silence à travers les mots. L'adresse du metteur en scène au public ne vise pas à le faire rentrer dans une fiction théâtrale, elle se réfère à la situation présente, au silence de Bobò en scène et à sa réalité, à sa matérialité rendue concrète par les mots. Ici, le silence est à la fois le « thème » de la séquence, et son symptôme : la présence de Bobò nous « dit » le silence.

« Dire le silence » : ce paradoxe traverse tout le spectacle, il est à la fois un thème que le spectateur peut identifier dans ce qui est représenté et un élément surdéterminé du contenu latent, si nous reprenons la terminologie du rêve. La plupart des scènes du spectacle sont accompagnées de musique : en *live* au violoncelle, de chansons connues (des Pink Floyd à Dalida en passant par Brigitte Bardot) ou bien de chansons populaires italiennes (Lucio Battisti, Bagio Antonacci, Enrico Ruggeri, Fabrizio De André ou encore Mina) reprises et réorchestrées par les musiciens présents et chantées par Danio Manfredini. La réécriture musicale garde la mélodie principale mais donne à l'ensemble des chansons, à l'origine de factures variées, une unité sonore qui rythme les tableaux. La musique est omniprésente dans ce spectacle sur le silence : le paradoxe continue. Quelle place a-t-elle dans le spectacle ? Comment apparaît-elle et comment s'agence-t-elle avec les autres éléments ? La musique ne sert presque jamais à illustrer la situation théâtrale, le tableau visuel qu'elle accompagne. Elle ne donne pas de contexte, ne correspond pas aux figures qui sont sous nos yeux : elle ne sert aucun réalisme, sauf peut-être lors de la scène du travesti ou des amoureux.

### ***Images vs son : conflit perceptif***

Une séquence du début du spectacle montre bien l'écart qui s'installe entre les images et le son. Après la mise en place du plateau sur la musique *Shine on*

*you crazy diamond* et la lecture d'un texte type communiqué de presse sur le tremblement de terre par l'acteur Pepe Roblebo, une séquence de « mariage » se met en place. Dans l'obscurité un couple s'avance en longeant la scène, lui est vêtu de noir, elle de blanc avec un voile et un bouquet de fleurs à la main. Leur marche est lente. Arrivés au centre du plateau, ils avancent vers le fond de scène pendant que des hommes à cour et des femmes à jardin lancent du riz sur eux. Puis, successivement, une femme et un homme se rejoignent au centre du plateau, l'homme tend son bras à la femme qui le prend. Plusieurs couples se forment ainsi, les hommes sont en costumes et les femmes en robes colorées, ils suivent le couple initial (cette ronde d'hommes et de femmes habillés en tenues de soirée n'est pas sans évoquer certaines images de Pina Bausch). Ils forment peu à peu une ronde, les couples se séparent et tous se prennent par la main, changeant le sens de leur marche. Le rythme s'accélère et ils se mettent à courir en rond. La lumière épouse la forme du cercle, laissant le reste du plateau dans l'ombre. Puis, la ronde se déchire et chaque couple, main dans la main, repart en courant.

Si l'on ne tient pas compte de la musique, tout cela a effectivement l'air d'un mariage : un cortège, le riz, une ronde pendant la fête, puis chacun repart chez soi. La musique, cependant, est d'une tristesse accablante, comme la plupart des chansons italiennes utilisées dans le spectacle. Chansons d'amour, jouées sur un mode mineur, dont la réinterprétation musicale et vocale accentue le caractère mélancolique. Les visages des invités comme des mariés sont impassibles, pas de sourire, ils ne correspondent pas au caractère de l'événement. Le cortège initial ressemble plus à une marche funèbre qu'à un défilé heureux et la course finale dans la ronde n'a rien d'une fête où l'enthousiasme amènerait à un moment de rythme effréné. Il semble qu'il y ait autre chose dans cette course, une peur, une urgence, qui n'a rien de festif. La situation *représentée* est pourtant claire, mais ce qui *se passe* entre les éléments scéniques, entre les gestes et la musique, nous amène ailleurs. La musique contredit la situation et lui donne une couleur toute différente. Le son dans le spectacle devient un facteur de *déplacement*. Comme dans le rêve, certains événements ou personnages prennent une valeur affective qui ne leur appartiennent pas, ici, le mariage devient un événement funeste,

inquiétant, qui amène le malaise. Le conflit entre les éléments scéniques crée ce déplacement de catégorie esthétique, touchant le spectateur de plein fouet.

Diverses scènes d'*Il Silenzio* sont construites de la même façon, comme la séquence des « révolutions » située dans le dernier tiers du spectacle. Pepe Robledo s'avance et s'adresse au public, torse nu, il raconte la révolution en Argentine en 1968, le sourire aux lèvres, comme s'il était soudainement repris par l'énergie du soulèvement populaire. Il met ensuite sur lui un veston aux couleurs de ce pays et une sorte de collier. La femme au landau était encore au sol après la scène du travesti et une séquence de banquet, elle se lève, le plateau est dégagé. Un militaire appartenant à la scène précédente était encore à table, il se lève et part. Lucia della Ferrera entre en scène, vêtue en hippie, bandeau dans les cheveux et longue robe ample à fleurs : elle commence à danser, seule. Un personnage vêtu de gris passe sur la scène, brandissant un drapeau rouge. Pippo Delbono est en avant-scène et tient une rose dans sa main. Le discours de Pepe est plein d'espoir, la danse de Lucia est plutôt douce, la figure au drapeau est énergique. Les images qui se présentent ici semblent représenter un condensé de « 1968 » (année du tremblement de terre), de ses révolutions et de ses espoirs. La musique, encore une fois, vient contredire les situations présentées. *La Ballata degli impiccati* (chanson de Fabrizio de André inspirée du poème de Villon, *La Ballade des pendus*), parle de la mort suite à une défaite, la mélodie et le timbre musical sont toujours mineurs, le rythme lent. La situation et la musique se télescopent, la musique semblant éclairer les espoirs des révolutions qui seront déçus.

Le son et l'image entrent ainsi en conflit dans certains tableaux, créant un déplacement qui perturbe la réception du spectateur et l'empêche de donner aux éléments scéniques une valeur émotionnelle unifiée. Dans d'autres séquences, l'alliance entre la musique et la situation semble créer un moment de *condensation*, où les valeurs contradictoires se rejoignent et amènent à l'indécidabilité. Dans la scène des amoureux, que nous avons décrite en première partie, la chanson de Brigitte Bardot, légère, accompagne le jeu des cadeaux sans qu'il y ait un écart de sens entre les deux éléments. À la fin de la séquence, les deux amoureux tournent sur eux-mêmes, le volume de la musique augmente et

devient agressif, Pippo Delbono répète, augmentant le rythme et le volume sonore « Dimmi che mi ami », « Dimmi che mi amerai per sempre<sup>394</sup> ». La violence qui émane de cette image s'oppose à la saynète précédente, plutôt drôle. Des tensions contradictoires traversent l'image et les corps : le mouvement giratoire devrait séparer les deux acteurs mais ils se resserrent l'un contre l'autre. Le corps de Lucia s'élève et, pour contrer cette élévation, ils tombent finalement tous deux à terre. Le volume sonore de la musique et des mots de Pippo Delbono semble avoir contaminé la scène, son rythme et sa valence émotionnelle. La modification de la musique amène une modification de la situation scénique, mais les liens entre ce qui s'est passé avant et ce qui se passe à présent ne sont pas explicités, le mouvement des corps s'est métamorphosé et le corps du spectateur est contaminé par cette violence mêlée de légèreté. La lutte entre la situation et la musique ne se résout pas, elle prend possession des corps : pris dans cette contradiction, le geste-symptôme en émerge.

La condensation peut également opérer non plus en réunissant des éléments contradictoires mais en répétant plusieurs fois certains éléments, comme dans le rêve. On peut identifier dans *Il Silenzio*, voire même d'un spectacle à l'autre, des répétitions de gestes ou de mots dont la valeur émotionnelle sera toujours modifiée par un travail sonore. La phrase sur le cimetière de Buchenwald, par exemple, est répétée à plusieurs reprises dans *Il Silenzio* : après le « mariage », la scène est vide et on entend la voix de Pippo en *off* (« Quand tu es ici fais silence, une fois dehors, ne reste pas silencieux »). Sa voix est calme, douce et lente. À la fin du spectacle, la comédienne Lucia répètera cette phrase : elle arrive après une scène de parade, seule, le visage maquillé de rouge, comme une ébauche de clown, sur une musique au violoncelle plutôt triste. Elle porte des vêtements joyeux, à dominante rouge. Elle a une bouteille en verre à la main et rit. Elle danse, répète quelques pas, inlassablement. Elle dit deux phrases en boucle, celle de Buchenwald et une autre (« Nous sommes tous en train de mourir et à chaque minute qui passe nous nous rapprochons toujours plus de la mort »). Elle dit d'abord ces phrases en riant, puis, entre chaque morceau chorégraphique, le ton

---

<sup>394</sup> Traduction : « Dis-moi que tu m'aimes », « dis-moi que tu m'aimeras toujours ».

change, elle finit par les hurler au public, pleine de rage, en pleurant. Encore une fois la répétition et le son entraînent la métamorphose : tout fait signe vers la fête (les vêtements, le rire, la danse, la bouteille) sauf le son (la musique et les mots). D'une scène à l'autre, cette phrase n'a plus le même sens, l'agencement des éléments scéniques modifie aussi la façon dont le spectateur la recevra.

L'exemple le plus probant de ces variations-répétitions est la « danse de Pippo », que l'on retrouve dans plusieurs de ses spectacles. On peut saisir les enjeux de cette danse en repensant au parcours de Pippo Delbono qui l'a amené progressivement, après son expérience du *training* avec l'*Odin Teatret*, à prendre en compte son corps tel qu'il est, avec ses défauts et ses limites, mais aussi sa mémoire. Cette approche du corps est également liée à son vécu, à la maladie. L'histoire de cette danse pleine de tensions, qui naît d'un corps empêché, est racontée par Bruno Tackels dans son ouvrage sur le metteur en scène :

Lorsqu'il est tombé malade [...] Pippo Delbono n'a pas oublié sa propre méthode. Incapable de se plier aux exigences du « *training* » quotidien, il s'est mis à utiliser son corps différemment, à l'écouter pleinement, en suivant les tensions qu'il lui opposait. Là où ses membres épuisés ne lui permettaient aucun effort, aucune tension contraire à ce mouvement mortel, là où son corps lâchait, inerte, tremblant, pris de vertige, Pippo Delbono, cloué au sol, imaginait une danse qui partait de cet état, et des énergies qu'il recelait, malgré tout. La danse de Pippo était née. On la retrouve, déclinée, dans ces moments où il s'électrise, comme traversé par un flux superpuissant qui s'empare de lui, agité d'un tremblement qui semble le soulever de terre.<sup>395</sup>

Dans le spectacle *Questo buio feroce*, cette danse apparaît à deux reprises : les mouvements sont les mêmes, les bras s'agitent, entraînant tout le haut du corps dans diverses directions, comme s'il était tiré par une force sur un axe vertical ou horizontal. Pippo Delbono l'exécute d'abord sur une musique stridente au violon, dont le même motif se répète à l'infini, telle une boucle, les sons passent de l'aigu au grave exacerbant les tensions que le corps exhibe. Cette danse est ensuite reprise à la fin du spectacle, sur la chanson de Charles Aznavour *Emmenez-moi*. Les gestes qui semblaient saccadés acquièrent ici une certaine fluidité, une légèreté, le corps s'ouvre et se ferme à travers les mouvements. Ici, la musique apporte une couleur différente à la danse. Comme dans le rêve, rien n'est fixé définitivement, les éléments du rêve peuvent apparaître à plusieurs reprises et être

---

<sup>395</sup> Bruno Tackels, *Pippo Delbono, Écrivains de plateau 5, op. cit.*, p. 74.



surdéterminés par différentes pensées du rêve. Ce jeu entre les éléments scéniques, les rapports contradictoires qui s'établissent entre eux et changent en fonction des tableaux, amènent le spectateur dans un climat d'instabilité.

Si le spectacle *Il Silenzio* propose des moments de « représentation », des bribes de sens qui permettent au spectateur, par association d'idées, de « comprendre » certaines séquences, l'essentiel du spectacle n'est pas là. Nous avons identifié différents lieux d'irruption du symptôme, où le sens fait défaut et où la perception du spectateur est mise à mal : intensité visuelle et auditive, perception kinesthésique contrariée par des mouvements contradictoires. Le spectacle joue avec la question du voir et de l'entendre, par différents procédés de *déplacement*, de *condensation* et par la *prise en compte de la figurabilité*. Il s'agit presque d'un conflit constant entre les deux dimensions sensorielles, tantôt s'opposant, tantôt se réunissant pour créer une acmé perceptive choquante pour le spectateur. Si le théâtre est un art visuel, on sait que la dimension de l'écoute est également essentielle. Elle a longtemps signifié que le spectateur pouvait *suivre l'histoire* grâce aux mots, au dialogue des personnages, lui donnant des éléments de sens. Ici, lorsque la situation est claire, la musique la métamorphose (scène des amoureux), crée une « ambiance » opposée pour en changer la valeur affective (le mariage), ou modifie le sens d'un élément scénique répété, prenant le dessus et imposant sa couleur au geste (la danse de Pippo dans *Questo buio feroce*). Dans tous les cas, les pistes sont brouillées pour le spectateur : le son ne lui permet pas de comprendre ce qui se passe, au contraire, et la dimension visuelle est régulièrement mise à mal par un jeu avec son regard. La dialectique entre voir et entendre qui se joue dans tout le spectacle entraîne une perte de repères généralisée. Elle fait vaciller les limites de la représentation théâtrale qui se donne normalement par ces deux sens. L'interrogation ne trouve pas de résolution, mais l'analyse des moyens de figurabilité propres au théâtre (rendre visible, audible le corps, par un jeu sur la lumière ou par un geste) permet de montrer comment les thèmes se manifestent dans certaines images par d'autres moyens que la représentation, par une présentation qui appelle à un autre type de visibilité et une mise en crise du regard.



Le symptôme émerge d'un conflit global qui ne touche plus à des éléments de fiction mais *œuvre* entre les éléments scéniques. Cette recherche du conflit, de la tension permanente, est explicite chez le metteur en scène, de même qu'elle l'était chez Kantor, et elle vise à produire l'émotion chez le spectateur. Nous avons cité l'ouvrage de Leonetta Bentivoglio en première partie : « L'émotion est toujours une contradiction [...] l'émotion vraie naît toujours du conflit<sup>396</sup>. » Pippo Delbono précise ensuite concrètement sa pensée : « j'entends une voix, et je veux voir un corps qui nie cette voix<sup>397</sup> ». Toute l'ambivalence entre son et image est ici résumée. Dans chaque spectacle l'agencement des éléments scéniques produit l'émotion, jouant toujours par *déplacement* ou métamorphose des valeurs esthétiques contradictoires. Celles-ci provoquent chez le spectateur des émotions également contradictoires, qui se succèdent en lui d'images en images et finissent par se télescoper. Le symptôme est contradiction : il est dans l'image, *entre* les éléments scéniques et contamine le spectateur, le mettant dans une position des plus instables, le laissant en proie à cette contradiction sans la résoudre. Le symptôme est toujours lié au corps, celui de l'acteur duquel il émerge et celui du spectateur auquel il parvient. Les articles ou recensions des spectacles étudiés évoquent souvent la réception par des termes liés au domaine médical et électrique : commotion, choc, secousse, décharge. Si le symptôme modifie le milieu dans lequel il advient en désorganisant les éléments scéniques, il n'est pas sans effet sur le corps du spectateur.

## 5. Sur le seuil : Emma Dante, *mPalermù*

Drame du regard, ou drame d'être vu. Les personnages de *mPalermù* voudraient sortir *incognito*... Ici encore, comme dans *La Chambre d'Isabella*, la situation performative (situation réelle des spectateurs face aux acteurs) empêche le drame d'avancer. Les petits fantômes d'Emma Dante ont peur du regard des autres et sont enfermés sur cette scène où nous les toisons, déclenchant en eux des réactions pulsionnelles non contrôlables, tout ce que l'on ne devrait pas voir...

<sup>396</sup> Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono: Corpi senza menzogna, op. cit.*, p. 28 : « l'emozione è sempre una contraddizione [...]. L'emozione vera nasce sempre dal conflitto » (Cf. *infra* : Première partie, premier chapitre, 4.2 Le geste est-il un signe ?).

<sup>397</sup> *Ibidem.* : « sento una voce, e voglio vedere un corpo che nega quella voce ».

*mPalermù* est divisé en neuf tableaux à l'intérieur desquels se produit un événement empêchant la famille Carollo de sortir. Dans le troisième, « Rosalia delle tappine » (« les tatanes de Rosalia »), les membres de la famille font remarquer à la jeune femme qu'elle porte encore ses chaussons et qu'elle ne peut pas sortir ainsi. C'est l'un des premiers obstacles à la sortie à la mer, avec le pantalon de Mimmo qui est trop court. La *schiera* (ligne que forment les acteurs en avant-scène) vient de se recomposer après la séquence « les coups de ceinture de l'amour » et Mimmo exhorte les autres à sortir. Cependant, le problème du pantalon n'a pas été résolu, ni celui des tatanes. Mimmo et Giammarco s'énervent un peu, puis Rosalia éclate de rire en disant que c'est de sa faute car elle n'a pas de chaussures (nous ne savons pas si elle n'en a pas du tout ou si simplement elle ne les porte pas). Lorsqu'elle affirme cette culpabilité, en pleine crise de fou rire, elle se met subitement à défilé en s'adressant aux autres : « Attendez, je vais vous montrer comment on marche avec des tatanes dans la rue<sup>398</sup> ». La *schiera* se déplace sur le côté et le personnage commence un défilé frénétique, Rosalia joue avec le public, demandant à un monsieur si ses tatanes bleues vont bien avec sa chemise rose. Elle rit toujours, fait le clown, puis décide qu'elle doit se changer et commence à se dévêtir. Les autres, en ligne sur le côté, rient également jusqu'à ce que Rosalia tente d'enlever son maillot de corps ; ils se précipitent sur elle pour la cacher et l'amènent en fond de scène pendant que deux d'entre eux se remettent face public et racontent une anecdote. Le rire s'est transformé en gêne pour les autres personnages et le regard de Rosalia, désignant sa culotte et demandant au public : « et avec ça elles vont bien mes tatanes ? », s'est teinté d'un air de défi.

---

<sup>398</sup> Emma Dante, « mPalermù », *op. cit.*, p. 26 : « ca ora vi fazzu viriri comu si nesci pi strada chi tappini ! »

(Fig.15) *mPalermù*, Emma Dante (2001).  
Les tatanes de Rosalia.





On peut identifier ici un moment d'irruption du symptôme tout d'abord parce que ce défilé du personnage, avec sa provocation finale, est incompréhensible dans l'ordre de « l'histoire » : si l'objectif est de sortir coûte que coûte, pourquoi Rosalia ne met-elle pas des chaussures au lieu de commencer à défiler pour finalement se changer alors que le problème ne concerne pas ses vêtements ? L'attitude du personnage va ici contre la logique dramatique, l'obstacle à l'action principale ne peut être dépassé. Le deuxième élément qui nous permet de saisir le symptôme concerne la gestualité de Rosalia. Depuis le

début de la pièce, le personnage est caractérisé par une attitude de renfermement : elle marche à petits pas rapides, ses bras serrent son sac à main sur sa poitrine. Soudainement, lorsqu'elle commence son « petit spectacle », après s'être débarrassée de son sac, ses bras commencent à s'écarter. Durant son défilé, les petits pas sont de plus en plus rapides et saccadés, tout son corps semble traversé par de légères secousses, sa tête vacille. De temps en temps, les bras s'écartent, le buste se plie, les jambes ondulent, pour revenir ensuite à leur position initiale. Nous avons l'impression que ce corps tente de sortir de lui-même, d'ouvrir ce qui était jusqu'ici confiné. Cette impression est renforcée quand elle se bat avec son chemisier pour le déboutonner. Lorsqu'elle se retrouve finalement en « dessous », elle se décoiffe avec de grands gestes et montre sa culotte. Elle reprend alors son défilé en tenant levé son maillot de corps, les petits pas se sont transformés, ses jambes sont écartées et elle les jette en avant, par de larges mouvements, pour avancer. Le corps est habité de pulsions contradictoires, entre de minuscules gestes nerveux et une emphase réprimée qui tente de s'exprimer, mais qui ne pourra y parvenir qu'une fois le personnage libéré des vêtements, des conventions. Ce corps pulsionnel n'est pas sans nous rappeler les figures de Pina Bausch, et il ouvre ici également à la possibilité d'une analyse symptomatologique ainsi qu'au recours au paradigme du rêve. L'intensité n'est pas visuelle ou sonore mais concerne directement le corps, celui de l'acteur et celui du spectateur qui reçoit ces tensions en lui-même. Le symptôme est ici à la fois incompréhension et choc, dans le sens physique du terme.

Que se passe-t-il exactement dans cette scène, si l'on ne tente plus seulement de la relier à l'économie mimétique de la pièce mais à la situation performative ? Une comédienne défile devant le public, elle interprète un personnage qui allait sortir avec des tatanes, accessoires qui sont censés rester à l'intérieur, que l'on ne doit pas montrer. Au contraire, dans ce passage, les tatanes deviennent l'objet d'une exhibition. Ce qui devrait être caché, si l'on se réfère à la situation dramatique, est sous les yeux de tous (du public), des tatanes à la culotte. Le public est en partie fictionnalisé : le personnage le prend à témoin, s'adressant directement à un monsieur dans la salle et lui demandant son avis sur son accoutrement. Elle demande au public de regarder ce qui ne devrait pas être

montré, et affirme ensuite : « Regarde, regarde comme ils me regardent tous<sup>399</sup> ! » Nous pouvons retrouver dans cette scène un fonctionnement analogue à celui que nous avons vu à l'œuvre dans certaines scènes d'*Il Silenzio*, où le spectateur est mis en position de voyeurisme avant d'être accusé. Ici, c'est par la frontalité de la situation théâtrale qui est affirmée pendant tout le spectacle, puisque la plupart du temps les personnages sont situés sur la rampe, en ligne, face public. Dans cette scène la frontalité est directement thématifiée : on nous demande de regarder puis on nous accuse de le faire alors qu'en tant que spectateur, c'est bien pour voir que nous sommes venus et qu'en tant qu'acteurs, c'est bien pour être regardés qu'ils se positionnent en face de nous. En se dévoilant et en soulignant le regard du spectateur, la comédienne nous renvoie à la séparation scène-salle, à nos rôles respectifs dans ce dispositif.

### ***La situation performative contre le drame***

En effet, la position en ligne désigne dans le spectacle le seuil de la maison qui doit être franchi, mais ce seuil est également et peut-être avant tout la séparation entre la scène et la salle :

La rampe illuminée à l'antique, presque à l'italienne, représente aussi bien la limite de la porte de la maison que la scène. La porte de la maison n'est pas présente, elle ne se voit pas car la lumière créera l'intérieur et le paysage, ainsi que les mouvements et le corps des acteurs. Cette porte a dès le début un sens métathéâtral.<sup>400</sup>

Dans l'histoire de la famille Carollo, le public c'est les autres, ceux qui sont justement dehors, dans la rue. Lorsque Rosalia affirme cette frontalité, elle s'adresse aux voisins, aux autres qui ne sont pas membres de la famille, à ceux qui jugent ou jugeront leur accoutrement. À un deuxième niveau, la comédienne s'adresse au public : « vous êtes là pour regarder ? et bien regardez ! », dans un geste de défi. Nous pouvons comprendre ce double rapport au seuil, entre la fiction dramatique et la situation performative, en reprenant le procédé de

---

<sup>399</sup> *Ibidem* : « Talè, talè comu mi stanno taliannu tutti ! »

<sup>400</sup> Anna Barsotti, *La Lingua teatrale di Emma Dante : mPalermù, Carnezzaria, Vita mia, op. cit.*, p. 97 : « La ribalta illuminata quasi all'antica italiana viene a rappresentare il limite sia della porta di casa sia della scena. La porta di casa, che non c'è, non si vede perchè sarà la luce a creare l'interno ed il paesaggio, insieme ai movimenti e ai corpi degli attori, assume fin dall'inizio un significato metateatrale. »

formation du rêve de *prise en compte de la figurabilité*. Dans le défilé de Rosalia il y a d'abord l'exhibition d'un personnage qui empêche l'avancée dramatique. En effet elle ne peut pas sortir comme ça, elle ne peut se montrer ainsi aux voisins et aux inconnus que la famille rencontrera sur le chemin de la mer : « Que vont penser les gens ? » C'est la peur du regard de l'autre qui empêche Rosalia et tous les membres de la famille de sortir. À un deuxième niveau ce n'est plus Rosalia que nous voyons mais la comédienne qui expose son personnage à nos yeux, elle en dévoile tous les détails, à travers cette gestualité étonnante et perturbante pour le spectateur. Dans ce dévoilement, la situation performative s'oppose à la situation dramatique. Le personnage dévoilé et exhibé sous nos yeux se retrouve exactement dans la situation qu'il cherchait à éviter : être vu. Ce conflit est insoluble puisque nous sommes au théâtre et que les personnages doivent être vus par les spectateurs. Si ces personnages franchissaient la rampe, sortaient finalement pour aller à la mer, ils pourraient se libérer du regard du spectateur mais seraient confrontés à celui, dans la fiction dramatique, des voisins. Le seuil de *mPalermù* ne sera jamais traversé : ni par les personnages dans la fiction, ni par les comédiens. Ils nous regardent, nous les regardons, leur position sur la rampe les rend proches de nous mais dessine également une limite infranchissable, toujours matérialisée, au moins par des objets au sol lorsque les personnages se déplacent sur le plateau. Ces derniers s'adressent au public, l'invitent même à venir en scène dans la séquence de « la danse du ballon », ils frôlent sans cesse cette limite sans la traverser. Par exemple, lorsque Rosalia montre comment on marche « dans la rue » avec des tatanes, elle n'utilise pas « l'espace de la rue », matérialisé par le couloir entre la scène et la salle. La rue se déplace perpendiculairement, pour conserver la frontalité et parce qu'il est impossible de sortir. Emma Dante joue avec cette séparation traditionnelle entre la scène et la salle, et interroge la possibilité de franchir cette limite. Dans ses spectacles suivants, qui constituent avec *mPalermù* la « trilogie de la famille », le dispositif frontal sera modifié : dans *Carnezzeria* (2002) les personnages entrent et sortent par la salle et dans *Vita mia* (2004), les spectateurs sont assis en demi-cercle au bord de la scène.

(Fig.16) *mPalermù*, Emma Dante (2001).  
*La schiera*.



Ce qui marque la séparation entre la scène et la salle, c'est la frontalité affirmée du spectacle, affirmée parce que renforcée par les regards des comédiens. Cette première analyse nous permet d'identifier un motif récurrent, celui du regard, *condensé* dans différentes images du spectacle. Nous avons vu que Rosalia fixe les spectateurs pendant son défilé et invite le regard du public, souligne verbalement ce regard. Le terme « regarder » est constamment présent dans le



texte de *mPalermù*, souvent sous la forme « et toi qu'est-ce que tu regardes ? », comme si ce regard était une offense, un jugement. Les regards sont également ceux des autres personnages, spectateurs du défilé de Rosalia, comme dans une scène de théâtre dans le théâtre : ils observent d'abord le personnage en riant puis, lorsque son attitude change, ils se regardent entre eux et se tournent vers le public, comme s'ils attendaient une réaction, ils semblent avoir peur. Lorsque la scène se termine et que Giammarco et Nonna Citta s'avancent pour raconter une histoire, Giammarco se retourne régulièrement, comme pour vérifier ce qui se passe derrière, il ne semble pas très à l'aise. Les personnages regardent toujours les spectateurs, l'histoire de Nonna Citta est même adressée à l'un d'entre eux, son regard ne vacille pas. Mimmo adresse plusieurs fois la phrase précédemment citée aux spectateurs : « et toi qu'est-ce que tu regardes ? » À la fin de la pièce, alors que les personnages se rhabillent, après « le miracle de l'eau », Zia Lucia décide qu'il est finalement temps de sortir : « Comme ça, tout mouillés, ben oui, qu'est-ce qu'on s'en fout, qu'est-ce qu'on s'en fout qu'ils nous regardent, ben qu'ils regardent ! nous on sort comme ça, comme on est<sup>401</sup> ». Sortir devient finalement la métaphore d'être vu ou non. C'est là le défi de toute la pièce : ces personnages veulent sortir, se montrer, mais ne supportent pas le regard du spectateur, de l'autre en face. D'où leur propre regard de défi, leurs accusations :

Dans cette pièce, jouant sur la séparation d'un quatrième mur transparent mais infranchissable, le rapport avec la figure du public est d'autant plus mobile et intrigant ; le public « représenté » par les répliques des personnes scéniques (les gens qui jugent, ceux pour lesquels le linge sale se lave en famille) peut coïncider avec le public « réel », mais ce n'est pas toujours le cas, ou bien cela devrait l'être.<sup>402</sup>

Le public est dans la fiction, il représente les voisins qui jugent, mais cette position et cette activité de jugement coïncident également avec la situation réelle : le spectateur qui regarde et par son regard juge forcément de ce qu'il voit. Emma Dante, dans un texte de présentation pour la revue *Prove di drammaturgia*,

<sup>401</sup> Emma Dante, « mPalermù », *op. cit.*, p. 29 : « Accussì tutti bagnati, sì, che ce ne fotte, che ce ne fotte che ci stanno a taliare, che taliassero, nui niscemu accussì comu simu ! »

<sup>402</sup> Anna Barsotti, *La Lingua teatrale di Emma Dante : mPalermù, Carnezzaria, Vita mia, op. cit.*, p. 153 : « In questa *pièce* giocata sul discrimine di una quarta parete trasparente ma invalicabile, tanto più mobile ed intrigante risulta il rapporto con la figura del pubblico ; quello "rappresentato" mediante le battute delle persone sceniche (la gente giudicante, per cui i panni sporchi si lavano in casa) può coincidere con quello "reale" ma non sempre è così, o così deve essere. »

affirme cette volonté d'interroger la position du public : « Dans *mPalermù* nous avons maladivement recherché un contact avec le public, en l'interrogeant avec insistance sur sa condition de spectateur actif : "et toi qu'est-ce que tu regardes ?" C'est mon obsession<sup>403</sup>. » Le regard des voisins empêche les personnages de sortir, stéréotype de la vie sicilienne ou de toute communauté. Pour éliminer ce regard jugeant et pétrificateur, il faudrait que les voisins cessent de regarder. Mais les voisins sont les spectateurs : si les spectateurs cessent de regarder, il n'y a plus de théâtre. Ici, la question du regard est à la fois dans la fiction et au-delà de celle-ci, interrogeant la situation performative en elle-même et empêchant à la représentation du drame d'avoir lieu.

### ***Le regard révélateur***

La situation performative, la frontalité affirmée par cet échange de regards entre les personnages et les spectateurs, empêche l'action dramatique d'avancer. C'est effectivement à cause de ce regard que les personnages ne sortiront pas, comme si celui-ci les dénudait, dévoilait quelque chose d'eux-mêmes qui devrait rester dans la maison... Si la folie de Rosalia éclate dans l'épisode des tatanes où elle se retrouve littéralement hors d'elle-même, Mimmo a déjà eu son « moment de gloire », une scène auparavant. Au début de la pièce, Giammarco se moque de son pantalon, alors Mimmo regarde le public et s'adresse à lui, comme nous l'avons cité précédemment. « Les coups de ceinture de l'amour » commencent : le titre du tableau nous dit déjà toute son ambivalence... Mimmo est au centre du cercle formé par les autres personnages et donne des coups de ceinture en leur proférant des mots d'amour. Le verbe regarder revient plusieurs fois dans sa réplique : « Et toi tu regardes encore ? » La violence de ses gestes entre en contraste avec les mots qu'il prononce, mais cette violence est visible dans tout le reste du spectacle, enfermée à double tour et prête à exploser. Giammarco, lui, dévoile sa folie au moment des gâteaux : après une séquence où la *schiera* s'est déformée, Mimmo s'aperçoit qu'il n'a pas le bon gâteau, ils ont changé de place.

---

<sup>403</sup> Emma Dante, texte introductif pour « *mPalermù* », *Fra regole e anti-regole. Prove di drammaturgia, op. cit.*, p. 23 : « In *mPalermu* abbiamo cercato morbosamente un contatto col pubblico, interrogandolo con insistenza sulla sua condizione di spettatore attivo : "e tu cos'hai da guardare ?" E' la mia ossessione. »

Il tente de raisonner Giammarco qui finalement ouvre le sien et le mange. Tous les autres ouvrent également leur petit paquet et Giammarco finira par manger tous les gâteaux : comme s'il n'y avait rien d'autre à faire pour résoudre la situation. Une bouchée après l'autre, puis finalement à pleine bouche, le visage complètement recouvert de crème et de chocolat, jusqu'à ce que sorte de sa bouche tout ce qu'il n'arrive pas à avaler, une sorte de pâte prémâchée marron. Les exemples continuent pour chaque personnage qui, à un moment, sous les yeux du public, semble perdre le contrôle, ce qui empêche la famille de sortir. Nous sommes de nouveau face à un sujet théâtral complexe et en proie aux contradictions : l'histoire nous dit qu'ils veulent sortir mais ces figures « déraillent » littéralement et empêchent le « drame » d'avancer. Elles semblent prises entre une pulsion de dévoilement, une impossibilité de montrer et un désir de sortir qui ne peuvent aller de pair. Une des dernières répliques de Zia Lucia définit clairement notre position : « Et vous, attendez, on arrive<sup>404</sup> ! » Le spectateur, effectivement, attend et regarde : on lui dit dès la première scène que l'objet de la pièce est « la sortie à la mer de la famille Carollo », mais le drame n'aura pas lieu...

Il y a un effet de *télescopage*, les personnages sabotent le drame de l'intérieur. En sortant de leurs gonds, ils fuient leur histoire, celle qui consiste à aller à la mer. En montrant ce qu'ils sont sous les apparences, en se dévoilant aux yeux des autres, ils sapent l'avancée dramatique de ce drame à l'aspect pirandellien<sup>405</sup>. D'un moment à l'autre, il semble que l'attitude du personnage crée un effet de *déplacement*, son regard nous dit que quelque chose a changé : au début Mimmo rigole, puis il frappe ; Rosalia fait le clown, puis elle menace. Un basculement survient dans l'image et ce qui semblait drôle devient grave. Ce

---

<sup>404</sup> Emma Dante, « mPalermù », *op. cit.*, p. 29 : « E voi unni iti, aspettate, ca stamo arrivando. »

<sup>405</sup> Nous avons l'impression d'assister à une pièce de Pirandello renversée : les six personnages de l'auteur voulaient absolument raconter et même représenter eux-mêmes leur drame, montrer à tout prix ce qui s'était passé (du moins Le Père et La Belle-fille). Les cinq personnages d'Emma Dante voudraient au contraire ne rien laisser voir. On peut remarquer également un autre renversement : si les personnages de Pirandello ont besoin d'une scène pour représenter leur drame, ils peuvent exister en dehors de celle-ci. Dans *mPalermù*, en revanche, il semble que la famille Carollo ne puisse pas exister sans cette scène, c'est sans doute pour cela qu'ils ne sortent pas et c'est là leur drame. Les uns existent sans la scène mais voudraient revivre par elle, les autres n'existent pas sans mais souhaiteraient s'en échapper (Cf. Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1997).

déplacement concerne la valeur affective de l'image et télescope le drame, il empêche son avancée. Le spectateur comprend d'abord la situation puis ressent la métamorphose, le passage à « autre chose » : tout à coup l'image ne semble même plus réelle, la situation a viré au cauchemar, dans une sorte d'irréel. Dans chaque séquence où l'un des personnages « sort de ses gonds », la métamorphose est rendue visible par le corps, par un *geste conducteur*, comme nous l'avions déjà identifié chez Pina Bausch. Les personnages dévoilent subitement ce qu'ils tentaient de cacher : ici, nous retrouvons l'idée d'un passage d'une *fonction de réel* à une *fonction d'irréel*, non plus du côté du spectateur mais du côté des figures en face de nous. Les petits fantômes se libèrent des obligations de la vie sociale qui caractérisent la fonction de réel. Cette idée de libération est particulièrement présente dans la séquence du « miracle de l'eau ». Après la scène des petits gâteaux, Giammarco demande à boire. Mimmo saisit un jerricane, tous les autres personnages se placent en file devant lui, parallèlement au public (la limite est encore une fois renforcée par cette position qui double la frontière entre la scène et la salle). Il prend le bouchon et fait boire un à un les membres de sa famille. À un moment, lorsqu'il verse l'eau dans le bouchon, il en renverse un peu par terre. Ses gestes précis, visant à économiser un bien particulièrement précieux sur l'île, se métamorphosent et s'élargissent pour donner lieu à une grande bataille d'eau. Dans l'ivresse générale, les personnages enlèvent leurs vêtements et dansent dans la pénombre qui a gagné le plateau : leurs corps nus, libérés, se reflètent dans l'eau au sol. Le geste conducteur retrouve une légèreté et rejoint un imaginaire bachelardien de la sérénité, après la sévérité de la distribution au bouchon. Les gestes sont conducteurs en ce qu'ils amènent ce *déplacement* d'intensité (psychique/esthétique), qui frappe de plein fouet le spectateur.

Si ici le déplacement nous amène vers la joie, en revanche une certaine tension peut naître de la scène entre Mimmo et Giammarco au sujet des gâteaux, mais elle sera aussitôt remplacée par l'étonnement, quand le second se met à tous les voler, et par le rire, dû surtout aux regards désemparés des autres personnages (le spectateur identifie les valeurs de l'image, il *comprend* ce qui se passe). Puis, le dégoût arrive, quand le corps de Giammarco, pris de spasmes, rend littéralement ce qu'il avait ingurgité. Le geste conducteur produisant le

déplacement de la valeur affective de la scène est celui qui consiste à mettre sans arrêt de la nourriture dans sa bouche. Le passage rapide d'une catégorie esthétique à une autre, la rupture dans la réception pour le spectateur, contribue à la création du moment-symptôme : la banale dispute pour « qui aura la plus grosse part » s'est transformée en scène de cauchemar où nos repères sont mis à mal. Le déplacement, amené par le geste du comédien, contribue à l'impossibilité du drame. Il dévoile son fonctionnement : le personnage ne peut suivre son objectif et l'atteindre car, soumis au regard du spectateur, il ne peut que dévoiler ses failles, ce qu'il est sous les apparences. Dans ce sens, la séquence de l'eau, libératrice pour les personnages, ne modifie pas l'économie du non-drame. La libération des personnages par le geste-conducteur ne contribue pas à l'avancée de l'histoire, au contraire.

### ***Séparation : entre miroir et loupe***

C'est encore une fois l'analyse de la situation performative et du rapport entre la scène et la salle qui peut nous permettre de comprendre l'apparition du geste conducteur empêchant l'avancée du drame. L'acteur, sous le masque, apparaît peu dans le théâtre d'Emma Dante, les « petits fantômes » (c'est le nom, on s'en souvient, qu'elle donne à ces personnages qui naissent du corps du comédien) envahissent l'espace et pourtant, l'identification est impossible. Le regard qu'ils nous renvoient impose une distance et parallèlement cette frontalité est construite dans la proximité. Le premier rang est à un mètre à peine de la *schiera*. Cet espace étroit qui sépare la scène et la salle renvoie métaphoriquement à une autre séparation : « étroit » en italien se dit *stretto*, mais cet adjectif peut également être un substantif pour désigner un détroit, ici, celui de Messine, qui sépare la Sicile du reste de l'Italie, du reste du monde. Ce détroit est étroit, comme celui qui sépare la scène de la salle, mais sa traversée n'est pas anodine non plus, rendant les deux territoires à la fois proches et lointains. Pour Emma Dante, cette question de la traversée renvoie directement à sa propre biographie : après le lycée elle a suivi une formation et commencé sa carrière de comédienne en Italie, en quittant la Sicile. Elle y est retournée pour des raisons familiales et n'en est plus partie. Il y a deux traversées : une pour partir, une pour revenir. Une troisième

traversée s'ajoute aux deux premières : grâce au succès du spectacle *mPalermù*, l'Italie et l'Europe ouvrent leur porte à la Compagnia Sud Costa Occidentale. Cette dernière traversée a un autre sens, puisqu'il s'agit de porter ailleurs ce qui s'est construit en Sicile, et d'y retourner, dans tous les cas. Anna Barsotti souligne ce rapport entre la séparation dans le spectacle et le détroit de Messine :

Un détroit comme miroir, comme instrument de recherche de sa propre identité, fuyante, qui renvoie des images vivantes mais destinées à se briser, ou à nous suggérer que nous sommes « étrangers » à nous-mêmes ; mais aussi dans le sens d'un renversement merveilleux (miroir), « miraculeux ».<sup>406</sup>

La séparation, transparente, entre la scène et la salle, peut effectivement prendre la fonction d'un miroir : en nous observant, et en nous regardant nous qui les regardons, les personnages sont renvoyés à leur propre regard sur eux-mêmes... et *vice-versa*. C'est notre regard de voisins/spectateurs jugeant qui provoque la métamorphose des personnages, qui les amène à sortir de leurs gonds. Comme lorsqu'on sort dans la rue et que l'on se rend compte (ou bien que l'on a l'impression) que tout le monde fixe nos chaussures ou notre nez. Le regard de l'autre dévoile quelque chose de nous-mêmes, il nous fait prendre conscience de ce que l'on semble être et modifie notre propre regard. Malgré la gêne ressentie, les personnages, au lieu de se cacher, exhibent et grossissent ce qu'il y a à voir : le miroir/regard de l'autre devient loupe. On sait également que le miroir est renversement : la réalité n'y est pas reproduite, elle est à l'envers. Notre regard, en miroir, ne voit pas exactement ce que les personnages sont et lorsqu'ils nous regardent, tentant de déchiffrer le regard que nous posons sur eux, ils ne voient pas non plus ce que nous voyons. Cette idée de renversement apparaît comme un élément *surdéterminé* pendant tout le spectacle, à travers l'habillement-déshabillage des personnages qui, à chaque fois, mettent certains de leurs vêtements à l'envers. Au début du spectacle les personnages remettent leurs vêtements dans le bon sens lorsqu'ils se rendent compte qu'ils se sont trompés ; à la fin, peu importe, les vêtements resteront à l'envers. Puisque finalement, Zia

---

<sup>406</sup> Anna Barsotti, « Emma attraversa lo specchio : postdrammatico VS drammatico », *Dramma vs Posdrammatico*, *op. cit.*, p. 26 : « Stretto come specchio, come strumento di ricerca della propria, sfuggente, identità, che rimanda immagini vivente ma destinate a infrangersi, o a suggerirci che siamo “stranieri” a noi stessi; e pure nel senso del rovesciamento meraviglioso (*miroir*), “miracoloso”. »

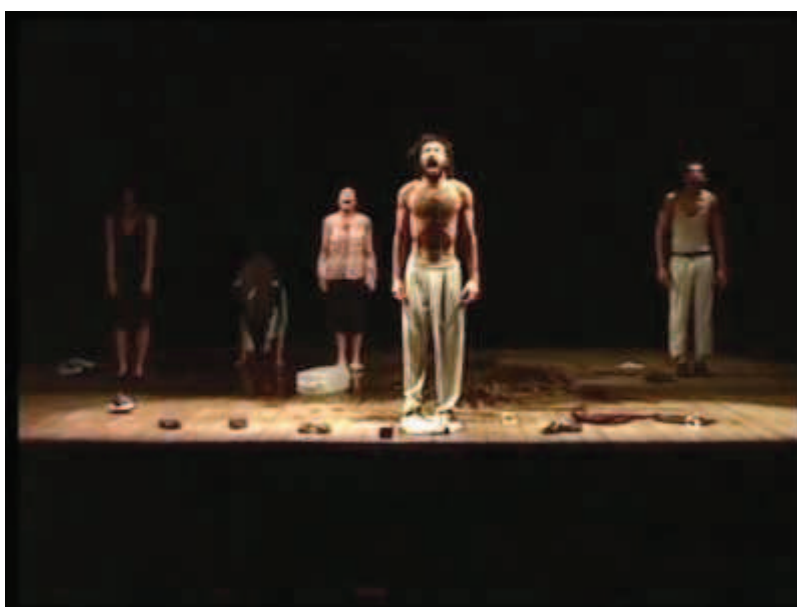
Lucia initie le mouvement pour sortir « comme ça ». Peu importe le regard des autres.

Le dernier grand obstacle qui empêchera la sortie définitive, c'est la mort de Nonna Citta. Les autres personnages reforment la *schiera* après le « miracle de l'eau ». Ils s'aperçoivent que Nonna Citta n'est pas là. Une douche en fond de scène fait apparaître le personnage, debout (autre motif de renversement : la mort n'est pas allongée), dans un cri silencieux. Son corps se plie en avant, puis se redresse brusquement, comme s'il fallait qu'elle prenne de l'air. Les autres se précipitent autour d'elle, et lui font de l'air dès qu'elle se redresse. Les mouvements se répètent plusieurs fois puis, plus rien. Ils posent leurs vestes sur Nonna Citta, recouvrent son corps, s'éloignent et se dispersent sur la scène, avant de s'arrêter dans un cri silencieux. La *schiera* n'apparaît plus. Dans cette dernière image la frontalité est encore affirmée mais cette fois à distance et les comédiens ont les yeux clos. Cette séquence s'intitule « il grande sonno », « le grand sommeil », celui dont on ne se réveille pas, dont on ne peut sortir. Leur position dans l'espace est révélatrice : les personnages resteront à l'intérieur, condamnés à errer sur cette scène dont on ne peut franchir le seuil, immobiles.

(Fig.17) *mPalermù*, Emma Dante (2001).  
Le grand sommeil.







Encore une fois la métaphore de la Sicile, de Palerme, fonctionne : entre vitalité (exprimée pendant tout le spectacle par ces corps en métamorphose, par des excès de joie comme dans la scène du « miracle de l'eau ») et immobilisme. Emma Dante s'inscrit alors dans une longue lignée d'artistes qui retracent ces paradoxes siciliens, explicités par Anna Barsotti en introduction de son ouvrage sur la metteuse en scène. Nous ne reprendrons pas ici l'histoire de la Sicile pour expliquer les contrastes de l'île mais il est nécessaire de rappeler les conclusions que l'auteure tire de sa lecture d'un ouvrage italien, *Effetto Sicilia*, de Carlo



Alberto Madrignani et de sa confrontation avec l'artiste Emma Dante. La Sicile est cette « terre ancrée dans un éternel présent où les nouveaux problèmes se greffent sur des éléments rétrogrades et des “perversions sociales” antiques (machisme et soumission de la femme, un ordre familial mauvais inversé dans la société et ses extensions mafieuses)<sup>407</sup> », à la fois aimée et haïe. Un sentiment « d'impuissance féroce<sup>408</sup> » ressort de ce spectacle, entre la nécessité de critiquer les règles non-écrites de la société et l'impossibilité de s'y opposer, pour les personnages. L'immobilisme est lié à un renfermement sur soi ; à cet égard, l'analyse de A. Barsotti reprise de l'ouvrage précédemment cité est particulièrement éclairante : « la connaissance des autres et de soi-même provoque angoisse et douleur, elle se transforme en “un regard de la Méduse qui ne peut être affronté sans écrans”<sup>409</sup> ». Le regard du spectateur devient ce regard de la Méduse qui empêche les personnages de sortir, un regard-miroir dans lequel les personnages s'immobilisent eux-mêmes. À la fin, pour rester à l'intérieur de la maison et de soi-même, la seule solution est de fermer les yeux et de garder le silence.

Emma Dante construit un dispositif théâtral qui agit contre le drame à représenter. Les personnages doivent sortir. La frontalité est exposée par leur position sur la rampe, et par un jeu sur le regard : des personnages entre eux, vers nous, et de notre regard qu'ils thématisent et soulignent. À partir du moment où ils se sentent observés, les petits fantômes s'agitent ; par un procédé de répétition et d'accélération, leurs gestes deviennent *gestes conducteurs* et *déplacent* les valeurs de l'image. Notre regard sur eux rend leur sortie impossible. L'espace qui nous sépare alors fonctionne comme un miroir-loupe : nous rendant visible chaque détail normalement caché. Se sentant déshabillés du regard, les personnages se figent : ils restent immobiles. Ce n'est que lorsque le déshabillage aura été total, que tout ce qui devait être caché a été montré (pendant la séquence de l'eau), que

---

<sup>407</sup> Anna Barsotti, *La Lingua teatrale di Emma Dante, op. cit.*, p. 11 : « una terra incardinata in un eterno presente dove problemi nuovi si innestano su arretratezze e “perversioni sociali” antiche (maschilismo e servitù femminile, cattivo ordinamento familiare riversato nella società e nelle sue propaggini mafiose). »

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 13 : « impotenza feroce ».

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 12. La citation est tirée de l'ouvrage de Carlo Alberto Madrignani, *Effetto Sicilia*, p. 25 : « la conoscenza degli altri e di se stessi provoca angoscia e dolore, si trasforma in “uno sguardo della Medusa che non può essere affrontato senza schermi”. »

les personnages se sont mis sens dessus dessous, que la possibilité de la sortie émerge alors. Elle apparaît pour disparaître aussitôt quand la mort arrive. L'immobilité est entrée dans la maison et paralyse les personnages. Pour rester enfermés et renoncer à toute sortie, ils devront fermer les yeux. La question du regard est présente dans le texte de *mPalermù* mais elle ne contribue pas à la représentation d'une action. Au contraire, le regard mine la représentation, il apparaît partout et rend visible la situation performative, imposant une distance infranchissable avec ce qui se passe sur scène. Le regard des personnages fixe également le spectateur, capte son attention, et l'oblige à regarder tout ce qui se passe. Cette attention créée dans la distance, forgée par le dispositif, empêche toute identification mais nous oblige à plonger notre regard dans le leur. C'est encore une fois l'Autre qui nous est caché et montré dans cette frontalité affirmée et subie.

## 6. Conclusion du premier chapitre

L'identification des symptômes à l'œuvre dans les spectacles étudiés permet de mettre en avant leur organisation-désorganisation et de saisir ce qui s'exprime en dehors du tissu mimétique. Le spectateur n'identifie pas les signes de la scène pour comprendre ce dont il s'agit, il est touché par quelque chose qui, dans les images, n'appartient pas au régime de la représentation. Le symptôme émerge et provoque un choc perceptif ou physique sur le spectateur, il se présente sans livrer son sens, sans être relié logiquement aux autres éléments scéniques. L'étude de diverses séquences permet de saisir un ou plusieurs motifs récurrents dans les spectacles, facteurs de *condensation* : la mort chez Kantor, la chute chez Pina Bausch, le silence et le voir chez Pippo Delbono, le mensonge et la vérité chez Jan Lauwers, le seuil et le regard chez Emma Dante. Ceux-ci peuvent appartenir à la fois à la représentation et à ce qui agit souterrainement sous elle. Le résultat de ces analyses correspond quelquefois à des études qui ont déjà été menées sur ces artistes : la présence de la mort chez Kantor est un *leitmotiv* bien connu de ses créations. Cependant, la méthode que nous avons mise en œuvre nous a permis de montrer la façon dont cette mort – présente de manière symbolique sur scène par

les croix, la séquence de la veille funèbre – n’était pas seulement un thème : elle envahit la figure de l’acteur et modifie la position du spectateur.

Les symptômes sont repérables grâce à l’intensité perceptive et physique qu’ils impliquent et parce qu’ils coïncident avec une vacance du sens, un blocage de la compréhension pour le spectateur. Le symptôme détermine une organisation scénique qui n’obéit pas au régime de la représentation, il implique donc un autre rapport au réel et une réception qui restent à définir. L’absence de référent, au-delà de la question du sens, peut être analysée sous l’angle d’une crise de la *mimèsis*.



## Deuxième chapitre

### Le rapport au réel

Les analyses symptomatologiques nous ont permis d'identifier ce qui fait symptôme dans ces œuvres. Après avoir étudié le fonctionnement scénique de chacune, nous tenterons ici d'esquisser une réponse aux problèmes que nous nous étions posés en première partie. En montrant les limites de la dramaturgie, en effet, nous n'avons pas tout à fait élucidé le type de rapport au réel en jeu dans ces spectacles et la position donnée au spectateur dans ceux-ci, ni le rapport au sens et à l'émotion qui s'installe.

En tentant une synthèse des analyses du chapitre précédent nous souhaitons mettre en avant la façon dont l'organisation spatiale et temporelle des œuvres amène le spectateur à un voyage émotionnel et corporel à travers lequel il peut renouveler son regard. Nous analyserons la manière dont les jeux sur la limite entre la scène et la salle et l'irruption du symptôme instaurent une temporalité mouvementée pour le spectateur et un *déplacement* constant entre distance et adhésion. Ensuite, nous nous attacherons à déterminer le rapport au réel dans ces œuvres en montrant la façon dont l'altérité, en dérogeant aux règles de la représentation, parvient à faire émerger un régime de l'imaginable qui s'adresse au corps du spectateur.

#### 1. Matérialité vs représentation

À partir du moment où le référent vient à manquer, les éléments scéniques ne sont plus considérés comme des signes à lire. L'analyse symptomatologique nous permet de nous intéresser plus à leur matérialité et à leur fonctionnement à l'intérieur d'une construction scénique, sans tenter de les relier à tout prix à quelque chose d'extérieur à la scène. Marco de Marinis, dans un article sur la représentation, précise les différents sens du terme : la représentation comme

reproduction du texte et la représentation comme « entité fictive<sup>410</sup> » dont la fonction est « d'être là pour quelque chose d'autre<sup>411</sup> ». Dans les deux cas, en « concevant le spectacle comme un pur renvoi à autre chose, l'idéologie théâtrale de la représentation finit par en occulter complètement le caractère de *présence* matérielle et signifiante, son "être-là" concret<sup>412</sup> ». La scène conçue comme un système de signes, à partir de la naissance de la mise en scène moderne et ensuite lors de l'apogée de la sémiologie théâtrale dans les années 1970, représente un monde réel ou imaginaire et devient texte scénique *à lire*. Dans les formes étudiées, l'absence de référent nous amène à reconsidérer la matérialité des éléments scéniques. Dans son ouvrage sur le spectateur postdramatique, Catherine Bouko parle de la « matérialité des mots » et d'une « insistance sur le signifiant<sup>413</sup> ». Pour comprendre comment le spectateur reçoit certains spectacles dits postdramatiques, elle tente de refonder une sémiologie théâtrale à partir de la fonction iconique du signe et elle affirme que « les éléments scéniques constituent des signes, même s'ils ne renvoient pas au monde extérieur<sup>414</sup> ». Bien que nous ne soyons pas d'accord avec ses affirmations, comme le montrent nos analyses en première partie sur le signe théâtral devenant symptôme dans les spectacles étudiés, ses analyses sur ce qu'elle nomme « la matérialité des signifiants », et notamment sur la parole théâtrale, sont éclairantes pour comprendre la façon dont la représentation comme re-production d'un univers est mise à mal dans les œuvres du corpus.

En effet, dans les œuvres analysées précédemment, le texte n'est pas toujours porteur de signification. Les spectacles de Kantor étaient représentés sans traduction mais le texte polonais ne faisait cependant pas forcément obstacle à la compréhension : le spectateur est en contact avec la matérialité musicale de la parole, accentuée par la répétition de certains mots ou de phrases entières. Ce qui importe ici n'est pas le sens de ce qui est dit mais bien plutôt la réception

---

<sup>410</sup> Marco de Marinis, « Seminario sulla rappresentazione. Testo base », *Rappresentazione / Theatrum Philosophicum, Culture Teatrali* n° 18, Porretta Terme, I Quaderni del Battello ebbro, p. 7.

<sup>411</sup> *Ibidem*.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>413</sup> Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le Spectateur postdramatique*, *op. cit.*, p. 56 et 59.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 123.

sensorielle de la parole. Cette parole, relevant presque de l'onomatopée pour le spectateur, permet de plus de renforcer l'effet de certaines scènes. C'est souvent le cas dans *Wielopole, Wielopole* pour le duo de clowns constitué par les frères Janicki : au début de la pièce, lorsqu'ils installent le décor et passent d'un objet à l'autre répétant leurs prénoms et les mots « porte » et « fenêtre », ou bien encore dans la saynète de l'armoire lorsqu'ils passent l'un après l'autre devant celle-ci pour s'habiller et se déshabiller en répétant inlassablement le nom des divers éléments qui composent leur costume. Les mots ne sont pas saisis par le spectateur mais la répétition de sons identiques accentue le caractère comique des scènes. Dans une toute autre optique, la Tante tenant le crucifix répète sans cesse les mêmes mots à propos de Judas avant la condamnation d'Helka : le sens encore une fois ne nous parvient pas mais le caractère liturgique, renforcé par la présence de la croix, est bien visible et la répétition augmente l'impression de malaise. La parole n'est plus seulement un vecteur de sens, et elle ne renvoie pas à une réalité extra-scénique, elle contribue en tant que matière sonore à l'effet esthétique de la scène.

La matérialité de la parole peut également être mise en avant lorsque les comédiens ne jouent pas dans leur langue maternelle : Catherine Bouko souligne la façon dont les accents et les voix des acteurs de *La Chambre d'Isabella* sont mis en exergue par ce procédé faisant du « jeu de l'acteur une véritable *performance* physique<sup>415</sup> ». De plus, la multiplication des langues sur scène (anglais et français par des comédiens majoritairement flamands) amène le spectateur à se laisser porter par différentes musiques (la compréhension étant ici facilitée par le sur-titrage). Pippo Delbono également joue en français lors de ses tournées, certains textes sont traduits, d'autres non, et sa prononciation incertaine redonne à la langue une épaisseur sonore. La parole devient « musique », elle perd de sa référentialité et contribue à la création d'un univers de stimulation sensorielle.

Tous les éléments scéniques sont concernés par cette question de la matérialité exacerbée par l'absence de référent mais c'est la conception de l'acteur

---

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 60.

qui s'en trouve le plus modifié. Celui-ci est le parangon, nous l'avons dit, du caractère double du signe théâtral, en ce qu'il est à la fois lui-même et personnage. Le travail sur le corps du comédien empêche au régime de la ressemblance de s'installer dans les spectacles ici à l'étude ; après avoir analysé certaines séquences, nous pouvons aller plus loin et tenter d'identifier ce qui, dans ce travail du corps, met à mal la représentation. Chez Pina Bausch, comme chez Pippo Delbono ou Jan Lauwers, le travail sur le mouvement rend quelquefois difficilement identifiables des « personnages ». Les figures qui nous font face ne représentent pas des entités psychologiques unifiées. Ils n'ont pas de noms dans *Il Silenzio* et, ne réapparaissant pas d'une scène à l'autre, ils ne peuvent « évoluer », passer d'une situation à une autre. Chez Pina Bausch, certains danseurs semblent dessiner des personnages comme Nazareth Pandaro dans *Café Müller* dont la qualité des mouvements change tout au long de la chorégraphie, mais d'autres restent difficiles à identifier, tels les deux femmes en blanc et Dominique Mercy. Dans *La Chambre d'Isabella*, le Prince du désert, le Narrateur / Point G, les *Sisters* qui représentent chacune une partie du cerveau d'Isabella sont les plus impliqués dans les parties chorégraphiées. Leurs noms ne font pas réellement d'eux des personnages et les séquences dans lesquelles ils interviennent constituent les parties plus performatives du spectacle. Ce qui les caractérise, comme Pippo Delbono lorsqu'il danse et comme les deux femmes en blanc de *Café Müller*, ce sont leurs mouvements, et ces mouvements sont abstraits, ils ne peuvent être reliés à un référent. Lorsqu'au contraire une identité semble commencer à se former, à travers des gestes, ceux-ci deviennent gestes-symptômes et nous mettent face à un sujet théâtral diffracté.

Le personnage s'absente également parfois pour laisser place au performer créant une personnalité de plateau, rendant floue la limite entre acteur et personnage. C'est le cas lorsque Pippo Delbono dans *Il Silenzio* s'avance vers le public, devant le plateau et à quelques centimètres des premiers rangs de spectateurs, pour présenter le spectacle, commençant son introduction par la formule de politesse « bonsoir ». Il montera ensuite sur la scène : hurlant un extrait de la Bible ou parlant de Bobó, ou encore se mettant dans la peau d'un organisateur de défilé pas si éloigné de son rôle de metteur en scène... Ici la limite



est encore plus floue puisqu'il ne s'agit pas d'un acteur au hasard et que Pippo Delbono joue avec l'histoire de la compagnie sur scène, entre mythe et réalité, surtout autour de la figure emblématique de Bobó. Nous avons également évoqué l'ambiguïté de la présence de Kantor en scène, dirigeant ses acteurs sous nos yeux, remettant en place certains éléments de décor. Mais qui voyons-nous sur scène ? Kantor ? Kantor metteur en scène ? ou Kantor jouant à être le metteur en scène de ses spectacles ? Dans *Je ne reviendrai jamais*, sa position est tellement thématifiée qu'il ne peut s'agir que d'un jeu... mais dont nous ne connaissons pas les règles. Ce personnage Kantor serait alors une représentation de Kantor lui-même par lui-même, se référant donc à une réalité extérieure qui n'est cependant plus à l'extérieur, qui n'existe pas à ce moment hors du plateau puisqu'il est en son centre. Pippo Delbono n'est pas non plus complètement lui-même sur scène, ni complètement un personnage. Il est une représentation de lui-même à certains moments, mais une représentation dont le référent s'est momentanément absenté du réel pour n'exister que sur scène. Ici, le corps trop reconnaissable des metteurs en scène, ainsi que la mise en abyme de leur propre rôle, empêchent l'identification d'un personnage et renforcent leur présence en tant que performers.

Le jeu détaché des comédiens de J. Lauwers place le spectateur dans le même type d'entre-deux. Ils représentent les personnages de la vie d'Isabella, personnages se référant à un monde fictif. Ce monde fictif est le cerveau d'Isabella puisque dans la fiction ces personnages sont morts et ne vivent que dans sa mémoire, représentée par la scène. Ils y vivent à leur aise, comme s'ils étaient chez eux... comme des comédiens. Hans-Thies Lehmann souligne cette duplicité :

L'un des moments les plus forts de ce théâtre : lorsque des comédiens qui devaient mourir dans la fiction sont, l'instant d'après, emmenés de la scène par d'autres acteurs, le plus naturellement du monde : une vie de plateau s'achève, le comédien demeure lié aux autres par l'amitié, l'un des *leitmotifs* chez Lauwers.<sup>416</sup>

Dans *La Chambre d'Isabella*, la mort ne marque pas la fin d'un personnage, ni la naissance son « début », puisque Frank est présent pendant toute la pièce,

---

<sup>416</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 172.

puisque Anna qui meurt au début est toujours là. Ce n'est pas le personnage de la fiction qui détermine la présence ou l'absence d'un acteur en scène, et cet aspect est renforcé par la présence de Jan Lauwers sur le plateau, qui prend part aux chansons et chorégraphies collectives, ainsi que de la dramaturge de la compagnie qui s'occupe en direct du sur-titrage. L'origine de la fiction, la question du cerveau d'Isabella, est vite oubliée et semble ne constituer qu'un prétexte pour occuper la scène. La limite entre le personnage et l'acteur est troublée par une mise en abyme de la figure du metteur en scène dans le spectacle chez Kantor ou Pippo Delbono, ou bien par un type de jeu des comédiens chez J. Lauwers qui rend caduque la justification de leur présence sur scène par la fiction.

La dualité du comédien comme signe et sa capacité à instaurer la représentation est également mise à mal chez Emma Dante à travers un traitement singulier des personnages. Nous avons constaté que dans *mPalermù* les membres de la famille Carollo sont omniprésents dans le sens où le comédien n'apparaît jamais sous le personnage, contrairement au travail mis en place chez Jan Lauwers. Il naît pourtant d'un travail de l'acteur sur lui-même pour faire émerger ce « petit fantôme » (*fantasmino*). Le personnage serait alors comme une ombre de l'acteur mais, contrairement à ce qui se passe chez Pippo Delbono par exemple, on ne peut savoir dans ce personnage ce qui appartient en propre à l'acteur lui-même. Emma Dante décrit ainsi sa « transformation » :

Quand je demande aux acteurs de trouver leurs petits fantômes cela signifie qu'ils doivent entrer dans une sorte de transe, qu'ils doivent acquérir une concentration profonde au point de rentrer en contact avec cet « ailleurs » qui est la scène. Rien d'autre que la scène : ce n'est pas un endroit autre mais, tout de même, un monde parallèle au nôtre. Où se trouvent des « êtres », des « créatures », qui prennent possession de l'acteur : voilà pourquoi je parle de transe, parce qu'il s'agit d'une sorte de possession de l'acteur... C'est comme si, à un moment, le niveau de concentration était tellement haut que l'acteur parvenait à percevoir une « présence », qu'il a en lui : ce n'est pas une présence qui vient du dehors, il ne s'agit pas de quelque chose de satanique ! Ainsi, l'acteur est tellement présent à lui-même et, en même temps, tellement ancré dans ce qu'il fait, qu'il parvient à faire émerger ce que j'appelle le « petit fantôme » : il semble différent de lui, il semble arriver d'un autre monde, mais en réalité il a toujours été là. Par un étrange mélange de divers éléments, par une étrange alchimie, tout coïncide : le temps, l'espace, la réplique... C'est pour cela que se crée une sorte de halo mystérieux : c'est qui celui-là ?<sup>417</sup>

---

<sup>417</sup> Andrea Porcheddu, *Palermo dentro : Il Teatro di Emma Dante, op. cit.*, p. 53.

L'acteur, possédé par le petit fantôme, n'est pas directement visible pour le public en tant que personne. Quelque chose de lui-même est présent sur scène mais envahit tout et prend le pas sur son identité de performer. Est-ce que l'on se trouve ici dans le plus haut degré de fiction ? Il n'y aurait sur scène que le *signifié*, le personnage, et l'acteur aurait disparu en dessous ? Impossible, le personnage n'existe pas sans le corps de l'acteur, que l'on voit se transformer et se déformer sous nos yeux, d'autant plus chez Emma Dante où la création du personnage comprend une part physique non négligeable, qui nous rend visible la construction de celui-ci. Impossible également puisque c'est de l'acteur, comme nous venons de le dire, qu'émerge le personnage (l'écriture dramatique ne vient qu'ensuite). Ce qui met à mal la représentation dans le traitement des personnages d'Emma Dante est peut-être lié à cette expression que nous venons de citer : « rien d'autre que la scène ». Le personnage naît de cette rencontre entre l'acteur et le plateau. Il est confiné dans cet espace clos, d'autant plus clos que les coulisses ont été retirées, que le mur du théâtre est visible et qu'il n'y a aucune issue. Ces personnages ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes, ils n'ont pas d'existence ailleurs que sur scène, c'est pour cette raison qu'ils ne peuvent pas sortir.

On retrouve des personnages construits physiquement à partir de la personnalité des acteurs chez Kantor. Ici aussi, le comédien n'est pas visible sous le masque : même lorsque le metteur en scène leur fait des signes pendant la représentation, il semble que ceux-ci ne sortent pas de leur enveloppe fictive. Lorsque dans *Je ne reviendrai jamais* Kantor s'adresse à eux, c'est bien aux personnages qu'il parle (que la voix-off parle) et non aux acteurs. Le créateur s'adresse à ses créatures. Celles-ci, encore une fois, n'existent pas en dehors du plateau ; si elles peuvent sortir de l'espace, ce n'est que pour envahir de nouveau la pauvre chambre de l'imagination et de la mémoire. Ces figures ne reprendront vie que dans une autre création, répétant sans cesse les mêmes gestes que dans l'œuvre précédente.

Le hors-scène n'existe pas. Les performers de Jan Lauwers habitent la scène, tout comme les personnages de Kantor ou d'Emma Dante : ils ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Cette caractéristique peut se retrouver dans tous

les spectacles étudiés : nous l'avions évoquée à propos de l'espace clos de *Café Müller*, où les danseurs sont condamnés à errer dans un environnement hostile, à se cogner aux murs et aux chaises à l'infini. Ils ne sortent quelquefois que pour mieux entrer de nouveau. Les comédiens de J. Lauwers sont aussi enfermés sur scène : personne ne sort ni ne rentre. Si nous reprenons le cadre de la fiction, il est impossible qu'il y ait pour eux un hors-scène puisque la scène est la mémoire, le cerveau d'Isabella ; sans cela, ils ne sont pas. Chez Pippo Delbono, les figures qui défilent sous nos yeux sont si fugaces, si peu dessinées, elles nous racontent tellement peu, qu'il est impossible d'imaginer qu'elles aient une vie ailleurs que sur ces planches. Les figures de ces spectacles n'existent pas hors du théâtre, on ne peut les y imaginer parce qu'elles ne sont plus personnages, parce le comédien sur scène est intrinsèquement lié à celles-ci et parce qu'elles n'émergent que de sa rencontre avec le plateau et de la transformation qu'il subit dans son corps pour les faire advenir. L'absence de hors-scène détruit la création d'un univers fictionnel et empêche toute référence à un univers extérieur.

## **2. Mise en crise de la limite scène/salle**

À partir du moment où le référent s'absente, la matérialité des éléments scéniques est renforcée et la représentation comme reproduction d'un univers réel ou fictionnel est mise en crise. L'émergence du symptôme à la place du signe désigne une vacance du sens et la mise en question des limites entre réel et fiction ; le symptôme expose à la fois une crise de la mimésis et une crise de la sémiotique. Pour qu'il y ait représentation, il faut que le spectateur connaisse les codes scéniques. Pour qu'il soit témoin, pour reprendre la terminologie de Maryvonne Saison que nous avons déjà citée au début de cette partie, il faut qu'il maîtrise les « caractéristiques du geste représentatif<sup>418</sup> ». Si le geste devient symptôme, s'il perd son référent, le spectateur n'est plus en mesure de dire ce qu'il représente ou s'il est réellement « à la place de » quelque chose. La représentation suppose ainsi qu'il y ait une séparation nette, visible et lisible entre l'objet scénique et ce à quoi il renvoie, une séparation qui reprend celle existant

---

<sup>418</sup> Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel : Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, op. cit., p. 12.

entre la fiction et le réel, matérialisée par la frontière entre la scène et la salle. Or le signe en manque de référent ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même, à sa propre présence concrète sur le plateau, il *est* face à nous de la même manière que *sont* les objets qui nous entourent dans le réel et plus encore comme dans le rêve. Les réflexions de M. Dayan sur les « images » du rêve vont également dans ce sens :

La caractéristique fondamentale de l'imaginaire onirique, si on le compare simultanément à la fantaisie consciente éveillée et à la perception, tient à la mise hors jeu de la matérialité extérieure et résistante [...]. Si cette mise hors jeu a une telle importance, c'est qu'à la matérialité physique se substitue effectivement dans le rêve une matérialité « esthétique ».<sup>419</sup>

L'auteur précise en note que le terme esthétique est à prendre au sens étymologique, comme « ce qui est apte à sentir et qui peut (ou pourrait) être perçu par les sens<sup>420</sup> ». Cette matérialité esthétique du rêve s'impose au rêveur comme « le seul milieu où des pensées se manifestent sous forme d'actions<sup>421</sup> » et comme un événement particulièrement puissant. Le rêve, tenant lieu de réel, entraîne un phénomène d'adhésion à l'événement chez le rêveur. De la même façon, la présence des éléments scéniques bouleverse la séparation entre la scène et la salle, lorsque la représentation fait défaut. La limite est sans cesse déplacée, interrogée, par divers procédés qui renforcent la présence des comédiens et par-là même celle des spectateurs.

Dans *Kontakthof*, deux séquences mettent en abyme la position du spectateur, supposant un rapprochement entre la scène et la salle. Dans la seconde moitié du spectacle un documentaire de quelques minutes sur les canards est projeté sur le mur du fond de la « salle de bal ». Tous les « personnages » se sont installés sur des chaises parallèles à la rampe et, dos aux spectateurs, regardent en même temps qu'eux les images projetées. Les rires des spectateurs (le documentaire est en allemand) nous font deviner que le documentaire évoque les rapports entre canes et canards, reprenant dans le règne animal la thématique principale du spectacle. La position des danseurs fait d'eux des spectateurs qui

---

<sup>419</sup> Maurice Dayan, *Le Rêve nous pense-t-il ?*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 91, n. 1.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 272.

semblent alors simplement prolonger la salle : ils observent ce que le public réel a observé depuis le début du spectacle. Cette séquence de « cinéma dans le théâtre » emprunte les mêmes modalités qu'une séquence de « théâtre dans le théâtre » et peut prétendre aux mêmes effets. Dans ce type de disposition, les personnages-spectateurs se rapprochent de la position du spectateur réel, et *vice-versa* : si les danseurs peuvent observer les couples de canards, alors qu'eux-mêmes représentent pendant le spectacle des couples humains et leurs ambiguïtés, le spectateur lui-même, qui a regardé ces couples, ne pourrait-il pas être observé ? Si les danseurs voient de façon métaphorique à travers les animaux ce qu'ils font en réalité sur scène, les spectateurs ne sont-ils pas en train d'observer ce qu'ils font eux-mêmes dans la vie ? Cette séquence ramène le spectateur à sa position réelle tout en lui donnant une double dimension. Si l'observé peut être observateur alors l'observateur peut en réalité être l'observé.

Ce jeu avec les codes du dispositif performatif traditionnel est repris dans une autre séquence du spectacle où, cette fois-ci, les personnages-spectateurs sont assis en fond de scène, en miroir du public réel. À tour de rôle, des couples se présentent face public, et font une démonstration de gestes de « tortures » : pincer le nez de l'homme ou le bout des seins de la femme, donner une claque au postérieur de sa compagne etc. Après chaque geste, les personnages-spectateurs applaudissent. Il y a ici une opposition entre les gestes de tourment et les applaudissements : pourquoi applaudir à ces gestes ? On applaudit à un couple lorsqu'il se marie : le baiser à la mairie, l'ouverture de la première danse... On applaudit à des gestes d'amour. Ces applaudissements en miroir renvoient à la position du spectateur réel qui applaudit à la performance des danseurs entre chaque séquence. Or, à quoi le spectateur applaudit-il pendant tout le spectacle ? À ces déchirures entre les figures esquissées par les danseurs, à ces couples qui se cherchent, quelquefois, certes, se trouvent, mais souvent se provoquent et se « titillent ». Ce moment de *prise en compte de la figurabilité* se construit sur l'opposition entre les applaudissements et l'image que le couple renvoie. Il ramène encore le spectateur à sa position en lui montrant ce à quoi il applaudit. Ici aussi, comme chez Emma Dante, les yeux des danseurs ne quittent que rarement la salle. Lorsque les couples effectuent ces gestes peu tendres, leur regard est

dirigé vers nous. Ils semblent nous dire : « regardez ce que je fais ». Nous les regardons effectivement, de même que leurs compagnons assis au fond les regardent et nous regardent. Ce jeu de miroir renvoie le spectateur à lui-même.

Le procédé le plus évident de remise en cause de la séparation scène-salle est l'adresse. Lorsque Pippo Delbono s'adresse au public au début d'*Il Silenzio* pour raconter la genèse du spectacle, la limite est d'autant plus floue qu'il se situe juste devant le plateau, à la frontière de la première rangée de spectateurs, et que la lumière ne s'est pas encore éteinte. Le public est dans une sorte d'entre-deux, ne sachant pas si le spectacle a déjà commencé. De même dans *La Menzogna* lorsque le metteur en scène, au milieu du spectacle, s'adresse aux spectateurs pendant l'exhibition féline de Gianluca que nous avons déjà évoquée : il y a comme un temps d'arrêt où l'on ne sait plus si le spectacle continue ou s'il a été suspendu. Les lumières se sont rallumées, certains comédiens ont franchi la frontière et sont dans le public, celui-ci parle, répond aux remarques de Pippo Delbono. Le spectateur se sent envahi dans son espace, soudainement, les comédiens qui étaient sur scène deviennent « vrais », ils sont plus que visibles, à cause du rapprochement et de la lumière, et le temps de la représentation vient coïncider avec le temps réel.

L'ambiguïté entre temps réel et temps de la fiction est sans cesse maintenue dans *mPalermù*. Les personnages d'Emma Dante s'adressent constamment au spectateur de manière plus ou moins violente, nous l'avons vu : « Qu'est-ce que vous avez à regarder ? » Cette question, si elle peut s'adresser aux voisins dans le cadre de la fiction, nous renvoie également directement à notre position de spectateur, à notre fonction de regardant. Nous savons aussi que c'est notre regard qui empêche la famille de sortir, c'est à cause de nous que le drame n'aura pas lieu, à cause de notre regard de méduse (également médusé) que les personnages resteront confinés, immobilisés sur scène. Mais c'est également parce que la frontière entre la scène et la salle, ce seuil infranchissable, s'est transformée en miroir : ainsi, lorsqu'ils nous regardent, les personnages nous saisissent, nous figent sur nos sièges, nous renvoyant notre regard pétrificateur. Tant que dure le face à face, personne ne peut sortir, personne n'y pourra rien changer. Nous

sommes tous pris dans cet immobilisme sicilien dont parlait Lampedusa<sup>422</sup>, même si ça bouillonne à l'intérieur. L'adresse silencieuse, ce jeu de regards entre le public et les personnages, ne prendra fin que lorsque ceux-ci fermeront les yeux, dans un cri silencieux. Nous sommes alors tantôt pris par l'intensité pulsionnelle des moments symptomatiques et tantôt, à travers ceux-ci, ramenés à notre position de témoin.

Dans ces moments d'adresse chez Emma Dante et Pippo Delbono, le temps de la représentation s'annihile pour se fondre avec celui des spectateurs, rendant pour quelques instants la séparation caduque par un jeu de regards qui oblige le spectateur à s'interroger sur sa propre position et à revenir à un réel qu'il occulte lorsqu'il est happé par les images du plateau. Sans paroles, les deux « enfants » jouant au ballon dans *Il Silenzio* disent la même chose que les personnages de *mPalermù* et, s'ils se cachent, c'est aussi pour ne plus nous voir. Le spectateur normalement invisible se sent observé, envahi : on lui dit qu'il regarde, on l'empêche de voir (pensons aux séquences où Pippo Delbono utilise un appareil photographique ou une lampe de poche pour aveugler le public), on le rend également visible ou on souligne sa présence pour mieux l'éviter. Dans cet échange de regards conduisant à une coïncidence des temps, le spectateur est ramené à sa position réelle, à sa place, assis dans la salle de théâtre et à sa position présente concrète, dans le présent de l'événement. Il est immergé dans une temporalité réelle et peut sentir le temps.

---

<sup>422</sup> Dans son œuvre *Le Guépard*, Giuseppe Tomasi di Lampedusa évoque le passage d'un ordre ancien à un ordre nouveau, dans le contexte du *Risorgimento*. À Chevalley, qui lui propose de jouer un rôle dans le nouveau gouvernement qui se met en place, le Prince Saline répond : « Le sommeil, cher Chevalley, le sommeil est ce que veulent les Siciliens, et ils haïront toujours celui qui voudra les réveiller, fût-ce pour leur apporter les plus beaux cadeaux ; et, entre nous, je doute fortement que le nouveau royaume ait beaucoup de cadeaux pour nous dans ses bagages. Toutes les manifestations siciliennes sont des manifestations oniriques, même les plus violentes : notre sensualité est un désir d'oubli, nos coups de fusil et de couteau, un désir de mort ; désir d'immobilité voluptueuse, c'est-à-dire encore de mort, notre paresse, nos sorbets à la scorsonère ou à la cannelle ; notre aspect méditatif est celui du néant qui veut scruter les énigmes du nirvâna. De là vient le pouvoir arrogant qu'ont certaines personnes chez nous, de ceux qui sont à demi éveillés ; de là le fameux retard d'un siècle des manifestations artistiques et intellectuelles siciliennes : les nouveautés ne nous attirent que quand nous les sentons bien mortes, incapables de donner lieu à des courants vitaux ; de là, l'incroyable phénomène de la formation actuelle, qui nous est contemporaine, de mythes qui seraient vénérables s'ils étaient vraiment anciens, mais qui ne sont rien d'autre que de sinistres tentatives de replonger dans un passé qui nous attire justement parce qu'il est mort », (trad. Jean-Paul Manganaro, Éditions du Seuil, 2007, p. 179).



Le temps peut également devenir palpable, amenant le spectateur à en ressentir le « passage », lorsque le geste et la parole retrouvent une dimension performative. Si la vérité ne peut émerger par les mots dans *La Chambre d'Isabella*, car ils sont, au théâtre, fondamentalement mensongers, la parole retrouve cependant son pouvoir d'action, pouvoir magique qui fait que ce que l'on dit, est. La parole est action non parce que le dialogue fait avancer l'action mais parce qu'elle agit sur la performance scénique, sur les figures en scène en tant que performers. Dans *Walzer*, lorsque Meryl Tankard prétend faire « tomber comme des mouches » ses partenaires en répétant que son produit les tue « instantanément<sup>423</sup> », elle joue avec la qualité performative de la parole (si je dis qu'ils tombent, alors ils tombent) et interroge la « performativité » du tue-mouche : si ses camarades ne tombent pas est-ce le produit miracle qui ne fonctionne pas ou est-ce la performeuse qui ne parvient plus à faire fonctionner la magie de la parole théâtrale (ce que je dis *est*) ? Les attentes du public sont également mises en branle : les danseurs jouent d'abord le jeu alors on s'attend à les voir s'écraser au sol mais notre attente est déçue volontairement. Cela interrompt pour nous une linéarité, la ligne temporelle se brise et nous ramène au temps réel : le spectacle, en nous décevant, affirme qu'il est construit, que l'on ne peut complètement s'y immerger, et il nous « remet les pieds sur terre ».

Certains gestes performatifs projettent de même le spectateur dans un temps réel, notamment lorsqu'ils font coïncider performer et personnage. Dans *mPalermù* le seul moment où la présence du performer apparaît en filigrane sous le personnage se situe lorsque Giammarco mange tous les petits gâteaux. Il peut ici s'agir d'une performance au sens traditionnel du terme : performance physique qui consiste à pousser les limites de ce que le corps peut supporter. Emma Dante évoque à plusieurs reprises la difficulté de cette scène en répétitions et le nombre de fois où le comédien a effectivement dû rejeter ce qu'il avait ingurgité. La séquence suivante, celle de l'eau, introduite par la réplique de Giammarco « j'ai soif » part d'un souci réel : le comédien doit boire à ce moment pour pouvoir continuer à jouer. C'est de cette même phrase, dite en répétitions, que la scène est

---

<sup>423</sup> Cf. *infra* : Deuxième partie, premier chapitre, 2. De la chute : Pina Bausch, *Café Müller*, Danse-Théâtre ou danse vs théâtre.

née. Les spasmes du corps du personnage renvoient directement le spectateur à une expérience physique concrète, qu'il ressent de manière kinesthésique. S'établit une relation de corps-à-corps entre le spectateur et le performer, dans cet acte réel qui occulte la médiation du personnage. Ici le public est ramené à un présent vécu et non plus à un temps fictionnel dans la mesure où ses réactions corporelles le rendent présent à lui-même. L'irruption du réel est un des moyens utilisés pour sortir le spectateur d'une temporalité fictionnelle et lui faire éprouver le temps de l'événement, partagé avec les comédiens sur le plateau. À partir du moment où le corps du public est mis en jeu et contaminé par le corps du comédien, il ne s'agit plus seulement de renvoyer le spectateur à sa position réelle, dans la salle : il y a un phénomène d'adhésion avec ce qui se passe sur scène, à travers un jeu de corps-à-corps.

La mise en crise de la limite entre la scène et la salle nous amène donc à nous interroger sur le traitement de la temporalité dans les spectacles, entre projection et mise à distance. Le concept d'image-limite forgé par Jan Lauwers<sup>424</sup>, visant à rapprocher le temps de l'observateur de théâtre de celui de l'observateur de tableau, semble pouvoir éclairer les autres spectacles étudiés<sup>425</sup>. L'allongement du temps de perception peut être provoqué par un travail sur la répétition : la séquence entre Malou Airaud et Dominique Mercy semble infinie, notamment parce que l'incompréhension qui saisit le spectateur, ainsi que l'intensité visuelle et sonore qu'il subit, l'amènent à avoir envie que celle-ci s'arrête. La scène des « coups de ceinture de l'amour » dans *mPalermù* peut provoquer le même effet : les gestes de Mimmo, dirigés vers les autres membres de la famille, sont violents. La ronde continue, saccadée par les sauts des personnages qui tentent d'éviter les coups de ceinture qui tombent inlassablement. Ces scènes semblent infinies parce que l'on voudrait qu'elles finissent. Le spectateur ressent le temps qui passe avec force et souhaiterait que la fiction reprenne son cours, que ce moment d'intensité perceptive et physique cesse.

---

<sup>424</sup> Cf. *infra* : Première partie, premier chapitre, 4.1 Le geste et l'expressivité : de la pantomime au tableau et Deuxième partie, premier chapitre, 3. Action ou vérité ? Jan Lauwers, *La Chambre d'Isabella*, L'image limite : question de temporalité.

<sup>425</sup> Il est intéressant de souligner ici que Sally Jane Norman, dans son article « Rondes et parades. Répliques et répétitions », rapproche les arrêts sur image chez Kantor de l'« instant prégnant » théorisé par Lessing, qui n'est pas sans faire écho à cette idée d'« image-limite » (*op. cit.*, p. 232).

La répétition peut allonger le temps ou bien le rendre circulaire : comme si, justement, rien n'avancait. À la fin de *Wielopole, Wielopole*, lorsque le mannequin du prêtre a été crucifié, une procession se dessine, sous les ordres de Kantor, et commence à former un cercle. Les soldats se suivent et transportent la croix, la famille la suit, faisant bloc et avançant à petits pas, comme s'ils étaient tous sur ressorts. Le petit rabbin arrive, tous s'arrêtent de tourner et, au milieu du cercle, il chante sa chanson. Un bruit de mitraille résonne, les soldats sont en position de tir, le rabbin tombe au sol et les personnages reprennent leur marche circulaire au son de la marche militaire. Le prêtre et Kantor aident le petit rabbin à se relever, qui reprend bientôt sa chanson. Tous s'arrêtent à nouveau en continuant à sautiller sur place. Le rabbin se relève ainsi trois fois, puis Kantor lui fait endosser un vêtement religieux. Le rabbin regarde le prêtre, se dirige vers la porte de l'antichambre, se retourne une dernière fois puis sort. Ce n'est pas le premier cercle de *Wielopole, Wielopole*. Ce motif apparaît plusieurs fois dans la pièce : il se forme puis se disloque à chaque fois (pour le viol d'Helka, la crucifixion, cette marche funèbre que nous venons de décrire et lors de la Cène finale). Cette séquence semble un condensé de la pièce : les morts se relèvent toujours, la famille et les soldats ne cessent d'envahir l'espace de la chambre puis de le délaisser. Tout tourne, se fait et se défait, mais rien ne change jamais : « Le cercle est un signe de mort, il est immuable, car tout le mouvement qui le parcourt ne peut lui faire changer de forme. Il représente aussi la circularité du temps, et du temps qui recommençant toujours n'aboutit pas à l'échéance de la mort<sup>426</sup>. » La répétition des entrées et sorties à l'infini, marquées par l'ouverture et la fermeture de la porte de l'antichambre, crée cette impression de ronde, de cercle qui tourne sans jamais pouvoir s'arrêter. Le spectateur se laisse ainsi porter par une saynète qui peut lui raconter quelque chose, celle-ci sera interrompue par l'arrivée d'un groupe. Ce même enchaînement se répète inlassablement, annihilant toute chance de progression pour l'action. À chaque entrée, le spectateur fait l'expérience d'un recommencement, tout en sachant qu'il n'y a pas d'issue, il sent par la répétition que le temps passe mais l'irruption intempestive des personnages contredit son avancée. À chaque fois que le spectateur est touché par le symptôme, le dispositif

---

<sup>426</sup> Brunella Eruli, « *Wielopole, Wielopole* », *op. cit.*, p. 266.

spectaculaire est agencé pour que la séquence suivante lui montre l'impossibilité du drame à raconter, encore une fois entre distance et adhésion.

Ces images-limites constituent des moments où le spectateur est conscient du temps qui passe. Conscient de l'événement présent en train de se dérouler sous ses yeux car il le vit en même temps. Il est complètement dans le temps de l'événement performatif : ni fictif, ni réel, qui l'amène à vivre une expérience au présent sans référent. La répétition qui amène souvent cette coïncidence des temps rappelle le *présent continué* du rêve, « sujet à irruption et interruption ». Nous avons repris cette expression de M. Dayan à propos de Kantor, pour éclairer l'absence de linéarité des spectacles et la multiplication des entrées et sorties créant un espace qui « sursaute » sur lui-même, grouillant, sans cesse en mouvement. Cette temporalité sursautant est ainsi liée à une gestion de l'espace et des corps dans celui-ci : les corps enfermés dans ces espaces sans échappatoire, sans hors-scène, sont pris dans des processus répétitifs. Les figures de Pina Bausch entrent et sortent : elles disparaissent à un endroit puis réapparaissent à l'autre bout du plateau. Souvent leur évanouissement est à peine remarqué, à cause des différents pôles d'action présents sur scène. Ces figures sont évanescences et leur passage sur le plateau ne constitue pas de réelle interruption comme c'est le cas pour les personnages de Kantor. C'est plutôt lorsqu'elles se rencontrent que le temps subit une transformation : les personnages plus dessinés suivent ou entravent les mouvements des figures plus fantasmagoriques et, par leur intervention, parasitent la fluidité de leurs mouvements. Les moments de sursaut surviennent également lorsque M. Airaud, D. Mercy ou P. Bausch rencontrent le décor. Il s'agit toujours d'obstacles : qu'ils soient matérialisés par des objets ou par d'autres personnes. C'est ce qui fait obstacle à la danse qui crée les irrptions et interruptions, et l'inlassable répétition des mêmes motifs. Le spectateur suit cette temporalité sursautant : à chaque danger, à chaque obstacle, il est ramené à la réalité de la danse empêchée, projeté dans l'urgence des déplacements de J.-L. Sasportes. Les interruptions sont multiples dans *La Chambre d'Isabella*, nous les avons étudiées en profondeur puisqu'elles sont un motif de déplacement et de condensation, liées à la question de la recherche de la vérité.

Nous pouvons observer que les moments d'interruption correspondent alors à l'irruption des symptômes en scène : à la question de l'obstacle lié à la peur de la chute chez Pina Bausch, au problème de la vérité dans *La Chambre d'Isabella*, et à la répétition qui révèle la métaphysique de l'illusion et donc la mort chez Kantor. Lorsque le symptôme advient le spectateur est brusquement ramené à sa position réelle dans la salle (*prise en compte de la figurabilité*) ou bien il est présent à lui-même à cause de l'intensité perceptive et physique du symptôme (*déplacement*) et présent à l'événement puisque c'est par le corps du comédien que le symptôme émerge.

### 3. Voyage émotionnel

Nous avons constaté que chaque œuvre analysée se construisait par un jeu *entre* les éléments scéniques et *avec* la situation performative, l'ici et maintenant du spectacle. Distance et adhésion, conscience de la réalité de l'événement scénique et « projection dans l'image » : dans ce jeu sur la limite entre réel et fiction, entre les regardants et les regardés, le voyage du spectateur suit aussi un « présent continué » « sujet à interruption ». Un voyage dont les sursauts temporels sont d'abord émotionnels, et qui est souvent marqué par la contradiction affective.

Cette contradiction affective, régulièrement soulignée au cours de nos analyses, est liée au déplacement qui, comme dans le rêve, concerne les valeurs de l'image présentée. Dans le chapitre intitulé « Les affects dans le rêve », Freud souligne la contradiction qui peut toucher les affects dans notre vie nocturne :

Au lieu de neutraliser les affects ou de les laisser tels quels, le travail du rêve peut encore *les transformer en leur contraire*. Nous savons déjà qu'une des règles de l'interprétation établissait que chaque élément du rêve pouvait tantôt avoir son sens propre, tantôt signifier le contraire. [...] Une telle transformation en son contraire est possible grâce à l'enchaînement associatif très serré des idées qui lie la représentation d'une chose à son opposé.<sup>427</sup>

De façon analogique, nous pouvons dire que les spectacles se construisent par une mise en relation de divers éléments, un « enchaînement associatif », dont

---

<sup>427</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 495.

les effets esthétiques sont contradictoires et laissent le spectateur dans une position instable, inconfortable. Le symptôme émerge de ces contradictions, il les prend en charge sans les résoudre, il les expose.

Les analyses que Freud consacre dans *Totem et tabou* au concept « d’ambivalence des sentiments<sup>428</sup> » peuvent éclairer notre étude du voyage émotionnel que suit le spectateur. Cette ambivalence, dans l’ouvrage, caractérise d’abord notre rapport au tabou : à la fois sacré et impur. Freud met ensuite en place une comparaison entre le rapport au tabou et la névrose obsessionnelle. L’ambivalence des sentiments consiste à ressentir deux sentiments opposés en même temps, l’objet est à la fois aimé et haï. La névrose se construit par exemple sur un désir qui a été refoulé par une interdiction : le geste obsessionnel est alors le résultat d’un conflit psychique, il est le symptôme de ce conflit, signe que le désir refoulé est toujours présent dans l’inconscient mais qu’il est contré par une interdiction devenue obsession consciente. La connaissance de l’ambivalence des sentiments dans la névrose, Freud le rappelle dans son ouvrage, lui vient de l’étude analytique du symptôme. Cette ambivalence serait la forme émotionnelle du conflit psychique à l’origine du symptôme. Dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, à l’entrée « Ambivalence », J. Laplanche et J.-B. Pontalis rappellent le lien important entre ce concept et celui de conflit dans la théorie freudienne. Au-delà de la dimension pathologique que peut prendre ce terme, les auteurs de l’article précisent également que « l’opposition des pulsions de vie et des pulsions de mort de la seconde conception de Freud enracinerait plus franchement encore l’ambivalence dans un dualisme pulsionnel<sup>429</sup> », dualisme présent chez chacun et qui nous ramène à notre conception d’un sujet théâtral diffracté. Cette dimension pulsionnelle est assez nette dans les exemples vus précédemment.

Le geste-symptôme qui porte en lui cette ambivalence, l’opposition de sentiments contradictoires, frappe le spectateur par son intensité perceptive et physique, le projette dans l’image, dans un mouvement d’adhésion où la distance entre la scène et la salle, à la fois spatiale et temporelle, est annihilée. C’est à

---

<sup>428</sup> Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2010, chap. 2, p. 31-94.

<sup>429</sup> Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 21.

travers une construction des éléments que cette contradiction émerge et amène le spectateur à subir d'abord un éloignement puis un rapprochement soudain vers l'image. Ce double mouvement apparaît grâce à la mise en œuvre de modalités esthétiques contradictoires qui jouent sur la réceptivité physique et émotionnelle du spectateur. Dans cette expérience du symptôme le sujet reçoit l'image de plein fouet et, comme nous l'avons souligné en évoquant le geste-conducteur, forgé à partir des réflexions de Bachelard, c'est dans le corps que la transformation de l'image trouve un écho. Les théories sur l'empathie kinesthésique nous ont permis d'éclairer cette réception physique, de même que les réflexions de la neuro-esthétique. Si nous tentons de faire le lien entre les dimensions physique et émotionnelle de l'expérience spectatorielle et penser cette sensation de « projection », il nous faut remonter dans le temps au moment où, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, certains penseurs de disciplines diverses ont élaboré une « théorie moteur de la conscience ». L'empathie est alors définie comme un mouvement interne, non plus simplement liée à des sentiments moraux et à la nécessité de vivre en société, mais ancré dans un corps mémoire. Matteo Accornero réunit dans son ouvrage *Movimento, percezione ed empatia* les divers théoriciens, philosophes et psychologues qui ont pensé ce lien du corps et de l'émotion et résume ainsi leurs théories :

Le mouvement est toujours au centre de la problématique de la reproduction et de *la projection de qualités psychiques* (en direction d'objets animés ou inanimés). En même temps, ce n'est certainement pas le mouvement qui constitue, dans cette façon de poser le problème de l'empathie, le contenu de l'expérience empathique. Un tel *contenu est le sentiment*.<sup>430</sup>

Théodule Ribot fait partie de ces penseurs étudiés dans l'ouvrage de Matteo Accornero. Philosophe, considéré comme le fondateur de la psychologie française, ses analyses ont pour objectif de démontrer le lien entre les émotions et les effets physiologiques. Dans *La Psychologie des sentiments* il parle d'« effets corporels antérieurs à l'apparition de l'émotion » et ajoute que « la lecture d'une poésie, un récit héroïque, la musique, peuvent évoquer instantanément un frisson

---

<sup>430</sup> Matteo Accornero, « Introduzione », *Movimento, percezione ed empatia*, Milano, Mimesis, 2002, p. 35 (je souligne) : « il movimento è sempre al centro del problema della riproduzione e della *proiezione di qualità psichiche* (in direzione di oggetti animati e inanimati). Allo stesso tempo non è certo il movimento a costituire, in una simile forma di impostazione del problema dell'empatia, il *contenuto* dell'esperienza empatica. Un tale *contenuto è il sentimento* ».



de tout le corps, des battements cardiaques, des larmes<sup>431</sup> ». Pour expliquer ce qui unit effet physiologique et émotion, Théodule Ribot définit dans *La Vie inconsciente* la notion d'« image motrice » comme la « reviviscence spontanée ou provoquée de sensations kinesthésiques simples ou complexes éprouvées antérieurement<sup>432</sup> ». Le mouvement amène le sentiment, automatiquement. M. Accornero résume alors que « [d]ans le fait de se rappeler un sentiment, ainsi, ce n'est pas quelque image ou quelque autre forme d'objet mental qui est réactivé, mais bien la trace psychique d'un mouvement, rappelée même en l'absence d'un geste moteur actuel<sup>433</sup> ». C'est le mouvement de l'autre en jeu dans l'image qui active une mémoire corporelle psychique de ce mouvement chez l'observateur et amène l'émotion.

Ces analyses nous permettent d'éclairer ce qui est en jeu pour le spectateur dans le geste-symptôme. Après un blocage de la sémiotisation, le mouvement de l'acteur-danseur génère dans le spectateur une reviviscence corporelle qui amène à l'émotion. Un dialogue de corps-à-corps s'installe dans la mesure où celui qui regarde va maintenant investir dans l'image ce que son corps lui a fait ressentir et le projeter sur le corps de l'acteur<sup>434</sup>. Les théories du philosophe allemand Théodore Lipps (1851-1914), que l'on retrouve également dans l'ouvrage de M. Accornero, peuvent expliquer ce processus. Lipps développa une réflexion sur l'empathie dans le cadre de ses recherches sur l'art et l'esthétique, et fut un des premiers soutiens intellectuels de Freud. Il place à la base de l'empathie l'instinct d'imitation qu'Aristote évoque dans *La Poétique* : « Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres forts enclins à imiter et qu'ils commencent à

---

<sup>431</sup> Théodule Ribot, *La Psychologie des sentiments* (1896), Paris, L'Harmattan, 2005, p. 97.

<sup>432</sup> Théodule Ribot, *La Vie inconsciente*, Paris, L'Harmattan, 1914, p. 10.

<sup>433</sup> Matteo Accornero, « Introduzione », *Movimento, percezione, ed empatia*, *op. cit.*, p. 36 : « nel ricordare un sentimento, quindi, a essere riattivata non è una qualche immagine o una qualche altra forma di oggetto mentale, bensì la traccia psichica di un movimento, richiamata anche in assenza di un gesto motorio attuale ».

<sup>434</sup> Le terme de projection est ici synonyme « d'investissement », il est utilisé dans son sens philosophique, tel qu'il a été défini par ces philosophes de l'inconscient corporel de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et non dans son sens freudien. Chez Freud, la projection prend le sens de « rejet », puisque ce qui est projeté est souvent la pulsion ou l'affect qui y est lié : « La projection apparaît toujours comme une défense, comme l'attribution à l'autre – personne ou chose – de qualités, de sentiments, de désirs que le sujet refuse ou méconnaît en lui » (J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Le Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 346).



apprendre à travers l'imitation<sup>435</sup> ». Lipps affirme que cet instinct d'imitation explique « la tendance non seulement à représenter une émotion mais plutôt à la revivre effectivement<sup>436</sup> ». Pour synthétiser la position du philosophe allemand, nous retrouvons sous la plume de M. Accornero le terme de projection :

Où l'élément fondamental pour assigner des états psychiques à un tiers passe à travers l'activation de schèmes d'activité psychique déjà expérimentés dans des expériences vécues à la première personne et qui, ainsi, sont finalement projetés sur le sujet-cible, comme ses propres attributs psychiques.<sup>437</sup>

Selon Théodore Lipps, c'est dans ce processus de projection que le spectateur devient présent à lui-même. En projetant sa conscience sur l'autre, le sujet regardant ressent sa propre présence et c'est dans cette projection que résiderait le plaisir esthétique :

Pour cette raison, mon activité est certainement le fondement d'un sentiment de plaisir. Ce sentiment de plaisir est cependant, en tant que sentiment de mon activité, un sentiment de moi source de plaisir, ou bien, dit d'une autre façon, un sentiment de soi source de plaisir. [...] Il est possible de renverser la proposition « chaque activité est en soi le fondement du sentiment de la valeur de soi » : chaque sentiment de la valeur de soi est, en dernière instance, sentiment de l'activité.<sup>438</sup>

Le plaisir esthétique est ainsi plaisir de la conscience de soi, activée grâce à l'image conductrice. C'est dans ce mouvement de la conscience que réside la sensation de sa propre vitalité, de son être.

Ce sentiment de soi, dû à une projection du spectateur dans l'image, marque les moments d'adhésion, d'intensité émotionnelle du spectacle. À l'opposé de cette expérience, le public est régulièrement mis à distance de ce qui se passe sur scène, lorsque sa position réelle de regardant lui est rappelée, lorsqu'il est ramené à la situation performative. Le voyage proposé est ainsi plus semblable aux

---

<sup>435</sup> Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le livre de Poche, Classiques, 1990, p. 88.

<sup>436</sup> Matteo Accornero, « Introduzione », *Movimento, percezione ed empatia*, *op. cit.*, p. 23 : « la tendenza non soltanto a rappresentare una tale emozione, bensì a riviverla effettivamente ».

<sup>437</sup> *Ibidem* : « Dove l'elemento fondamentale per l'ascrizione di stati psichici a terzi passa attraverso l'attivazione di schemi di attività psichica già esperiti in esperienze in prima persona e che, quindi, vengono in fine proiettati nel *target* come attributi psichici suoi propri ».

<sup>438</sup> Theodor Lipps, « L'Estetica e il problema dell'empatia », *Movimento, percezione ed empatia*, *op. cit.*, p. 42 : « Perciò il mio fare è certamente il fondamento di un sentimento di piacere. Questo sentimento di piacere però è, in quanto sentimento del mio fare, un sentimento di sé piacevole, oppure, detto diversamente, un sentimento del valore di sé. [...] È possibile rovesciare la proposizione "ogni fare è in se stesso fondamento del sentimento del valore di sé" : ogni sentimento del valore di sé è in ultima istanza sentimento di un fare ».

montagnes russes qu'à un simple ascenseur. Avant de projeter ses sensations dans l'image, le spectateur fait l'épreuve d'un manque, à cause du manque du référent, nous l'avons vu, mais également parce que les moments où joue la *prise en compte de la figurabilité* déstabilisent la situation performative et sa position de spectateur, le mettant à distance de la scène. Entre adhésion et distance, le spectateur ne cesse d'être littéralement déplacé. Il s'agit là d'une revendication poétique de tous les artistes des œuvres étudiées : le spectacle prend la forme d'une sorte de voyage à accomplir avec le public, voyage marqué par l'émotion et la « mise en branle » des attentes du spectateur.

Ce qui explique ce voyage émotionnel aux allures de grand huit, où le spectateur est tantôt submergé par l'émotion, tantôt bien conscient de sa position de regardant, sur son siège, face à la scène, c'est la façon dont ce qui fait symptôme dans l'œuvre amène un réagencement des modes de représentation (*prise en compte de la figurabilité*) et des modalités esthétiques (*déplacement*). Dans l'émergence du geste-symptôme le spectateur sera soit frappé de plein fouet par l'image et investira celle-ci de ses propres ressentis physiques et émotionnels (c'est ce qui se passe dans le *déplacement*), soit ramené au réel de la situation performative (lorsque la *prise en compte de la figurabilité* est à l'œuvre).

#### 4. L'Autre

##### 4.1 Ce qui fait symptôme

Les processus de *prise en compte de la figurabilité* et de *déplacement* permettent d'expliquer en partie la façon dont les éléments scéniques constituent un dispositif qui propose un voyage émotionnel au spectateur, entre projection et distance. Nous avons pu également, grâce à l'analyse du fonctionnement de la *condensation* dans les spectacles, mettre en avant les motifs qui les irriguent, motifs qui ne peuvent être représentés car ils s'opposent fondamentalement au régime de la représentation. Ce sont ces motifs qui font symptôme et réorganisent les éléments scéniques tant au niveau du mode de représentation que des modalités esthétiques. Ce qui émerge alors des analyses est que ce que l'œuvre

tente de montrer ne peut être représenté, mais qu'à travers le dévoilement des limites de la représentation, l'œuvre parvient tout de même à faire émerger quelque chose. C'est là ce qui fait symptôme, ce qui se cache sous les plis de la représentation et la détruit de l'intérieur ; et ce qui fait symptôme est présent partout en filigrane comme un élément *surdéterminé* du spectacle.

Nous avons identifié chez Pippo Delbono et Emma Dante que l'interrogation quant aux limites de la représentation portait sur le regard du spectateur : regard scrutateur et qui cherche à comprendre, à identifier dans *Il Silenzio* et regard jugeant, surplombant et pétrifiant pour les personnages de *mPalermù*. Un regard qui met en crise la possibilité du théâtre à raconter ou un regard mis en crise par un jeu sur le théâtre comme lieu de la visibilité. Ce qui fait symptôme dans ces deux œuvres, ce qui ne peut être représenté, ne peut être vu, c'est l'Autre. On ne peut représenter celui qui est différent puisque la représentation est fondée sur le régime de la ressemblance. Autre création, autre symptôme : la question de la représentation chez Kantor est liée à celle de l'illusion, mise en crise par le travail sur la répétition qui détruit le cadre de scène. Ce qui devient alors visible, ce ne sont plus les figures de la mémoire de Kantor mais les figures de la mort et la mort elle-même, planant sur tout le spectacle. La mort ne peut être représentée puisqu'elle n'a jamais été « présente ». La mort est l'absence, ce qui n'est pas. Le théâtre doit alors faire apparaître l'invisible. Au contraire, ce qui semble émerger de *La Chambre d'Isabella*, c'est la vie. Mais pas plus qu'il ne peut représenter la mort, le théâtre ne peut représenter la vie. Parce que celle-ci est fondamentalement jaillissement un et unique, parce que l'essence répétitive du théâtre annule toute possibilité de montrer son caractère spontané. J. Lauwers met donc sur scène des morts qui nous racontent la mort du XX<sup>e</sup> siècle et la mort au XX<sup>e</sup> siècle pour faire émerger la vie. Et dès que la mort prend trop de place, déclinée dans les figures du mensonge, de la guerre, de la folie et de l'aveuglement, la performance annule la représentation, reprenant contact avec la vie, avec le public, par un travail sur la coïncidence des temps entre la scène et la salle. Enfin, nous avons mis en évidence le motif de la chute comme facteur de condensation dans *Café Müller*, chute omniprésente tant dans les objets que dans les corps.

L'Autre détruit la ressemblance, la mort en tant qu'absence ne peut être présente à nouveau (représentée), la vie dans son jaillissement est étrangère à toute répétition et la chute renverse la danse. Ces motifs sont ce qui fait symptôme, ce qui empêche, à certains moments, à la représentation d'être menée à bien et de remplir son office de dévoilement. En s'insinuant dans les plis de celle-ci, le symptôme montre partout la contradiction : entre les éléments scéniques qui devraient construire la représentation et surtout, dans le corps de l'acteur.

#### 4.2 *Le symptôme dans le corps*

Ce qui rend visible le symptôme est souvent la répétition. Nous l'avons souligné à plusieurs reprises dans nos analyses ; elle revêt différentes valeurs selon les artistes étudiés et peut être mise au service aussi bien de la *condensation*, du *déplacement*, que de la *prise en compte de la figurabilité*. Mais la répétition nous ramène surtout au corps de l'acteur puisque c'est par lui qu'elle est rendue visible. Elle devient alors « compulsion de répétition » et renvoie directement à la notion de symptôme : le geste pulsionnel répété fait symptôme, il désigne quelque chose sans le révéler et est assimilé, dans la théorie freudienne, à un « retour du refoulé » :

La pulsion refoulée ne cesse jamais de tendre à sa satisfaction complète qui consisterait en la répétition d'une expérience de satisfaction primaire ; toutes les formations substitutives et réactionnelles, toutes les sublimations ne suffisent pas à supprimer la tension pulsionnelle persistante ; la différence entre le plaisir de satisfaction exigé et celui qui est obtenu est à l'origine de ce facteur qui nous pousse, ne nous permet jamais de nous en tenir à une situation établie mais « presse, indompté, toujours en avant », selon les mots du poète (Méphisto dans *Faust*, acte I, scène IV). La voie rétrograde qui conduit à la pleine satisfaction est, en règle générale, barrée par les résistances qui maintiennent les refoulements de sorte qu'il ne reste plus d'autre solution que de progresser dans l'autre direction de développement qui est encore libre, sans l'espoir d'ailleurs de pouvoir achever le processus et atteindre le but.<sup>439</sup>

L'événement traumatique (dans les névroses de guerre) ou le désir refoulé (dans l'hystérie) font retour, souvent sous forme de symptôme, mais ce qui s'est substitué au désir originel ne peut satisfaire le sujet.

---

<sup>439</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, trad. sous la responsabilité d'André Bourguignon, Paris, Payot et Rivages, 2001, p. 96-97.

On peut également remarquer que de la répétition systématique du même mouvement se dégage une impression de mécanisme qui éloigne de l'humain. Kantor l'avait bien compris, pour qui le geste de répétition était le geste originel du théâtre, geste de celui qui se sépare de la communauté pour se positionner en face de celle-ci, ainsi que geste reproduisant ce qui n'est pas, la mort, l'Autre comme irréductiblement inconnu.

Ce sont donc des figures de l'altérité qui font symptôme dans le corps de l'acteur ; elles s'y insinuent, s'y dévoilent en s'y cachant à travers le geste. Les corps de *Café Müller*, contraints par l'espace et par les autres, ne peuvent s'opposer à leur propre chute : leurs mouvements, analysés plus haut, sont pris dans ces pulsions contradictoires entre la tentative d'élévation et la pesanteur. Le corps de Pippo Delbono, lorsqu'il danse dans *Questo buio feroce*, semble également tirillé dans différentes directions : ses mouvements nous dévoilent un corps en lutte avec lui-même, comme si des forces intérieures contraires s'y déchaînaient. Nous avons constaté la même lutte interne dans le corps de Rosalia, dans la séquence des tatanes de *mPalermù*. Entre le renfermement, symbolisé par les vêtements, et la pulsion d'ouverture, ses gestes, rapides, petits et saccadés, sont contrebalancés par des moments d'élargissement, les jambes s'écartent, les bras également, jusqu'à ce que les vêtements soient jetés en l'air. La contradiction peut se situer à différents endroits, et non seulement dans les gestes eux-mêmes. Les visages impassibles des figures de Kantor, par exemple, contredisent leurs gestes : voit-on l'amour dans le visage de Marian Kantor et d'Helka lorsque le prêtre les marie ? Voit-on la joie sur le visage de Lucia à la fin d'*Il Silenzio* lorsqu'elle danse, sa bouteille à la main ? Chaque partie du corps nous envoie un signe différent. Le corps est habité de pulsions contradictoires et c'est dans ces failles que s'insinue le symptôme, rendant le sujet « autre » et empêchant au régime du même de subsister. Cet autre ne peut faire l'objet d'une lecture, d'une compréhension, il nous parvient par contamination : au-delà de l'incompréhension, un phénomène d'empathie kinesthésique nous amène dans un endroit de malaise où notre corps est amené à subir les contradictions construites par le corps de l'acteur.

### 4.3 L'Autre s'oppose à la représentation

Cette altérité qui nous est dévoilée à travers le geste-symptôme ne peut faire l'objet d'une représentation, mais le théâtre, par d'autres moyens que ceux de la représentation, peut saisir l'« altérité du réel ». La question de la capacité du théâtre et plus généralement de l'art à dire, à représenter le monde, est symptomatique du XX<sup>e</sup> siècle, surtout depuis l'affirmation d'Adorno sur l'impossibilité d'écrire de la poésie après Auschwitz. Les spectacles que nous étudions ne font pas exception à la règle : ils s'inscrivent dans ces questionnements sur la représentation, même si c'est pour en dévoiler les limites et trouver un autre régime de rapport au réel. Catherine Naugrette, dans son ouvrage *Paysages dévastés. Le Théâtre et le sens de l'humain* repense la sentence d'Adorno et interroge la capacité du théâtre contemporain à dire ce siècle monstrueux :

Dans la mesure où l'expérience d'Auschwitz [...] est celle de la déconstruction systématique du sujet, et par là même celle d'une remise en cause fondamentale de la condition humaine et de tous les domaines qui la définissent, elle ne peut qu'être à la fois le centre et l'origine de l'art contemporain, ainsi que du théâtre, en ce qu'il se rapporte au monde et aux hommes qui l'habitent.<sup>440</sup>

Il ne s'agit pas de savoir comment représenter Auschwitz ou l'horreur du monde contemporain, mais plutôt de « fonder la possibilité même de représenter<sup>441</sup> », de témoigner de ce monde. Le monstrueux est l'irreprésentable, ce qui dépasse le régime de la ressemblance : il est difficile de reconnaître ce qui semble aller au-delà de l'humain, puisque dans le fait de reconnaître il s'agit aussi d'accepter que l'on connaît, d'accepter que ce que nous rejetons dans l'altérité peut en réalité être nôtre. Est-il possible de redonner du sens au monde, et d'« éveiller le sens de l'humain<sup>442</sup> », prérogative du théâtre depuis Aristote ? Quels sont les pouvoirs du théâtre ? La question de la représentation est également liée à celle, plus philosophique, *des représentations*, au sens kantien du terme, c'est-à-dire de la façon dont le sujet se représente le monde. C. Naugrette désigne

---

<sup>440</sup> Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le Théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004, p. 18.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 22.

ici une scission entre voir et savoir qui naît de la position d'un sujet diffracté et en fragments face à un monde dont l'« image s'est effondrée<sup>443</sup> » : « le monde tel qu'on le perçoit ne reflète plus la réalité. On ne peut plus le représenter tel qu'il est capté par le regard<sup>444</sup> ». Les artistes des œuvres ici analysées se confrontent également à un monde chaotique, incompréhensible et irreprésentable, dans les thématiques mêmes qui sont abordées : la guerre et la mort dans les souvenirs de Kantor (et le passage par la mémoire rend cette réalité d'autant plus instable), la traversée du XX<sup>e</sup> siècle d'Isabella (guerre, Hiroshima, viol, inceste, folie...), l'immobilisme sicilien et ses avatars (machisme, mafia et silence), le règne d'une société de l'apparaître dont le corps est la victime chez Pina Bausch, l'horreur de la catastrophe dans *Il Silenzio*.

C'est de ce même monde éclaté dont parle J.-P. Sarrazac dans *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, lorsqu'il évoque le désordre auquel doivent faire face les dramaturges contemporains :

Le désordre auquel se trouvent confrontés Beckett et tant d'autres auteurs, c'est la massification consubstantielle à la société industrielle et qui s'aggrave dans notre monde post-industriel, c'est la perte du sens dans l'univers postmoderne, c'est l'état général de la planète à l'heure de la globalisation. C'est la dévastation généralisée. C'est l'écho sans fin d'Auschwitz et d'Hiroshima. Mais, si l'on regarde plus en arrière, force est de constater que les auteurs du début du XX<sup>e</sup> siècle – ceux qui furent contemporains de la Première Guerre mondiale : les expressionnistes, les dadaïstes, les surréalistes, Artaud... – n'eurent pas moins que leurs successeurs à gérer cette inadéquation fondamentale, ce divorce originel de la forme et du contenu qu'engendre le principe de désordre.<sup>445</sup>

Catherine Naugrette se place d'un point de vue esthétique, posant la question de la possibilité de la représentation face à un monde irreprésentable et un sujet désorienté ; Jean-Pierre Sarrazac, d'un point de vue poétique, constate l'inadéquation de la forme dramatique traditionnelle au monde à représenter, en proie au désordre. Au niveau de la forme, il propose le concept de *rhapsodie* pour rendre compte de dramaturgies contemporaines plurielles dans lesquelles l'irrégularité trouve sa place. Il a également théorisé la notion de *détour* en tentant de repenser le rapport au réel des dramaturgies modernes : le détour éloigne du

---

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>444</sup> *Ibidem*.

<sup>445</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 14.

réel pour finalement mieux l'atteindre, « le détour est un retour<sup>446</sup> ». C. Naugrette évoque également la notion de détour dans son ouvrage, à propos des possibilités du « poétique ». L'écriture dramatique pourrait atteindre le réel en passant par des « chemins de traverses ». L'auteure s'arrête sur la démarche d'Heiner Müller, qui affirme l'impossibilité de la « reproduction photographique » mais « attribue en retour à l'écriture poétique le pouvoir de “voir” véritablement les choses, dans la distance créée par l'écart de l'imaginaire<sup>447</sup> ». Le détour du langage poétique permettrait de saisir le réel, de le transformer par le biais de l'imaginaire pour montrer sa « terrible beauté ». Qu'il s'agisse de détour du poétique ou des détours dramaturgiques théorisés par J.-P. Sarrazac, il y a ici un double mouvement : d'éloignement du réel, de transformation pour le saisir, en rendre compte autrement, puis de retour, lorsque la transformation est conscientisée par le spectateur, lorsque malgré celle-ci il reconnaît et, tout en reconnaissant, réaffirme le caractère étrange de ce qui est montré. Le détour « nous ouvre le chemin d'une reconnaissance : nous nous éloignons pour mieux nous rapprocher. Le détour permet un retour saisissant – étrangéifiant – sur cette réalité dont nous voulions témoigner<sup>448</sup> ». Dans *La Parabole ou l'enfance du théâtre* J.-P. Sarrazac présente le détour comme une « stratégie<sup>449</sup> », une « ruse<sup>450</sup> » des dramaturges pour ne pas aborder la réalité de front en utilisant le réalisme, mais pour produire une forme de « réalisme mineur » supposant une déformation, une mise en forme de cette réalité. Le retour qui fait suite à ce détour « constitue l'horizon fuyant du détour. Et le détour n'est pas un art de se perdre, mais, à l'épreuve du labyrinthe, de donner tout son prix au fait de trouver son chemin<sup>451</sup> ». Le détour permet de faire retour sur la réalité mais sans proposer un chemin complètement « balisé » (J.-P. Sarrazac insiste sur la différence entre le théâtre de la parabole et le théâtre à thèse). Il induit un questionnement chez le spectateur et sa fonction heuristique passe non pas par un « message » mais par une « (incitation à la) connaissance

---

<sup>446</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêve et autres détours*, Belval, Circé, 2004, p. 14.

<sup>447</sup> Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le Théâtre et le sens de l'humain, op. cit.*, p. 88.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>449</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Paris, Circé, coll. Penser le théâtre, 2002, p. 19.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 24.



inductive<sup>452</sup> » : « Sa seule justification, c'est de dérouler ce chemin du détour qui permettra peut-être, à un tournant ou à un autre, de faire émerger une réflexion, une pensée nouvelle<sup>453</sup>. »

Rendre étrange ce qui nous entoure pour mieux reconnaître et accepter cette étrangeté, pour pouvoir, malgré tout, appréhender le monde. Transformer ce qui nous était familier et le rendre étranger. Le rêve ne procède pas différemment : il déforme les éléments diurnes pour les présenter tout de même. Au sujet des écritures dramatiques, J.-P. Sarrazac parle d'une modalité poétique, de procédés d'écriture qui actualisent la rupture entre ce que l'on voit et ce que l'on sait, pour nous présenter une réalité qui renverra par analogie à *notre* réalité. Or, dans les spectacles ici étudiés, ce qui nous est présenté renvoie analogiquement plus au rêve qu'à la réalité et les procédés de répétition, d'accélération, de travail sur la contradiction, tous liés aux modalités du rêve, rendent étranges les images scéniques et brisent notre capacité à reconnaître ce qui se passe face à nous.

L'effet produit sur le spectateur ne serait alors pas si éloigné de ce que Freud nomme l'« inquiétante étrangeté ». Dans son essai sur la question, il tente de cerner l'*Unheimliche* à partir d'un travail de définition. Le terme « "*heimlich*" n'est pas univoque, mais [...] appartient à deux ensembles de représentation qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé<sup>454</sup> ». L'*Unheimliche* se rattacherait au premier sens sans désigner quelque chose de forcément nouveau, mais quelque chose de familier qui ne l'est plus, « qui [n'est] devenu étranger que par le processus du refoulement<sup>455</sup> », ce qui permet à Freud de rapprocher la seconde définition de la première. Ce qui a été refoulé devait rester caché. Ce qui était caché mais apparaît malgré tout et sans être reconnu, nous renvoie évidemment de nouveau à la question du symptôme.

Les phénomènes d'inquiétante étrangeté dans la vie peuvent être liés à la répétition : Freud donne l'exemple d'une promenade où, se perdant dans les rues

---

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>454</sup> Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 221.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 246.

d'une ville, il se trouve involontairement trois fois de suite dans un quartier de maisons closes. La répétition semble avoir un caractère « inhumain », elle n'est pas naturelle et donne un aspect étrange à tout ce qui lui est soumis. En littérature, Freud donne des exemples d'inquiétante étrangeté liés à la question du double : le double produit un sentiment d'incertitude quant au « moi » de l'Autre, à notre capacité à l'identifier comme être semblable à nous et, par effet de miroir, il nous amène à douter de notre propre identité, de notre propre moi. Cette question du double, lié à un phénomène de répétition, est visible dans *Wielopole, Wielopole* ainsi que dans *Café Müller*. Elle est également soulignée par Kantor lui-même au sujet de *Qu'ils crèvent les artistes* dans son « Guide » du spectacle : « Récalcitrants et bizarres, les deux protégés du propriétaire de l'entrepôt du cimetière, se ressemblent comme des jumeaux, dépourvus de la conscience de leur "moi".<sup>456</sup> » Le sentiment d'inquiétante étrangeté naît de la pulsion de répétition du symptôme qui fait perdre au réel toute lisibilité et peut parfois apporter une sensation de confusion de l'identité au sujet.

Freud précise à la fin de son essai que la question est plus délicate dans les œuvres de fiction :

Le contraste entre ce qui est refoulé et ce qui est « surmonté » ne peut pas être transposé à l'inquiétante étrangeté dans la fiction sans une importante mise au point, car le domaine de l'imagination implique, pour être mis en valeur, que ce qu'il contient soit dispensé de l'épreuve de la réalité. Le résultat, qui tourne au paradoxe en est donc, que dans la fiction bien des choses ne sont pas étrangement inquiétantes qui le seraient si elles se passaient dans la vie, et que, dans la fiction, il existe bien des moyens de provoquer des effets d'inquiétante étrangeté qui, dans la vie, n'existent pas.<sup>457</sup>

La différence réside dans une question de cadre : dans le cas d'une œuvre fantastique, où l'auteur met en place un monde fictionnel dans lequel les fées et la magie sont admis, l'inquiétante étrangeté n'apparaîtra pas forcément. Si, au contraire, le cadre installé par l'auteur est réaliste, tout événement de la réalité duquel on peut douter, provoquera ce sentiment. C'est sur cette fine limite qu'ont travaillé la plupart des auteurs de nouvelles fantastiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (pensons au *Horla* de Maupassant ou à la *Vénus d'Ile* de Mérimée pour ne citer

---

<sup>456</sup> Tadeusz Kantor, « Guide », Tadeusz Kantor, *T. Kantor 2, Les Voies de la création théâtrale* n° 18, *op. cit.*, p. 37.

<sup>457</sup> Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 259.

que les plus connues). L'inquiétante étrangeté pose alors la question du rapport au réel, de notre représentation de ce réel, et elle advient lorsque celui-ci est déformé par la répétition, par l'irruption de ce qui était caché, ou bien mis en doute par un jeu sur l'identité de l'autre : « un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée<sup>458</sup> ». Ce sentiment n'apparaît qu'en fonction des conventions mises en place entre le créateur et le récepteur de l'œuvre, en fonction du cadre donné. Or, nous l'avons vu, dans les spectacles étudiés, le cadre est instable. Selon les analyses de C. Bouko, le cadre minimum attendu par le spectateur est constitué par l'idée de séparation entre la scène et la salle et le fait de pouvoir comprendre ce qui se passe, lire les signes de la scène<sup>459</sup>. Dès le début des spectacles, la limite entre réel et fiction, entre la scène et la salle, est à l'épreuve d'un jeu constant qui émane d'une construction des éléments scéniques.

Nous pouvons tenter d'éclairer ce cadre mis en place dans les œuvres étudiées en nous référant de nouveau au rêve et à l'expérience nocturne du rêveur. Si les œuvres de fiction, selon Freud, sont « dispensé[es] de l'épreuve de réalité », le rêve, pendant son déroulement, l'est également. Ce n'est qu'au réveil que l'on trouve absurdes nos aventures nocturnes : « l'étrangeté onirique insiste ou même se dévoile en cet état auquel elle fait violence : ce qui avait paru aller de soi au rêveur ou ne lui avait fait aucune difficulté particulière se révèle au réveil inconcevable ou totalement énigmatique<sup>460</sup> ». Pendant le rêve, en revanche, le rêveur adhère aux images oniriques, le monde et ses règles s'absentent pour laisser place à « un réel singulier qui devient la mesure provisoire de toutes

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>459</sup> Dans son ouvrage sur le spectateur postdramatique, Catherine Bouko définit le cadre de réception en identifiant différents contrats qui déterminent le bon déroulement de la représentation : les contrats spectaculaire, théâtral et dramatique. Le premier concerne la séparation scène-salle et le respect de l'illusion scénique. Le second approfondit cet élément en définissant le mode d'adhésion du spectateur entre identification et dénégation. L'effacement du personnage au profit de la figure du performer modifie les prémisses de ce cadre souvent mis à mal. Pour C. Bouko, ces trois contrats constituent le cadre secondaire, celui de la représentation théâtrale qui réalise une situation extraite d'un cadre primaire (le monde extérieur). Lorsque le système de représentation mimétique est rompu, il semble que ce cadre primaire ne fonctionne plus : le spectateur ne reconnaît plus les objets de la scène et ne peut plus se repérer à l'aide du cadre primaire, lui permettant de relier ce qu'il voit à la réalité (Cf. Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le Spectateur postdramatique*, op. cit., p. 230-235).

<sup>460</sup> Maurice Dayan, *Le Rêve nous pense-t-il ?*, op. cit., p. 36.

choses<sup>461</sup> ». Quelquefois, cependant, il arrive pendant le rêve que le rêveur se rende compte que « quelque chose ne va pas », comme si la conscience se réveillait et soumettait le rêve à un « examen de réalité ». Un sentiment de malaise et d'enfermement s'activent alors : le rêveur est convaincu qu'il doit sortir de ces images obsédantes, qu'il doit se réveiller. Cette double dimension, entre adhésion et tentative de prise de distance semble pouvoir éclairer par analogie le mouvement du spectateur devant les œuvres étudiées.

C'est lorsque le spectateur est projeté ou mis à distance de l'événement, lorsqu'il se tient face aux figures sur scène, ne les reconnaissant pas tout en éprouvant leur transformation, tout en ressentant le symptôme qui s'immisce dans leur corps, que la question du réel et de la capacité du théâtre à représenter se pose. Dans le temps de l'événement scénique vécu et partagé, la fiction comme le réel s'effacent au profit d'une autre réalité, celle du présent. Cette autre réalité n'est saisissable que par un corps-à-corps, lorsque se révèle et nous contamine ce sujet diffracté, cet Autre en face de nous. En cela, le rêve ne peut être assimilé à un *détour* poétique. Il ne s'agit pas de s'éloigner de la mimésis au sens strict du terme pour montrer autrement la réalité mais de *faire vivre* au spectateur une autre réalité qui éclairera peut-être la sienne. Le paradigme du rêve permet d'identifier des modalités esthétiques. L'analyse se concentre sur un plan phénoménologique pour saisir ce qui se passe entre la scène et la salle, pour appréhender ce qui, dans la construction des images, amène le spectateur dans ce voyage émotionnel que nous avons identifié plus haut. Le *détour*, en revanche, permet d'éclairer des modalités poétiques et met en avant la dimension heuristique des œuvres dramatiques contemporaines.

Malgré des objets d'étude divers et des perspectives théoriques différentes, les analyses de C. Naugrette et de J.-P. Sarrazac se rejoignent quant à l'objectif de re-saisir le réel au théâtre. Les conclusions de C. Naugrette au sujet de la capacité du théâtre à représenter le monde portent sur la question du sens de l'humain au théâtre : son « éthique » aujourd'hui serait de « mettre en scène l'événement de la

---

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 81.

rencontre de l'autre homme<sup>462</sup> ». Les réflexions de J.-P. Sarrazac vont également dans ce sens : la crise du drame épouse en réalité la crise de l'homme et ce qui subsiste du drame, son noyau est « la rencontre catastrophique avec l'autre – *fût-ce, dans certains cas, l'autre en soi-même*<sup>463</sup> ». La question de la rencontre avec l'autre est également au centre des spectacles ici étudiés dans la mesure où le sujet théâtral dans les œuvres de P. Bausch, T. Kantor, P. Delbono, J. Lauwers et E. Dante est porteur de cette altérité qui s'immisce dans son corps.

## 5. Régime de l'imaginable

Face à un monde chaotique, à une réalité que l'on ne peut se représenter, le théâtre nous permettrait de saisir ce qui, dans cette réalité, est irreprésentable, son altérité fondamentale. En montrant l'altérité, le théâtre détourne la question de la représentation : l'autre ne peut être représenté, il est dissemblance. Il est la part cachée du réel, son symptôme, ce que l'on ne peut pas reconnaître. Il nous faut alors identifier la façon dont ce réel teinté d'altérité se construit sur scène et amène un autre régime que celui de la représentation. Dans son ouvrage intitulé *Les Théâtres du réel : Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Maryvonne Saison part du même constat que C. Naugrette et J.-P. Sarrazac. Elle fait le « deuil de la réalité<sup>464</sup> », deuil d'une image cohérente du monde. Il s'agirait alors de construire *des réalités*, des points de vue sur le monde qui nous permettraient de saisir *le réel* :

Si, dans la terminologie adoptée, les réalités désignent les représentations du monde, devenues, donc, plurielles et relatives, le réel, auquel on ne peut accéder qu'à partir de ces vues multiples, fragmentées, éclatées, qui ne font jamais système, connote encore ce qui, dans une réalité, fait réalité, c'est-à-dire son « objectivité » ou son altérité ; et peut-être est-ce cela que, plus ou moins consciemment, tous les réalismes historiques ont cherché : ce qui résiste, fait scandale, l'Autre en tant qu'irréductible.<sup>465</sup>

Elle ajoute un peu plus loin que « s'il faut renoncer à produire une compréhension, une lecture interprétative du réel, il reste à donner à saisir

---

<sup>462</sup> Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le Théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 153.

<sup>463</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, op. cit., p. 395.

<sup>464</sup> C'est le titre du second chapitre de cet ouvrage : Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel : Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, op. cit.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 51.

l'altérité en tant que telle<sup>466</sup> ». Pas de mimésis, pas de « tranche de vie », pas de représentation élaborée : c'est au seuil de la représentation, de la *représentabilité* que l'altérité émerge, qu'elle peut être saisie. Le geste de la représentation n'est plus reconnu lorsque « la crise de la référence », que l'auteure évoque au début de son ouvrage, enlève tout code au spectateur pour interpréter ce qu'il voit sur scène. Ce *seuil de la représentabilité* est l'endroit de frustration, l'endroit du manque pour le public : « C'est lorsque tous les repères sont refusés que l'altérité radicale du réel est perçue dans sa nudité ; c'est là que prennent racine la folie mais aussi l'événement de la représentation, la représentation en sa virtualité<sup>467</sup>. » Lorsque la représentation est mise à mal, lorsque le signe perd son référent dans les œuvres que nous étudions ici, c'est le symptôme qui émerge et montre l'Autre. L'altérité ouvre la possibilité, non plus d'une représentation lisible mais d'une représentation *virtuelle*, comme le précise G. David dans son compte-rendu de l'ouvrage de M. Saison : « D'où l'importance accordée au rythme dans ce théâtre, radicalement poétique, qui pratique la raréfaction des signes afin de susciter l'imaginable par le spectateur<sup>468</sup> ». Dans les analyses de Maryvonne Saison, imaginable et virtuel se rejoignent, comme le souligne Mikel Dufrenne dans *L'Œil et l'oreille* où il repense la notion de virtuel et cite la philosophe : « Maryvonne Saison [...] rapproche précisément l'imaginable du virtuel : "L'imaginable en tant que pouvoir, en tant que virtualité"<sup>469</sup> ».

Maryvonne Saison théorise la notion d'imaginable pour caractériser ce « possible du réel », ce qu'il est possible d'imaginer et, en cela, ne s'oppose pas au réel. On peut ainsi dépasser l'opposition réel / irréel. L'imaginable remet en question le réel, il le transforme. Dans son ouvrage *Imaginaire, imaginable : Parcours philosophique à travers le théâtre et la médecine mentale*, l'auteure montre comment, dans le cours de l'histoire de la médecine mentale, le théâtre a souvent été utilisé pour restreindre les fantasmes des malades mentaux dans le cadre d'un imaginaire séparé du réel. Ces malades, enclins à mêler leurs fantasmes à la réalité, devaient en quelque sorte reconquérir un imaginaire,

---

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>468</sup> Gilbert David, « Notes de lecture », *L'Annuaire théâtral* n° 29, printemps 2001, p. 190.

<sup>469</sup> Mikel Dufrenne, *L'Œil et l'oreille*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1987, p. 193.

remettre leurs fantasmes dans celui-ci pour ne plus les confondre avec la réalité. En observant des séances de thérapie théâtrale, M. Saison constata, en revanche, que les artistes pouvaient s'inspirer des visions des malades pour s'ouvrir à une autre perception du réel, à une nouvelle sensibilité (faisant ainsi le chemin inverse par rapport à ceux-ci). Si les patients doivent reconstruire leur imaginaire, les artistes, eux, s'ouvriraient à un imaginable grâce à leur rencontre avec l'Autre. C'est dans cette optique que l'Autre ouvrirait les possibilités du réel.

Cette altérité n'est cependant plus « l'autre du réel » puisqu'elle n'est plus rejetée dans l'irréel. Or, le rêve et la scène sont phénoménologiquement teintés d'altérité dans la mesure où nous sommes face à deux événements rejetés hors du réel en ce qu'ils sont limités à un temps et à un lieu spécifiques. Les conditions du début et de la fin du rêve et du théâtre sont par exemple marquées par une distinction inéluctable d'avec le temps « de la vie réelle ». Le rêve ne peut avoir lieu que lorsque la conscience s'absente, dans le sommeil : il commence lorsque le futur rêveur ferme les yeux et se termine lorsque l'ex-rêveur les ré-ouvre. Pendant ce temps, le sujet est absent au réel, et livré à la fascination des images. De même, le temps du théâtre est séparé du temps de la vie quotidienne et le début et la fin de la représentation sont définis par des signes clairs, quels qu'ils soient selon les lieux ou les époques. Aujourd'hui, traditionnellement, c'est lorsque les lumières s'éteignent que le théâtre commence et lorsqu'elles se rallument qu'il prend fin. Ce « noir », ou du moins la différenciation des éclairages entre la scène et la salle, a d'ailleurs été l'une des conditions du fonctionnement de l'illusion dans les théories de divers penseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>470</sup>. Pour que le spectateur puisse regarder la scène comme un tableau, comme une fenêtre donnant sur un monde clos, il faut que son regard soit complètement absorbé par ce qui s'y passe et ne soit plus en contact avec le monde réel. Il faut renforcer la séparation pour renforcer l'illusion, pour que le public adhère aux images de la scène, pour qu'il

---

<sup>470</sup> Dans son ouvrage *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Pierre Frantz évoque divers penseurs de l'époque qui se sont penchés sur la question de la lumière au théâtre : « les projets de réforme de l'éclairage, comme celui de Boullé, qui préconise de remonter le lustre, qui éclaire trop vivement la salle, au niveau des secondes loges et de le voiler d'une cloche de gaze bleue pendant la représentation, ont [...] été nombreux jusqu'à l'utilisation du gaz. On supprime par exemple les lustres de l'avant-scène, qui gênaient les effets nocturnes de *Séramis*. Il s'agit de concevoir séparément l'éclairage de la salle et de la scène, de les rendre alternatifs, de constituer un "quatrième mur de lumière" » (*op. cit.*, p. 60).

soit ému. Les théories de Diderot sur le jeu de l'acteur et son effet sur le spectateur iront dans le même sens : « il faut l'ignorer pour le toucher<sup>471</sup> ».

Le fait de séparer l'événement du rêve et du théâtre de la réalité se retrouve également dans le discours du sujet rêveur ou spectateur. On peut souligner, après avoir vu une pièce nous ayant touché, la force de l'expérience vécue, mais le récit sera souvent accompagné de termes qui l'éloignent de la vie quotidienne : un moment extra-ordinaire, in-croyable, ou même étrange, voire fou. De même, quand on raconte un rêve, on prend soin de bien le séparer de notre réalité, en employant des adjectifs qui disent son étrangeté selon les critères de la pensée vigile. Le récit de rêve obéit à ces lois, au « vouloir-penser de l'état vigile [qui] trahit un désir de maîtrise et de réduction de l'inconnu<sup>472</sup> ». Il anéantit la particularité du rêve en tentant de le relier à quelque chose de connu, en utilisant pour en rendre compte des catégories de la pensée qui lui sont totalement étrangères : « les propos narratifs et interprétatifs qu'inspirent les souvenirs de l'expérience onirique tentent de relier, sous divers auspices (mythologiques, occultes, autobiographiques, romanesques, etc.), l'aventure solitaire de l'être endormi au monde des choses dicibles communément reçues<sup>473</sup> ». Il y a une tentative de rationaliser l'expérience du rêve comme il peut y avoir une tentative de rationaliser l'expérience des scènes ici à l'étude. Si l'on tente effectivement d'appliquer les catégories de la pensée vigile à ces événements, on gagne peu en signification et on perd beaucoup de ce qu'ils expriment, au-delà de ce qu'ils représentent.

Et pourtant, quelque chose a eu lieu... Le rêve est une réalité psychique, celle-ci n'est pas limitée à notre vie diurne. Sur scène également, il s'est passé quelque chose puisque des comédiens sont montés sur un plateau et y ont exécuté des actions. Cette ambiguïté du phénomène théâtral a souvent été soulignée : tout cela n'est rien mais laisse des traces indélébiles en nous et dans le corps de l'acteur. Hamlet le sait bien : « Et tout cela pour rien, pour Hécube ! » (*Hamlet*, II, 2). Artaud décrit la même chose dans « Le Théâtre et la peste » : « Tout dans

---

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>472</sup> Maurice Dayan, *Le Rêve nous pense-t-il ?*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 24.



l'aspect physique de l'acteur comme dans celui du pestiféré, montre que la vie a réagi au paroxysme, et pourtant, il ne s'est rien passé<sup>474</sup> ». L'événement insiste également en nous, spectateurs : un rêve, tout comme un spectacle, peut nous hanter. Lorsque le réel est retrouvé, l'intensité du ressenti semble presque absurde, mais pendant le rêve ou pendant le spectacle, il peut se produire un phénomène d'adhésion et de croyance qui donne sa prégnance à l'événement et ce justement parce que le monde extérieur s'absente. Nous pouvons reprendre ici l'observation de Maurice Dayan, dans son ouvrage *Le Rêve nous pense-t-il ?* lorsqu'il explique la façon dont la perte de la réalité matérielle « ouvre carrière à un réel singulier qui devient la mesure provisoire de toute chose<sup>475</sup> ».

C'est cette séparation d'avec la « vie diurne » qui est paradoxalement remise en cause dans les spectacles étudiés. Paradoxalement puisque le recours au paradigme du rêve que nous avons mis en place devrait indiquer une séparation d'autant plus forte. Mais lorsque la scène organise des symptômes et non plus des signes, elle efface la séparation nette existant entre la fiction et la vie réelle. Lorsque l'Autre fait symptôme, nous avons vu qu'une communion des temps se mettait en place. Il n'y a plus alors d'un côté une réalité et de l'autre une fiction, un irréel séparé du réel, mais une nouvelle « réalité scénique ». L'impensable, l'inimaginable pouvaient au théâtre apparaître sous la figure du fou, rejeté dans un monde imaginaire, fictionnel, dans un irréel séparé du monde. Le fou dans l'univers du théâtre est souvent celui qui propose un autre regard sur le monde, révélant son absurdité et ce qui se cache sous les apparences. Pour les autres personnages, le fou fait symptôme dans leur réalité, c'est pour cela qu'il est éloigné, mis au banc : « Il serait bon de lui parler ; car elle pourrait semer de dangereuses conjectures dans les esprits féconds en mal » (*Hamlet*, IV, 5, Horatio). Si l'on parvient cependant à montrer ce qui fait symptôme dans le réel, si le symptôme même est exhibé sur scène, révélant l'altérité du réel, alors le théâtre réussit à nous donner accès à un imaginable qui n'est pas séparé du réel mais se cache dans celui-ci.

---

<sup>474</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 35.

<sup>475</sup> Maurice Dayan, *Le Rêve nous pense-t-il ?*, op. cit., p. 80. Souligné dans le texte.

Cet imaginable théorisé par M. Saisson se rapproche comme nous l'avons souligné plus haut de la notion de virtuel chez M. Dufrenne<sup>476</sup>. Ses analyses peuvent nous permettre de comprendre plus avant la façon dont cet imaginable, ce virtuel qu'il définit comme de « l'imperçu accroché au perçu<sup>477</sup> », caché dans le réel, peut être saisi par le spectateur. Le virtuel tel que M. Dufrenne le décrit a à voir avec le corps, la perception sensorielle et la mémoire<sup>478</sup>. Dans le sujet, le virtuel est associé à un imaginaire qui « s'enracine dans l'organisme<sup>479</sup> » et à une mémoire du corps. Il peut, par exemple, être lié à la synesthésie : lorsque je vois un cristal, je peux entendre son tintement même s'il ne retentit pas. Le tintement est une forme de virtuel du cristal, il est un possible du réel « cristal ». Le sujet ayant déjà fait l'expérience du « tintement », par la perception, par le corps (« c'est bien dans le corps que se recueille notre expérience du monde<sup>480</sup> »), il peut saisir ce possible. Pour le sujet, il s'agit alors d'une capacité d'ouverture à ce qui n'est pas directement perceptible : le virtuel amène un autre regard, par l'implication du corps dans le processus de réception. Il exprime quelque chose de caché dans le réel et en appelle au sentiment du sujet, à sa mémoire corporelle. Chez M. Dufrenne, la notion de virtuel est liée au pouvoir expressif de l'œuvre, et non à ce qu'elle représente<sup>481</sup>. La notion de virtuel (ou d'imaginable) instaure d'abord un rapport défini par le sentiment. Nous participons aux tonalités affectives de l'œuvre et, en retour, l'œuvre ne peut s'achever que dans le regard du récepteur, regard définit non plus d'abord comme capacité à comprendre mais

---

<sup>476</sup> Ce dernier a développé une esthétique phénoménologique inspirée de Husserl et très liée à celle de Merleau-Ponty, où il tente de comprendre les conditions de possibilité de l'expérience esthétique, aussi bien du côté du sujet que de l'objet, mettant en évidence le caractère inépuisable du sens de l'œuvre d'art. Sur le renouvellement de la phénoménologie chez Dufrenne, voir Isabelle Thomas-Fogiel, « Pour une autre allure de la phénoménologie ? Mikel Dufrenne ou la phénoménologie comme philosophie transcendante des relations », Conférence prononcée en 2009, Cicada. URL : <http://www.isabellethomasfogiel.com/2009/04/pour-une-autre-allure-de-la.html>.

<sup>477</sup> Mikel Dufrenne, *L'Œil et l'oreille*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>478</sup> Nous nous attachons ici au versant subjectif de la réception esthétique chez M. Dufrenne, bien que sa théorie, comme toute esthétique phénoménologique, se base sur l'importance réciproque de l'objet et du sujet : le virtuel est « assigné à la fois à l'objet dans lequel il désigne du potentiel et au sujet dans lequel il désigne une possibilité, un pouvoir de devancer l'expérience » (Mikel Dufrenne, *L'Œil et l'oreille*, *op. cit.*, p. 196).

<sup>479</sup> *Ibidem*.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>481</sup> Le virtuel est un *a priori* affectif et appartient en cela à la troisième phase de l'expérience esthétique telle que définie par M. Dufrenne dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique* : les deux premières sont la présence et la représentation, la troisième est l'expression.

comme possibilité de saisir par le corps et l'émotion ce que les images, dans notre cas, expriment au-delà de la représentation.



## Conclusion de la deuxième partie

Les études symptomatologiques nous ont permis de répondre à certaines questions laissées en suspend par l'analyse dramaturgique et notamment à celle concernant le rapport au réel instauré dans les œuvres (nous avons cité Joseph Danan à ce sujet : « Derrière l'action il y a l'implicite de la mimèsis<sup>482</sup> »). Nous avons commencé effectivement notre étude en nous interrogeant sur ce qu'impliquait une dramaturgie et bien que nous ayons montré les limites de celle-ci, cet outil nous a pourtant permis d'ouvrir des pistes pour notre réflexion. L'étude de l'action nous a amené à forger le concept de geste-symptôme, et nous avons pu, à travers l'analyse de son fonctionnement scénique, commencer à saisir comment s'installe par celui-ci un « ordre du sens et de l'émotion ».

Deux questions restent cependant encore sans réponse à l'issue de cette partie. Le spectateur est ballotté entre la projection induite par le *déplacement* et la distance mise en place par les moments de *prise en compte de la figurabilité*, sous l'emprise du choc lors de l'apparition des symptômes, contaminé par le corps de l'acteur.... Mais comment parvient-il à élaborer cette expérience intense face aux images ? Comment ressort-il de la salle ? Nous avons relevé dans les articles et les questionnaires utilisés pour notre étude de Master l'intensité du ressenti et l'incompréhension du spectateur, mais s'il en restait à ces deux impressions, il ne pourrait pas exprimer son admiration face à ces œuvres, et surtout, il ne reviendrait sans doute pas encore et encore faire face à ces figures. Nous n'avons pas encore saisi dans toute leur complexité les conséquences de l'implication du spectateur dans l'œuvre, ni les modalités de son expérience esthétique, il s'agit là d'un premier point à expliciter. La seconde interrogation porte toujours sur le spectateur mais elle concerne également le rapport au réel que venons d'élucider. Un réel scénique advient, ne renvoyant à rien d'autre qu'à lui-même par la présence de l'altérité. Cette altérité appartient alors à ce réel scénique qui ouvre le spectateur à un imaginable. Dans ce temps de l'événement, le corps de l'acteur, envahi par la figure de l'altérité, a modifié la position du spectateur en lui

---

<sup>482</sup> Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, op. cit., p. 47.

permettant de poser un autre regard sur ce réel qui lui est offert. C'est donc le dispositif de l'œuvre qui modifie la position spectatoriale en impliquant de nouvelles modalités du voir. Quelles sont les modalités du regard qui caractérisent alors notre rapport aux images scéniques ? Comment peut-on les appréhender et dans quelle mesure elles modifient notre regard *quotidien*, ou interrogent les modalités de notre voir dans la société actuelle ? Nous retrouvons, peut-être, cette figure du spectateur-veilleur que nous avons évoqué à partir des écrits de Marie-Madeleine Mervant-Roux, veilleur et gardien du réel auquel il appartient, un spectateur présent à l'événement scénique mais toujours ancré dans sa réalité. Ici, puisque nous sommes dans des dispositifs visuels, c'est à travers la question du regard que cet ancrage est interrogé, réactualisé.

**TROISIÈME PARTIE**  
**LE SPECTATEUR-RÊVEUR**





## Introduction

### Prolégomènes pour une étude du regard

Les œuvres théâtrales étudiées s'en remettent au sujet comme sujet de l'expérience, sujet-corps, sujet-mémoire, suivant le voyage émotionnel qui lui est proposé et capable par là d'activer les potentialités, les virtualités du réel et son altérité. Il nous faut à présent suivre les étapes de ce voyage pour comprendre ce qu'implique en termes esthétiques, en termes de réception, l'utilisation du geste-symptôme sur scène.

Le *déplacement* des valeurs esthétiques en jeu dans les images amène le spectateur à ressentir la contradiction et à projeter celle-ci sur les performers. Son voyage dans l'œuvre se construit alors entre projection et distance, cette dernière étant instaurée par des procédés de *prise en compte de la figurabilité* qui interrogent le regard. Pour saisir ce regard que le spectateur pose sur les œuvres il nous faudra d'une part comprendre le rapport aux images construit dans cette distance, et d'autre part nous interroger sur le rapport du spectateur à l'acteur pour identifier ce qu'induit le phénomène de projection.

#### 1. Au-delà du symptôme

Afin de décrire le voyage émotionnel, entre projection et distance, du spectateur dans l'œuvre, nous reviendrons d'abord sur son appréhension du symptôme, car c'est là que réside son expérience émotionnelle et physique. Au-delà du symptôme, du choc et de l'incompréhension, le spectateur parvient-il à prendre de la distance avec ce qui lui est montré pour l'élaborer ? De cette rencontre avec l'Autre, ce sujet diffracté qui surgit du corps de l'acteur, comment celui qui regarde ressort-il ? Comment parvient-il à dépasser l'ébranlement, le malaise initial ? Comment peut-il aller au-delà de la contamination du symptôme et de ses réactions affectives et physiques ? Comment ne pas s'arrêter à l'incompréhension ?

Il s'agira alors d'étudier le type de réception que l'agencement des éléments scéniques amène, la manière dont le matériau spectaculaire est saisi et dramatisé par le spectateur, en tenant compte du rapport au réel instauré dans les spectacles que nous avons étudiés en deuxième partie. Nous aurons recours à deux notions appartenant au domaine de la psychanalyse pour identifier l'appréhension de l'œuvre par le spectateur. Nous avons jusqu'ici délibérément laissé de côté un quatrième procédé de formation du rêve bien connu : l'*élaboration secondaire*. Celui-ci fonctionne pendant le rêve mais il est surtout utilisé pour décrire le récit de rêve, l'*élaboration*, justement, de la pensée du rêve, c'est-à-dire son interprétation, notamment dans le cadre de la cure psychanalytique. La seconde notion à laquelle nous nous référerons renvoie à la question du symptôme : celui-ci, pour disparaître, doit être *réduit*. La *réduction du symptôme* s'effectue par un processus de *subjectivation* ou *appropriation subjective*. Le sujet en proie au symptôme doit accepter d'être le sujet de celui-ci, d'être le sujet de son propre conflit. Il doit s'approprier l'événement à l'origine du symptôme, le reconnaître comme sien, pour l'intégrer à sa vie psychique. À travers ces deux notions, nous pourrions comprendre de manière analogique la façon dont le spectateur va au-delà du symptôme.

Le terme de subjectivation nous intéresse doublement. En psychanalyse il prend le sens de *devenir sujet*. La subjectivation est un processus par lequel le sujet reconquiert une partie de sa vie psychique et s'accepte en tant que sujet en proie au conflit, il se constitue dans sa capacité à donner du sens à une expérience vécue. Le terme rejoint ainsi son usage plus courant : subjectiver c'est donner du sens à quelque chose selon son propre point de vue. Il désigne alors la capacité à avoir un point de vue sur le monde, à poser un regard sur lui et à lui donner du sens, c'est-à-dire à *symboliser*. Nous avons mis en évidence à la fin de la seconde partie la façon dont la position du spectateur est modifiée dans les spectacles, la façon dont son regard change face à ce réel scénique qui lui est présenté. Au terme de l'analyse de la subjectivation du spectateur, il nous faudra souligner deux conséquences majeures de ce processus de réception : d'une part, le fonctionnement symptomatique de la scène permet au spectateur de se construire comme sujet et d'autre part, l'analogie avec le rêve permet de comprendre

comment le spectateur retrouve un regard, une position face aux images et face au monde.

## 2. Le rêve comme dispositif

Chaque œuvre donne une position à son spectateur dont les modalités dépendent de l'œuvre elle-même, de son mode de figurabilité, du dispositif qu'elle met en place. La notion de dispositif, reprise récemment en études théâtrales par Arnaud Rykner, se révélera féconde dans le type d'approche que nous souhaitons mener à présent, en ce qu'elle considère la scène comme ce qui organise le regard<sup>483</sup>. Florence Baillet, dans son ouvrage *Le Regard interrogé. Lulu ou la Chair du théâtre* définit quant à elle le dispositif en ces termes, lorsqu'elle s'empare de cet outil pour analyser la pièce de Wedekind : « quel dispositif en découle, autrement dit comment [la pièce] cadre le réel et engendre de la sorte un mode de regard qui lui est particulier, à la manière d'un appareil optique<sup>484</sup> ». Cette notion pourrait donc nous permettre de penser le regard du spectateur à partir de l'analyse de l'agencement des éléments scéniques. Cette dimension est soulignée par Arnaud Rykner, notamment dans son article « Du dispositif et de son usage au théâtre » :

le dispositif postule l'existence de ce tiers [le spectateur] qui le fait tenir et qui, en retour, le constitue comme dispositif. Contrairement au *décor*, qui dénote ou qui connote, le *dispositif* n'apporte en effet aucune information qui contiendrait, ne fût-ce qu'en germe, les significations majeures de la représentation et qui permettrait à cette dernière de tenir le spectateur en respect (de lui réserver le rôle de voyeur). Dans le dispositif, les significations ne sont jamais données, mais restent à élaborer, individuellement autant que collectivement. De ce fait, c'est ici qu'intervient la deuxième caractéristique majeure du dispositif, qui l'arrache au seul domaine de la scénographie : il suppose l'implication de ceux par qui autant que pour qui il est institué ; il tire ses effets de la façon dont tous ses actants, à commencer par les spectateurs auxquels il est destiné, l'investissent d'un point de vue physique, psychologique et/ou cognitif.<sup>485</sup>

Il nous semble que cette perspective adoptée par A. Rykner dans son appréhension de la scène comme dispositif peut éclairer notre démarche dans la

---

<sup>483</sup> Arnaud Rykner, *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de Note sur le dispositif*, op. cit.

<sup>484</sup> Florence Baillet, *Le Regard interrogé. Lulu ou la Chair du théâtre*, op. cit., p. 79.

<sup>485</sup> Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence* n° 38, 2008, p. 94.

mesure où elle prend en compte le spectateur comme partie active de la construction de l'œuvre, sous tous ces aspects (physique, psychologique et/ou cognitif). Nous verrons par exemple, dans notre premier chapitre, comment l'agencement des premières images des œuvres permet au public de s'initier au fonctionnement de celles-ci. Il s'agit d'un jeu avec le spectateur, avec son regard, dans la mesure où les artistes s'emparent de modes de visibilité d'autres arts ou impliquent un quotidien intime pouvant éveiller des souvenirs chez celui qui regarde.

Arnaud Rykner définit dans « Note sur le dispositif » les trois niveaux de celui-ci : spatial, pragmatique et imaginaire, et enfin symbolique. Le niveau spatial concerne « l'agencement proprement dit [...]. Ainsi, quand nous lisons un livre, nous avons entre les mains un objet<sup>486</sup> ». Il s'agit de prendre en compte le support de l'art, l'objet livre ou la situation de coprésence des acteurs et des spectateurs dans un même espace. Nous n'avons eu de cesse, au cours de nos analyses symptomatologiques, de penser à partir de ce que nous avons appelé la « situation performative » pour montrer comment celle-ci influe sur l'élaboration et la réception des images. Le niveau pragmatique et imaginaire, ensuite, « est celui qui prend en compte le récepteur. D'un point de vue artistique, c'est le fait que ce dernier participe – ou non – de l'élaboration de l'œuvre<sup>487</sup> ». Nous venons de l'évoquer à partir de la citation de l'article d'A. Rykner au sujet du spectateur comme tiers et nous mettrons en avant ce travail d'élaboration dans le premier chapitre de cette troisième partie. Enfin, le niveau symbolique « ce sont les valeurs portées par l'œuvre, ce qu'elle veut nous “dire”, ce qu'elle nous “raconte”. Qu'elles qu'en soient la force et la portée explicites, ce niveau dépend pourtant entièrement des deux précédents<sup>488</sup> ». C'est ce que nous avons cherché à montrer dans l'ensemble de notre seconde partie, en dévoilant ce qui se cache « sous les plis de la représentation ». Dans les œuvres de notre corpus, le symbolique de l'œuvre n'est pas seulement lié à la représentation mais bien à ce qui fait symptôme dans celle-ci, en jouant avec ses limites, avec la situation performative,

---

<sup>486</sup> Arnaud Rykner, *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de Note sur le dispositif*, op. cit., p. 225.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>488</sup> *Ibidem*.

et en faisant rentrer le spectateur dans l'œuvre pour qu'il soit partie prenante de la *symbolisation*.

L'objectif d'A. Rykner, en introduisant cette notion de dispositif, est de tenter de dépasser les apories de la « structure » et, bien évidemment, du structuralisme qui a « tendance à tout transformer en texte<sup>489</sup> ». La démarche fait écho à celle de G. Didi-Huberman essayant de dépasser les apories de la sémiologie qui veut lire les images sans prendre en compte ce qui « fait symptôme » dans celles-ci. Ce qui est d'autant plus éclairant pour nous c'est qu'A. Rykner, lorsqu'il aborde la notion de dispositif, affirme que celle-ci permet de « penser les processus dynamiques [de l'œuvre], au-delà de l'œuvre close sur elle-même, penser son rapport au monde<sup>490</sup> ». Florence Baillet affirme également que « toute pièce de théâtre relève d'une certaine construction du regard, qui lui est propre, tout en étant à lier non seulement au contexte théâtral ou artistique, mais aussi, plus largement, à l'environnement “scopique” de son temps<sup>491</sup> ».

Nous nous interrogerons donc sur la façon dont cette question de la *subjectivation* entre particulièrement en résonance avec le monde contemporain pour comprendre dans quelle mesure les œuvres étudiées font écho à un état de la société, et à un état du sujet dans cette société. Notre corpus couvre cependant une période assez longue, durant laquelle « l'environnement scopique » s'est profondément modifié. En effet, *Café Müller* a été créé en 1978 et *Wielopole*, *Wielopole* en 1980. Plus de trente ans nous séparent de ces œuvres et une dizaine d'années pour les spectacles d'Emma Dante, Pippo Delbono et Jan Lauwers. Qu'il s'agisse des trois derniers qui créent toujours ou de Pina Bausch dont la dernière création remonte à l'année de sa mort (2009), nous pensons pouvoir parler d'une réception actuelle, contemporaine au sens large du terme. En ce qui concerne Kantor, et bien que sa dernière œuvre remonte à présent à plus de vingt ans, il semble que tant le processus de création que la démarche esthétique mis en jeu par cet artiste résonnent encore aujourd'hui avec une actualité percutante.

---

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>491</sup> Florence Baillet, *Le Regard interrogé. Lulu ou la Chair du théâtre*, *op. cit.*, p. 79.

Nous choisissons ainsi de nous interroger sur la position du spectateur dans la société contemporaine à la rédaction de ce travail, sans nécessairement différencier l'« effet » de la « réception », comme pouvait le préconiser l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss. Il s'agissait pour lui d'

éclairer l'évolution du rapport entre l'œuvre et le public, entre l'effet de l'œuvre et sa réception, en usant de la logique herméneutique de la question et de la réponse [...] [Il faut] reconstitu[er] la perspective d'ensemble où s'inscrivaient les questions idéologiques et les problèmes sociaux auxquels l'œuvre d'art a jadis répondu – que sa réponse ait confirmé l'ordre établi ou l'ait contesté, peu importe.<sup>492</sup>

Jauss différenciait donc la réception de l'effet dans une logique historique diachronique permettant de considérer l'œuvre dans son contexte initial et ses lectures successives : « l'effet (*Wirkung*) – est déterminé par le texte [...] – la réception (*Rezeption*) – par le destinataire<sup>493</sup> », ainsi « le sens se constitue par le jeu d'un dialogue, d'une dialectique intersubjective<sup>494</sup> ».

Jauss évoque « la perspective d'ensemble où s'inscrivaient les questions idéologiques et les problèmes sociaux auxquels l'œuvre d'art a jadis répondu ». Pour les œuvres dont nous nous occupons, il ne s'agira pas d'identifier ces échos à la société dans les éléments *représentés* sur scène mais bien dans ce que nous avons étudié en deuxième partie, c'est-à-dire ce qui émerge *sous le tissu mimétique*. Ce n'est pas le contenu de la représentation qui nous intéresse ici mais la façon dont les œuvres proposent une autre modalité du regard au spectateur. On peut cependant déjà entrevoir une attention particulière à cette dimension dans les écrits de Jauss lorsqu'il affirme que « le rôle de la forme artistique est définie non plus comme simple mimésis mais comme dialectique, c'est-à-dire comme moyen de créer et de transformer la perception, ou – pour citer le jeune Marx – comme moyen privilégié de “formation de la sensibilité” (*bildung der Sinne*)<sup>495</sup> ». Les œuvres travaillent donc la position du spectateur, son regard, sa sensibilité, et interrogent les modalités du voir. Mais cette interrogation n'est pas *représentée*,

---

<sup>492</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 272-273.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 43.

elle apparaît entre les éléments, dans leur agencement, comme les analyses symptomatologiques l'ont révélé.

Nous tenterons dans cette partie d'analyser les images des spectacles et la façon dont elles proposent au spectateur une expérience qui l'amènerait à la *subjectivation* et à la *symbolisation*. Cet accès à la symbolisation et à la subjectivation, réactivé dans les œuvres, est un thème récurrent sous la plume des théoriciens de l'art. Nous verrons alors de quelle manière les œuvres entrent en résonance avec deux « crises » repérées dans le champ psychanalytique et dans l'étude des images et du regard contemporains. La notion de *subjectivation* a une fortune particulière en psychanalyse de nos jours et, selon certains spécialistes, serait caractérisée par un « malaise ». Ce *malaise dans la subjectivation* entre en écho avec un *malaise dans la symbolisation* théorisé à la fois par les psychanalystes et par les théoriciens de l'art. Nous reprendrons les analyses des uns et des autres sans volonté d'exhaustivité : il ne s'agit pas ici de diagnostiquer le sujet de la société actuelle, mais d'essayer de voir comment les œuvres à l'étude font écho aux modalités du voir de notre société. Nous tentons de comprendre le regard qu'un spectateur contemporain peut poser sur les œuvres que nous étudions. Les résonances entre les différents champs de l'histoire de l'art, des *visual studies*, de l'anthropologie, de l'ethnologie et de la psychanalyse nous semblent si fortes que nous nous autoriserons à les mettre en parallèle et à montrer la façon dont ils peuvent éclairer le regard du spectateur sur les images scéniques. De la même façon, la notion de *symbolisation* sera abordée à partir de ces différents champs, et nous en préciseront notre usage au cours du développement.

### **3. Naissance de l'image, naissance du sujet**

Avant de commencer à analyser le voyage du spectateur dans les œuvres, nous souhaitons nous arrêter un instant sur les réflexions de Marie-José Mondzain dans son ouvrage *Homo spectator*. Ce détour par la pensée de la philosophe nous permettra de saisir ce qui se joue dans notre rapport actuel aux images et de saisir « l'environnement scopique » des œuvres.

Il est intéressant de relever que l'auteure met directement en lien la question de l'image avec celle de la *subjectivation* :

Ce qui arrive dans l'espace public au corps et au regard de chacun laisse entrevoir et même prévoir que les pathologies de l'image sont devenues des pathologies collectives, des souffrances sociales qui mettent en péril les procès de subjectivation de tous ceux qui essaient tant bien que mal de vivre ensemble.<sup>496</sup>

Dans différents ouvrages, M.-J. Mondzain tente de montrer et de comprendre quel est le pouvoir que les images exercent sur le spectateur. L'objectif est de remettre en cause l'accusation de violence des images, accusation se basant souvent sur leur contenu, pour identifier plutôt leurs modes de figurabilité et ce qui, dans leur forme même, peut faire violence au spectateur. Son étude vise à pouvoir « distinguer entre ce qui permet au spectateur de construire sa place de sujet pensant et mobile et ce qui au contraire l'expulse de toute position subjectivante<sup>497</sup> ».

Au début de *Homo spectator*, M.-J. Mondzain crée une « opération imageante » ou « fiction opérante » pour montrer ce qui se joue dans la naissance du spectateur face à l'image rupestre. Il s'agit ici de décrire une sorte de rapport idéal à l'image, induit dans sa première réalisation. Ceci nous aidera à comprendre ce qui est en jeu dans notre rapport à l'image. M.-J. Mondzain construit à partir de ce geste premier

le scénario qui instaure simultanément l'impossibilité de se voir, la naissance de l'image comme opération de retrait, l'identification de soi dans la dissemblance, la nécessité de l'appui du monde pour exister hors de lui, à distance de lui [...] le scénario inaugural qui instaure l'homme en tant que spectateur dans une relation d'altérité.<sup>498</sup>

L'auteure nous raconte alors l'histoire de cet homme qui quitte ses tâches quotidiennes, abandonne un instant son instinct de survie pour s'engouffrer armé d'une torche dans une grotte profonde et noire. Là, on ne sait par quel processus psychique, il décida de poser sa main recouverte de pigment sur le mur, ou bien de souffler, sa bouche pleine de pigment, autour de cette main posée sur le mur, créant la première empreinte et le premier pochoir. Le récit de M.-J. Mondzain et

---

<sup>496</sup> Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2013, p. 137.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 32.



les implications théoriques de celui-ci sont clairement marqués par une attitude phénoménologique. L'homme s'*appuie* sur le mur, sur le monde, pour y laisser une trace. Cette trace n'apparaît que lorsqu'il *retire* sa main, se détachant ainsi du mur, du monde. C'est dans la *distance*, celle d'un bras, qu'il crée et observe ce qu'il a fait. À partir de là il voit ce qui vient de lui mais n'est pas tout à fait lui, ce qui est maintenant *hors* de lui et *différent*. On retrouve bien ici l'ensemble des termes de la citation précédente. Suite à ce premier geste artistique l'homme devient spectateur, à distance, de ce qu'il a créé mais qui n'est plus lui-même. C'est donc à partir de la distance et du retrait que naît la première opération symbolique :

Le plein de l'empreinte s'adresse ainsi au vide de la trace pour y faire voir la dissemblance qui habite toute semblance au cœur du même. Nous y avons reconnu l'inscription de la différence sous la figure d'un *semblant ressemblant* qui, ne comblant jamais ce qui sépare le sujet de lui-même, sera le point de départ d'un *entretien* avec l'autre. Le maintient, le maintenant, de celui dont la tenue doit faire face à l'apparition symbolique d'un monde est l'œuvre des mains, sans recours à la fusion. Se tenir en ne tenant plus indique la déprise<sup>499</sup> qu'exige le surgissement d'une relation imaginaire et de ses modulations symboliques.<sup>500</sup>

Le sujet se construit par l'image dans un rapport à l'altérité qui entraîne une activité symbolisante. La distance est nécessaire, l'auteure le souligne par l'expression « sans recours à la fusion », c'est celle-ci qui permet la « relation imaginaire », c'est celle-ci qui permet de ne pas être dans l'absorption, dans la possession, mais dans un régime symbolique. À la lumière de cette analyse, nous devons repenser le phénomène de distance qu'engendrent les moments de *prise en compte de la figurabilité* dans les œuvres.

M.-J. Mondzain souligne ensuite que le corps qui a produit l'image se détache de celle-ci pour la donner aux yeux, instaurant la distance, mais que ce corps sera toujours lié à l'image et à sa naissance :

Si la bouche et les mains sont les premiers organes créateurs des images, alors c'est toute l'histoire de l'oralité, de notre respiration et de nos appétits qui est en jeu dans la fondation d'une autonomie du sujet. Le spectateur est

---

<sup>499</sup> Le terme de « déprise », constitué d'un préfixe privatif, nous renvoie aux expériences esthétiques de Freud et G. Didi-Huberman citées en ouverture de ce travail. Ceux-ci parlaient respectivement de « désamepement » et de « dessaisissement » (Cf. *infra* : Introduction).

<sup>500</sup> Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, op. cit., p. 72.

né dans nos mains et par la force du souffle. La maltraitance de l'image est maltraitance du désir à travers le corps tout entier.<sup>501</sup>

Nous abordons ici la notion de désir à travers l'appréhension du corps et de ses organes qui incorporent quelque chose du monde, qui absorbent et désirent, la nourriture et l'air. Nous avons déjà identifié l'implication corporelle du spectateur et de l'acteur dans l'œuvre mais il nous faudra revenir sur celle-ci pour comprendre la façon dont le dispositif du symptôme fait ou non violence au désir du spectateur.

M.-J. Mondzain fait ainsi coïncider la naissance de l'image et celle du spectateur avec la naissance de la *symbolisation* et de la *subjectivation*. Nous retrouvons les mêmes termes que dans les analyses qui nous ont guidées jusqu'ici : distance, corps, désir, altérité. Ce sont ces termes que l'auteure réinvestira tout au long de l'ouvrage pour identifier les images qui font violence au spectateur et celles qui lui permettent d'être sujet, d'être humain puisque « si le spectateur naissant est l'homme même, la mort du spectateur est la mort de l'humanité<sup>502</sup> ». Les termes d'altérité, de distance et de corps nous ramènent évidemment à différents éléments que nous avons déjà identifiés en deuxième partie suite aux analyses symptomatologiques. Nous pourrions les réinvestir ici en gardant à l'esprit ce rapport idéal à l'image décrit par M.-J. Mondzain, pour tenter de comprendre le rapport à l'image qui est proposé dans les œuvres.

Cette partie suivra donc les étapes du voyage du spectateur dans les spectacles. Celles-ci seront abordées ici de manière linéaire pour plus de clarté, mais il est évident que lors de la réception des œuvres, ces étapes peuvent se superposer et le voyage qui est proposé par les artistes (pour reprendre les termes

---

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 17. Cette sentence n'est pas sans faire écho à la belle formule qu'Edward Bond utilisa à la fin de son texte « Grammaire de l'art, logique de l'humain » (*Le Monde*, 11 octobre 2003) pour défendre le statut de l'intermittence lors de la crise de 2003 (je souligne) : « Afin d'être humains, les humains doivent se poser la question : comment crée-t-on l'humain ? On a laissé cette question de côté pendant deux millénaires et demi. Il convient de la poser à nouveau. Les réponses anciennes sont devenues des mensonges. Nos outils, nos machines et nos armes sont si puissants qu'ils peuvent se retourner contre nous et nous anéantir. Ou alors venir vers nous en toute amitié et nous changer en outils semblables à eux. Il n'est point étonnant que cet Âge-ci soit celui de la désorientation. Il deviendra peut-être l'Âge de la mort. Voilà pourquoi la France a besoin de ses artistes. Elle peut se les offrir. *Même les premiers hommes qui ont gratté dans la boue avaient suffisamment de sagesse pour savoir cela.* »

d'Emma Dante) ne suit pas toujours un chemin bien tracé. Nous nous arrêterons un instant, dans un premier chapitre, sur les images scéniques qui permettent au spectateur d'*élaborer* son propre voyage. À travers les mots et les images, c'est également la présence de sujets qui émerge : les créateurs en scène mais aussi les interprètes, surtout chez Pina Bausch. Nous retrouvons ici ce « théâtre de l'intime » défini dans notre première partie, un théâtre du « je » où le spectateur peut se situer face à un énonciateur affirmé. Dans ce second moment, nous reviendrons sur les phénomènes de projection étudiés en deuxième partie, qui nous permettront de comprendre le rapport du spectateur au performer. C'est dans ce rapport à l'Autre, ici en scène, que se construit l'essentiel du processus de *subjectivation* tel qu'il est conçu en psychanalyse. Enfin, nous verrons qu'au-delà des éléments de reconnaissance, des éléments qui « font sens » directement et grâce auxquels le spectateur pourra créer des liens entre les différentes images, sont également présents dans ces spectacles les matériaux d'une culture commune qui résonnent en chacun et renouent avec les formes des mythes ou de l'imaginaire collectif. Ce travail des images dans les œuvres et le rapport qu'elles instaurent avec le spectateur, nous amèneront à étudier le processus de *symbolisation* et à évaluer le phénomène de distance qu'elles construisent. À travers tous ces éléments, le spectateur peut élaborer son propre voyage dans les images : il est impliqué intimement dans celles-ci dans la mesure où il fait appel à sa propre mémoire pour les recevoir.



## Premier chapitre

### Accompagner le spectateur

Nous avons comparé la réception émotionnelle à des montagnes russes, où aux pics d'intensité succèdent des moments de respiration, ménagés par les créateurs<sup>503</sup>. En effet, bien que nous ayons souligné dans notre première partie la volonté des artistes de « mettre en crise » le regard du spectateur, de bousculer sa position, nous pouvons également remarquer chez ces derniers un réel désir de le faire « entrer » dans l'univers de l'œuvre, de partager avec lui une expérience, un voyage dans ce temps donné : « prendre le spectateur par la main<sup>504</sup> » comme l'affirme Pippo Delbono dans l'ouvrage *Mon Théâtre*. Dans *Barboni*, il précise cette idée qui consiste à « accompagner le public » :

Pour faire en sorte que les personnes acceptent d'entrer dans cette dimension de déséquilibre, ça doit être moi en premier lieu et les acteurs qui devons nous mettre sur la scène, de manière la plus fragile possible, pour accompagner ainsi le public à travers un voyage qui est aussi douloureux et dur, mais qui une fois fini peut nous amener à une situation finale d'ouverture, de changement. C'est important que les acteurs et le public vivent une expérience qui se situe le plus possible dans une même dimension.<sup>505</sup>

L'objectif n'est pas de répondre aux attentes du public mais de lui donner les clés pour pouvoir rentrer dans l'univers du spectacle. Pina Bausch également porte une attention particulière à la réception de ses œuvres et à la place que le spectateur peut avoir dans celles-ci :

Je suis le public, je dois essayer de me mettre à sa place, parce que c'est la chose la plus sincère que je puisse faire. Le public est composé de personnes singulières, toutes différentes, je peux montrer et offrir quelque chose ; chaque personne réagira selon sa propre façon de sentir. Chaque personne du public fait partie du spectacle : il est important que chacun ait un rapport personnel avec ce qui se passe.<sup>506</sup>

---

<sup>503</sup> Deuxième partie, deuxième chapitre, 3. Voyage émotionnel.

<sup>504</sup> Pippo Delbono, *Mon Théâtre*, *op. cit.*, p. 196.

<sup>505</sup> Pippo Delbono, *Barboni*, *op. cit.*, p. 44 : « Per far sì che le persone accettino di entrare in questa dimensione di squilibrio devo essere io per primo e gli attori a mettermi sulla scena più indifesi possibile, per accompagnare così tutto il pubblico attraverso un viaggio che è anche doloroso e duro, ma che una volta compiuto può portare a una situazione finale di apertura, di cambiamento. È importante che gli attori e il pubblico vivano un'esperienza il più possibile sullo stesso piano ».

<sup>506</sup> Citée dans Chiara Trifiletti, « Guardare il Tanztheater : una riflessione sulla fruizione del teatro di Pina Bausch », *op.cit.*, p. 19 : « Io sono il pubblico, devo provare a mettermi nei suoi panni ».

Ces affirmations ne rentrent pas en contradiction avec ce que nous avons évoqué plus haut concernant la volonté des artistes de « mettre en crise » le spectateur, et surtout de le laisser faire son chemin dans le spectacle et de laisser libre cours à son imagination.

Nous tenterons ici de comprendre comment le dispositif même de l'œuvre est agencé pour que le spectateur puisse appréhender son fonctionnement. Le début de certains spectacles est emblématique à cet égard : Jan Lauwers et Pippo Delbono s'adressent au public pour lui raconter la genèse du spectacle, livrant ainsi des clés d'interprétation. Des éléments « reconnaissables » jalonnent également les œuvres : figures, lieux, objets, musique, permettant d'identifier des images familières. Le rôle des textes n'est pas non plus à négliger : leur traitement poétique peut évidemment leur donner le statut de matière sonore, comme nous l'avions évoqué en première partie, mais dans *La Chambre d'Isabella* comme dans *mPalermù*, les textes sont aussi des histoires racontées, de même que certains passages d'*Il Silenzio*. Le fait d'avoir une histoire à suivre peut permettre au spectateur de construire son voyage dans l'œuvre.

Reconnaître les images sous nos yeux, les situations, les figures, les matières, suppose un travail du souvenir : on ne reconnaît que ce que l'on connaît déjà et, dans l'acte de voir à nouveau et d'identifier, la mémoire doit retrouver l'image passée qui permet cette identification de l'image présente. C'est ce qui permettra la mise en place d'association d'idées, le travail d'*élaboration secondaire*. Cette *élaboration* se construit ici entre souvenir et association d'idées, face aux images des spectacles.

## 1. Accueillir le spectateur

L'étude des débuts de spectacles de certains artistes du corpus met en évidence une attention aux détails, à la construction. Nous verrons dans quelle mesure, en plus de quelques éléments d'histoire ou de thématiques, les débuts des

---

perché questa è la cosa più sincera che posso fare. Il pubblico è composto da singole persone, ognuna diversa, posso mostrare o offrire una certa cosa ; ogni persona reagirà secondo il proprio sentire. Ogni persona del pubblico fa parte dello spettacolo : è importante che ognuno abbia un rapporto personale con ciò che sta succedendo ».

œuvres étudiées amènent le spectateur à saisir le fonctionnement même de celles-ci, les familiarisant avec le dispositif du spectacle.

### 1.1 Il Silenzio : du tremblement de terre à la logique d'association

Pippo Delbono commence presque toujours par s'adresser à la salle, soit comme metteur en scène, soit dès le départ comme figure scénique<sup>507</sup>, il salue l'audience (« Bonsoir ») et commence à raconter la genèse du spectacle. Arrêtons-nous un instant sur le début d'*Il Silenzio*. Nous avons déjà cité l'intervention initiale racontant l'histoire de Gibellina, du tremblement de terre et du *Cretto* d'Alberto Burri. Le spectateur retient ces informations, sur lesquelles il s'appuiera pour identifier les premières images. La musique *Shine on you crazy diamonds* des Pink Floyd retentit : musique connue, qui permet de s'installer dans un univers familier. Des techniciens dans la pénombre lissent le sable : la matière ainsi mise en mouvement est reconnaissable, intellectuellement mais aussi physiquement (notre corps se souvient de la sensation de contact avec celle-ci<sup>508</sup>). Le spectacle se prépare ? En même temps, l'image d'une ville détruite nous vient à l'esprit, ville dont les décombres doivent être « déblayés ». Une figure creuse dans le sable : à la recherche de quelqu'un ou au contraire pour enterrer ? Pepe Robledo s'avance ensuite ; il raconte, tel un chroniqueur télévisé, les événements du tremblement de terre, nous ramenant au thème annoncé quelques minutes avant par le metteur en scène, à présent en fond de scène, présence reconnaissable qui pose des croix dans le sable. Les liens thématiques jusqu'ici restent évidents, puis, petit à petit, les choses commencent à se « délier » lorsque Pippo Delbono lit un poème de Giuseppe Ungaretti :

De ces maisons,  
ne sont restés  
que quelques  
lambeaux de mur.  
De tous ceux  
qui me correspondaient  
il ne reste pas grand-chose.  
Mais dans mon coeur,  
Aucune croix ne manque.

<sup>507</sup> Cf. Pippo Delbono, *Mon Théâtre, op. cit.*, p. 196-197.

<sup>508</sup> Nous retrouvons ici l'idée de virtuel développée à la fin de la partie précédente à partir des réflexions de M. Dufrenne sur le cristal.

C'est mon cœur,  
le village le plus déchiré.<sup>509</sup>

On retrouve dans ces mots des images qui rappellent les croix déposées en fond de scène et l'idée de décombres. Cependant, la versification du poème caractérisée par de courtes portions de phrases et respectée par P. Delbono dans sa lecture, accentue la musicalité des mots et nous amène à nous concentrer davantage sur la voix et le rythme que sur le sens. Nous parvenons alors l'impression d'un essoufflement, d'une difficulté à dire qui n'est pas liée à une interprétation psychologique du poème mais simplement rendue par cette diction particulière du metteur en scène, d'ailleurs déjà mise en pratique dans le discours initial. Après cette lecture un homme entre en scène, il se positionne dos au public et appelle : « Il y a quelqu'un ? » Nous retrouvons bien sûr ici le jeu avec le regard du spectateur. Pippo Delbono était face à nous pendant sa lecture du poème et s'adressait à nous, notre présence était donc prise en compte. Puis, subitement, les figures se mettent à faire comme si nous n'étions pas là : nous sommes coupés de la scène, par ce dos et cette phrase qui nous appelle sans s'adresser à nous. Cet homme cherche-t-il une personne en particulier après la catastrophe ou constate-t-il sa solitude de « survivant » et le silence qui l'accompagne ?

Les jalons sont posés pour permettre au spectateur d'amorcer son voyage dans le spectacle : le thème est annoncé et bien qu'il n'y ait pas une histoire ou une suite logique entre les images, il peut par association d'idées ramener ces séquences aux informations qu'il a reçues. Non seulement on lui donne des éléments de sens mais on l'amène ainsi progressivement à entrer dans le fonctionnement de l'œuvre : par un travail sur la voix, sur les types de textes, sur des actions scéniques mettant en place des mini-situations et sur la musique. Le spectateur saisit ainsi qu'il doit faire les liens entre les images de manière autonome. Nous avons déjà analysé en ce sens le début du spectacle *Questo buio*

---

<sup>509</sup> Texte lu par Pippo Delbono dans *Il Silenzio*. Poème de Giuseppe Ungaretti intitulé « San Martino del Carso », appartenant à son premier recueil *L'Allegria*. Il l'a composé face à un village à moitié détruit par la guerre en 1916 : « Di queste case / non è rimasto / che qualche / brandello di muro. / Di tanti / che mi corrispondevano / non è rimasto / neppure tanto. / Ma nel cuore / nessuna croce manca. / E' il mio cuore / il paese più straziato. »



*feroce* dans le cadre de l'étude citée plus haut<sup>510</sup>, révélant le même fonctionnement. Nous pouvons également ajouter qu'il y a toujours, entre chaque séquence, une continuité visuelle ou sonore qui aide le spectateur dans ce processus d'association d'idées : une musique qui résonne sur les premières images qui constituent le tableau suivant, ou bien les figures du précédent qui ne sortent que quand leurs successeurs sont installés.

## 1.2 La Chambre d'Isabella : une histoire et une comédie musicale

Pour tenter de saisir la façon dont le spectateur est invité dans l'œuvre de Jan Lauwers, nous pouvons citer Hans-Thies Lehmann, qui intitule un des chapitres de son ouvrage *Le Théâtre postdramatique* « Une soirée chez Jan et ses amis<sup>511</sup> ». Le spectateur est tout d'abord face à l'espace de *La Chambre d'Isabella* : un plateau blanc sur lequel se trouvent plusieurs tables. Sur celles-ci, de multiples objets ethniques, des croix, des amulettes, des masques... Des reproductions photographiques de certains objets en grand format sont situées derrière les tables ainsi que quelques écrans reliés à des caméras qui reprennent ces mêmes objets. À jardin, une des tables est dédiée aux instruments de musique qui servent pendant le spectacle. À cour, celle sur laquelle travaillera la traductrice en simultané, retransmettant les sous-titres sur l'écran placé en fond de scène. Ce qui frappe de prime abord ce sont bien sûr les objets, omniprésents par leur nombre et leur reproduction sur les supports d'image. On les reconnaît, on les identifie mais dans leur étrangeté, et même dans leur « étrangeté ». Cet assemblage d'objets n'a pas l'apparence d'un musée, ainsi, l'espace devant lequel nous nous trouvons n'est pas directement identifiable dans son ensemble, il ne semble pas représenter un lieu particulier (nous saurons plus tard que nous nous trouvons dans la chambre d'Isabella). Les comédiens entrent et s'assoient, ils regardent le public en souriant. Ce sourire, caractéristique des figures qui déambuleront sur la scène pendant tout le spectacle, est accueillant, bienveillant : c'est effectivement presque comme si les personnages étaient des hôtes attendant

---

<sup>510</sup> Cf. Adeline Thulard, *La Réception des écritures scéniques. Parcours du spectateur dans trois œuvres contemporaines*, op. cit.

<sup>511</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 171.

notre venue<sup>512</sup>. Cependant cette façon de nous fixer, du moins au début du spectacle, peut être un peu gênante : c'est nous qui regardons normalement, nous ne sommes pas là pour être observés... Un homme en blanc arrive et salue l'audience : il présente les personnages, nous raconte qu'Isabella est l'objet d'une expérimentation scientifique mise en place car elle perd la vue, et il nous dévoile la genèse du spectacle. Jan Lauwers a hérité ces objets de son père à la mort de celui-ci. Nous avons là un accueil en bonne et due forme où le metteur en scène expose sa démarche artistique dans laquelle le théâtre et la vie se superposent. Quelques repères nous sont donnés pour suivre l'histoire, ainsi qu'une possible clé d'interprétation : les images que nous voyons sont en réalité projetées dans le cerveau d'Isabella, la scène n'est peut-être qu'une boîte crânienne. La dimension autobiographique n'échappe pas non plus : elle sera déceptive puisque J. Lauwers n'interviendra plus et que, bien que le rapport au père soit omniprésent dans l'histoire d'Isabella, rien, à part notre propre imagination, ne nous laisse penser que l'on puisse appliquer cette fable, d'une manière ou d'une autre, à la vie du metteur en scène. Des pistes ont été données au spectateur pour l'orienter dans le spectacle et les acteurs semblent avoir envie de partager un moment avec lui mais en réalité l'ambiguïté est déjà là. Les objets sont familiers et étrangers, les figures sont bienveillantes mais leur regard est persistant, l'histoire d'Isabella qui va nous être racontée est-elle réellement son histoire ou le fruit de son imagination ? Ses souvenirs teintés d'imaginaire et de rêve ? Qu'est-ce qui est « vrai » ou « faux » ?

Dans la séquence suivante un comédien s'avance pendant que Jan Lauwers va s'asseoir à cour. Il remercie le metteur en scène et annonce : « 1910. La princesse du désert », un bruit sourd résonne après la date et le Narrateur désigne Isabella. Encore une fois, un jeu s'installe avec ce que sait le spectateur : on nous a présenté Isabella, elle est à présent « princesse du désert » ? Alors qu'Isabella, assise derrière une table au centre du plateau, face public, prend la parole et commence à raconter son enfance chez les nonnes puis avec Anna et Arthur, une musique se fait entendre en sourdine. Celle-ci est répétitive, les notes changent simplement de tonalité de temps à autre. Isabella raconte à la première personne :

---

<sup>512</sup> Au début de la pièce *Le Bazard du homard*, les comédiens arrivent en courant sur scène et se mettent à chanter, arborant le même sourire.

ses premiers mots dans la version anglaise du spectacle sont « I was abandoned », bien que la traduction française soit : « On m'a trouvée abandonnée<sup>513</sup> ». Un sujet s'affirme face à nous. Quand elle mentionne Anna et Arthur, son regard se tourne vers eux, comme pour nous les présenter. Peu après, l'homme assis à côté d'Isabella, Alexander, commence à chanter sur la musique et désigne Arthur : « He is the man, who never stops ». Isabella continue son récit alors qu'Anna et Arthur se mettent à jouer en avant-scène, produisant des onomatopées. Le Narrateur annonce « 1918 », puis suit le même bruit sourd que précédemment. Les autres personnages se mettent à chanter avec Alexander. Isabella interrompt quelquefois son récit pendant la chanson ; Arthur et Anna dansent. Les chanteurs sont face public, ils nous regardent en souriant et se dandinent sur la musique. La musique s'arrête subitement et Isabella reprend son récit.

Ici encore, nous retrouvons des informations qui permettent au spectateur de se familiariser avec les personnages, d'autant plus qu'ils sont régulièrement désignés. Un fil chronologique se dessine : nous allons écouter l'histoire de cette femme et nous commençons à sa naissance. La saynète qui se joue entre Anna et Arthur correspond aux descriptions d'Isabella, de même que les paroles de la chanson nous amènent dans la philosophie d'Arthur. Il y a une forme de cohérence, bien qu'elle soit rendue difficilement lisible par la simultanéité des événements scéniques. Le spectateur peut-il se concentrer à la fois sur le récit, la musique et les paroles de la chanson ainsi que sur le jeu des autres personnages ? Non, en superposant un par un différents éléments, on l'amène progressivement à faire des choix, ou bien à laisser ses yeux et ses oreilles parcourir la scène dans une attention flottante. Ici encore, le début du spectacle semble une sorte d'initiation au fonctionnement de celui-ci.

Un autre élément aide le spectateur à « entrer » dans l'œuvre. Les *Inrockuptibles* titrent leur article sur le spectacle : « Une comédie musicale tragique<sup>514</sup> » : nous avons déjà relevé le caractère tragique de l'histoire et il y a, effectivement, nombre de chansons. Ce n'est pas simplement une « étiquette »

---

<sup>513</sup> Jan Lauwers, *La Chambre d'Isabella ; (suivi de) Le Bazar du homard*, op. cit., p. 9.

<sup>514</sup> Fabienne Arvers et Philippe Noisette, « Une comédie musicale tragique », *Les Inrockuptibles*, 2 janvier 2005.

commode pour décrire cette forme hybride. *La Chambre d'Isabella* a plus d'un point commun avec ce genre établi et réglé par des lois de composition, et c'est grâce au jeu sur ces règles que le spectateur parvient si facilement à se familiariser avec un univers visuel et sonore complexe. Les spectateurs sont habitués aux comédies musicales, qu'elles soient scéniques ou filmées (les règles ne changeant pas tellement d'ailleurs d'un support à l'autre). À chaque génération son épopée chantée : de *Starmania*<sup>515</sup> à *Notre-Dame Paris*<sup>516</sup>, pour arriver jusqu'au plus récent *Dracula*<sup>517</sup> (et ce en restant dans la sphère francophone). Les classiques *Demoiselles de Rochefort*<sup>518</sup> ou *Chantons sous la pluie*<sup>519</sup> sont toujours diffusés sur le petit écran et les créations continuent : de *Moulin Rouge*<sup>520</sup> ou *Dancer in the dark*<sup>521</sup> aux *Misérables*<sup>522</sup> en passant par *Nine*<sup>523</sup> et certains films de Tim Burton<sup>524</sup>. Le public de tout âge est habitué à ce genre populaire et à son caractère double, semblant fonctionner sur le passage entre deux mondes parallèles : l'un ressemble à la réalité et dans le second, tout le monde peut se mettre à danser et à chanter d'un moment à l'autre, sans préavis.

Toute la composition des films ou spectacles de comédie musicale dépend de ce passage d'un « monde » à l'autre. Dans son ouvrage *La Comédie musicale*, Michel Chion explique ce fonctionnement :

Alors que dans la scène dialoguée, le son semble suivre l'image, (nous faisant entendre ce que les personnages disent), dans la scène suivante, subitement ou graduellement, les mouvements des personnages, quand ils dansent, ou leur chant semblent se laisser engendrer par la musique. Le charme du genre et sa spécificité tiendraient [...] dans cette inversion provisoire des rôles, et dans l'art avec lequel un « fondu sonore » (audio dissolve), prenant souvent pour pivot un son de l'environnement des personnages, voire une phrase qu'ils prononcent ou quelques notes qu'ils fredonnent, amène la musique à prendre temporairement les commandes.<sup>525</sup>

<sup>515</sup> Opéra rock franco-québécois : livret de Luc Plamondon et musique de Michel Berger, 1978.

<sup>516</sup> Comédie musicale : livret de Luc Plamondon et musique de Richard Cocciante, 1998.

<sup>517</sup> Comédie musicale mise en scène et chorégraphiée par Kamel Ouali, 2011.

<sup>518</sup> Jacques Demy, *Les Demoiselles de Rochefort*, 1967.

<sup>519</sup> Stanley Donen et Gene Kelly, *Chantons sous la pluie*, 1952.

<sup>520</sup> Baz Luhrmann, *Moulin Rouge*, 2001.

<sup>521</sup> Lars Von Trier, *Dancer in the Dark*, 2000.

<sup>522</sup> Tom Hooper, *Les Misérables*, 2012.

<sup>523</sup> Rob Marshall, *Nine*, 2010.

<sup>524</sup> Nous pensons notamment aux films d'animation comme *Les Noces funèbres* (2005) mais également aux films : *Charlie et la chocolaterie* (2005) ou encore *Sweeney Todd* (2008).

<sup>525</sup> Michel Chion, *La Comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 6 (je souligne).

On retrouve le même type de transition, auquel le spectateur est donc habitué, dans *La Chambre d'Isabella* : c'est exactement ce qui se passe dans la séquence initiale que nous venons de décrire. La musique commence en fond alors qu'Isabella raconte son histoire. Elle appartient dès le début à l'univers du spectacle et le public peut ne pas y prêter attention. Alexander commence à chanter *Song of Budhanton*, caractérisant le personnage d'Arthur, alors qu'Isabella vient de le mentionner : la continuité est ici assurée par les mots et par le visuel dans la mesure où, comme nous l'avons rappelé, Alexander désigne Arthur dès les premières notes qu'il émet. On retrouve ce procédé à différentes reprises dans la pièce : lorsqu'Isabella se plaint de sa vue, les personnages se précipitent vers elle et ce sont les bruits de leurs pas rapides qui sont repris par la musique ; lorsqu'Alexander devenu fou fait son discours à propos des chiens sur la lune, il se met à imiter ironiquement un aboiement qui est inopinément repris par tous les autres personnages et constitue le début d'une nouvelle chanson.

D'autres modes de transition existent dans la comédie musicale : dans *Chantons sous la pluie*, le personnage principal est projeté dans un univers de cabaret étrange. Le statut de cette séquence intitulée *Broadway Melody Ballet* est énigmatique : sommes-nous devant le projet fantasmé des personnages ? Devant un rêve ? Il arrive souvent dans les films musicaux que des séquences entières apparaissent ainsi sans que l'on puisse les relier directement à la matière diégétique. Nous avons souligné dans la seconde partie l'ambiguïté de la séquence de la « folie d'Alexander » qui semble avoir ce statut « à part ». Ce passage commence par un « chant » *a capella* de Hans Peter Dahl, voix forte. La musique ensuite ne reprendra pas le thème chanté. Ce procédé aussi est typique, on le retrouve chez Bernstein lorsqu'il compose le thème *America* pour *West Side Story*<sup>526</sup>. Chez Bernstein ou Gershwin cette forme de fragmentation ou d'accumulation de lignes musicales est visible (voir la musique d'ouverture d'*Un Américain à Paris*<sup>527</sup>) : l'oreille du spectateur de comédie musicale est donc habitué à la superposition. En s'emparant des règles de ce genre populaire, Jan

---

<sup>526</sup> Drame lyrique composé par Leonard Bernstein.

<sup>527</sup> Vincente Minnelli, *Un Américain à Paris*, 1951.

Lauwers amène le spectateur dans un univers dont l'ambiguïté est contrebalancée par la familiarité.

### 1.3 Wielopole, Wielopole : *dans les méandres du souvenir*

Comme nous l'avons vu pour Pippo Delbono et dans *La Chambre d'Isabella*, chaque spectacle de Kantor commence également par l'accueil du public par le metteur en scène. Sa concentration, son visage impassible et sa stature ne dénotent pas vraiment une présence particulièrement accueillante. À moins que l'on ne vienne parce que l'on connaît l'univers du metteur en scène : à ce moment là, Kantor endosse le rôle de figure familière que l'on est content de retrouver, comme on aime apercevoir Ariane Mnouchkine déchirant les billets du public devant la Cartoucherie. Déjà à l'entrée des spectateurs, le rôle de metteur en scène de Kantor commence : il les place dans la salle, fait des signes vifs pour organiser l'espace des gradins. La scène est face à nous, il s'agit du décor simple d'un intérieur. Le bois omniprésent nous emmène aussitôt dans un univers à la fois familier et étrange : une pièce rustique, qui nous fait penser à une maison un peu vieille. On la reconnaît parce qu'elle évoque des endroits connus mais peut-être aujourd'hui oubliés. Lorsque tout le monde est installé, Kantor passe derrière le décor et réapparaît sur scène : il ferme les portes de l'armoire, la déplace un instant pour faire passer le lit, remet les chaises devant l'armoire. Il fait un signe de la main : les portes de l'antichambre s'ouvrent et la famille se déverse sur scène, suivie des soldats. Un tableau figé se crée sous nos yeux, Kantor referme la porte, fait à nouveau un signe, un bruit répétitif résonne, de fer frappé, le metteur en scène s'assoit alors sur une chaise à cour.

Pourquoi ne mettre le lit qu'à partir du moment où les spectateurs sont déjà entrés ? Pourquoi l'espace n'est-il pas déjà « prêt » ? La « pièce » commence-t-elle dès que Kantor se trouve sur le plateau ou le réel démarrage se situe-t-il lorsque l'un des oncles se « réveille » ? Le spectateur, à cause de la présence de Kantor et de ses gestes, ne parvient sans doute pas à déterminer si la fiction a commencé ou non. Le théâtre s'installe et il émane de la figure du metteur en scène : organisateur et régisseur, c'est là la seule certitude que nous avons.

Commence alors le « duo de clowns » des frères Janicki. Ils s'animent l'un après l'autre et commencent à changer les éléments de place, en décrivant leurs actions. Cependant, ils ne semblent pas d'accord : l'un positionne la valise sur la table alors que l'autre va la placer au-dessus de l'armoire. Leur ressemblance est déjà comique. Leurs gestes suivent la même dynamique, mais leurs déplacements sont parallèles : l'un semble le miroir de l'autre, dans le sens où justement, l'opposition se glisse dans l'identité. Tout le jeu de scène où les jumeaux reconstituent l'espace de la chambre, mettent en place l'espace du théâtre à faire, celui de la mémoire vacillante, semble relever de cette dualité entre identité et opposition. Ils sont quelquefois d'accord : « la table n'était pas là, les tantes non plus, sortons-les », d'autres fois non, comme dans l'exemple de la valise. Alors qu'un des deux a mis la valise sur l'armoire quelques minutes auparavant, le premier, qui l'avait arrangée sur la table, se rend compte qu'elle a changé de place. Il la reprend et la remet sur la table. L'effet est véritablement clownesque, consistant à défaire/détruire ce que l'acolyte vient de réaliser. Les deux sortent finalement, affirmant qu'ils ne peuvent reconstituer la scène car ils n'étaient pas là.

Il y a évidemment de l'absurde dans ce prologue qui est censé mettre en place les éléments du spectacle et brouille en réalité les pistes pour le public. La scène étant longue et les personnages désignés par leur place dans la famille, la salle a pu se familiariser avec le lieu, les figures qui l'habitent et les objets qui le composent (pour le public polonais qui comprend la langue mais également, même si dans une moindre mesure peut-être, pour les autres). Nous savons que nous sommes face à une famille, que le prêtre-oncle est malade (ou mort), la grand-mère est à son chevet. La religion est déjà omniprésente : à travers la figure du prêtre mais aussi par la croix que tient une des tantes. La famille, la religion, la guerre (à travers la présence des soldats, impassibles) : les trois « personnages » principaux sont là, donnant quelques indices au spectateur pour suivre les différents tableaux. À travers cette « exposition », nous sommes aussi familiarisés avec le fonctionnement scénique : le regard des figures en action est toujours tourné vers nous, comme si elles avaient peur de ne pas répondre à notre attente. Les personnages semblent anxieux quand ils nous regardent, anxieux de « jouer

leur rôle », de « remplir leur fonction ». Cette incertitude dans leurs yeux, cherchant notre assentiment et bien sûr, régulièrement, celui de leur créateur, est démultipliée par leur attitude contradictoire elle-même soulignée par l'effet clownesque. L'espace aussi est instable, mouvant : les objets, familiers, changent de place, les personnages ne sont pas sûrs de devoir être là. Le spectateur a donc quelques informations sur les figures et les thèmes mais il est aussi convaincu après cette scène qu'il ne peut être sûr de rien, et qu'après tout, ce n'est pas grave : c'est ce que nous disent les clowns. La dimension comique est ici essentielle pour relativiser l'instabilité ressentie : le spectateur connaît les codes du clown, il reconnaît ce fonctionnement qui lui est familier.

Au début des spectacles le spectateur est ainsi plongé dans un univers qui certes, restera étrange et déstabilisant, mais dont on lui donne certaines clés. Il ne s'agit pas seulement de lui présenter les figures / personnages des situations qu'il verra exposées, ou de lui faire connaître les thèmes du spectacle, mais surtout de l'initier au fonctionnement scénique de l'œuvre, de l'aider à la recevoir, de lui donner des codes pour qu'il puisse commencer son travail d'élaboration, de dramatisation.

## **2. Reconnaître**

Chez Kantor, ce travail passe par un appel à la mémoire : la chambre de bois nous *rappelle* des univers familiers anciens. Dans chaque œuvre, les artistes utilisent des éléments reconnaissables qui évoquent le quotidien du spectateur et même sa connaissance intime de ce quotidien. Un des motifs les plus récurrents est celui de la famille, que l'on retrouve aussi bien dans *Wielopole, Wielopole* que dans *mPalermù* ou dans *La Chambre d'Isabella* : des situations anodines, des traits de caractère des personnages, des discussions qui évoquent notre propre expérience.

La famille, c'est d'abord le désaccord. On le retrouve chez les jumeaux de *Wielopole, Wielopole* dans la première séquence, mais aussi à travers une opposition de factions qui se forment et se défont. La séquence de la famille au



chevet du prêtre, que nous avons déjà évoquée en deuxième partie, reprend le même jeu de clown qu'au début, détruisant ce que l'autre construit : le prêtre est sur le lit, par une manivelle celui-ci peut se retourner et laisser apparaître le mannequin du prêtre. La famille, divisée en deux, tourne autour du lit et en actionnant la manivelle chaque groupe remet au-dessus le prêtre qu'il souhaite pleurer. La tonalité comique est d'ailleurs déjà présente dans le nom même que Kantor donnait à cet objet : « le lit-b r o c h e<sup>528</sup> ».

Dans *mPalermù* et *La Chambre d'Isabella* on trouve le même type de situation, illustrée par les dialogues. Chacun est convaincu d'avoir raison et rien ne se passe : les petites « prises de bec » se multiplient et se répètent à l'infini. Le prototype du dialogue qui n'avance pas, souvent entre Isabella et Anna au sujet d'éléments de détails du contexte de l'histoire à raconter, semble refléter une scène typique du dîner familial : on y trouvera toujours deux membres plus âgés que les autres qui tentent de se souvenir d'un événement et ne sont jamais d'accord sur les circonstances de celui-ci. Dans *mPalermù* il s'agit du récit de Nonna Citta, la grand-mère convaincue qu'« avant » et « de là où elle vient », tout était bien plus beau et bien plus grand :

NONNA CITTA. J'habitais dans une grande ville : Pollena Trocchia. Pollena Trocchia, ça s'appelle comme ça parce qu'il y a deux bourgs et une paroisse. Quand moi j'étais toute petite, je rentrais dans cette paroisse et j'allais aussi au sanctuaire qui est juste à côté. Un sanctuaire très grand, plus grand que la cathédrale de Palerme.

GIAMMARCO. Qu'est-ce que vous dites ?

NONNA CITTA. Le sanctuaire de Pollenatrocchia, il est plus grand que la cathédrale de Palerme.

GIAMMARCO. C'est pas possible, non ? La cathédrale de Palerme, elle est plus grande que le sanctuaire de Polli et Anatroccoli<sup>529</sup>, non ? Bon, continuez...

NONNA CITTA. Le sanctuaire de Pollena Trocchia, ben il est pas plus petit que la cathédrale de Palerme...

---

<sup>528</sup> Tadeusz Kantor, « Le prêtre Joseph », Tadeusz Kantor, *T. Kantor 2, Les Voies de la création théâtrale* n° 18, *op. cit.*, p. 13.

<sup>529</sup> Pollena Trocchia est en réalité une ville de la région de Naples. Ici, le gendre Giammarco se moque de la grand-mère et rebaptise sa ville natale en utilisant deux noms de volaille : *polli* signifie « poulets » et *anatroccoli* « cannetons ».

GIAMMARCO. Pardon ! Vous avez pas bien compris, je vous ai dit que la cathédrale de Palerme, elle est plus grande que le sanctuaire de Polli et Anatroccoli, c'est ça ? Continuez.

MIMMO. Mais vraiment il faut qu'elle continue encore ? Dis-lui que c'est bon ! Donne-lui raison et comme ça on sort !

GIAMMARCO. Je dois lui dire qu'elle a raison ? Nonna Citta, votre petit-fils chéri il me dit de vous dire que vous avez raison !

MIMMO. Je t'ai pas dit de lui dire... pourquoi tu dois lui dire...

ROSALIA. On va faire un truc !

GIAMMARCO. Quoi ?

ROSALIA. On va dire que c'est les mêmes !

GIAMMARCO. Putain, Rosalia, c'est pas les mêmes ! Parce que la cathédrale de Palerme elle est plus grande que le sanctuaire de Polleanatroccolo, non ? Continuez...

NONNA CITTA. Il est plus grand parce qu'il est au nord !

ROSALIA. C'est possible, mon mari il m'écrit toujours qu'au nord tout est plus grand !

*Pause*

NONNA CITTA. Dans ce sanctuaire, qui est très grand, on peut y mettre toutes les cathédrales du monde...

GIAMMARCO. Attendez ! Vous aviez raison, ma petite mémé ! La cathédrale de Palerme, elle est comme le sanctuaire de Pollenatroccoli ! Mais Palerme est de série B !<sup>530</sup>

---

<sup>530</sup> Emma Dante, « mPalermù », *op. cit.*, p. 26 : « NONNA CITTA. Abitavo int 'a na grande città : Pollena Trocchia. Pollena Trocchia se chiama accusi pecchè so doie paise e 'na parrocchia. Quando ero piccerella io ci iervo int a sta parrocchia e ghievo pure o santuario ca sta loco vicino. Nu santuario grandissimo, cchiù grande ra cattedrale e Palermu. / GIAMMARCO. Chi dissi ? / NONNA CITTA. U santuario di Pollenatrocchia è cchiù granne da cattedrale di mPalermu ! / GIAMMARCO. Un po' iesseri, è giusto ? A Cattedrali ri Palermu è cchiù granni ru santuario di Polli e Anatroccoli, è giusto ? Continuassi... / NONNA CITTA. U santuario di Pollena Trocchia, ca nun è cchiù piccirillo ra cattedrale di Palermu... / GIAMMARCO. Scusassi ! Forse lei un capi buono, ci rissi ca a cattedrale ri Palermu è cchiù granni ru santuario di Polli e Anatroccoli, è giusto ? Continuasse. / MIMMO. Amuni, ancora a continuari ? Dicci si ! Calaci a tiesta, accusi niscemu ! / GIAMMARCO. Ci ha diri si ? Nonna Citta, du beddu spicchio di so niputi Mimmo mi dissi di ririci ca avi ragioni ! / MIMMO. Io un ti dissi di dirici... picchi ci ha diri... / ROSALIA. Facemu na cosa ! / GIAMMARCO. Chi cuosa ? / ROSALIA. Sunnu i stissi ! / GIAMMARCO. Buttana eva, Rosalia, un sunnu i stissi ! Picchi a cattedrale di Palermu è cchiù granni ru santuario di Polleanatroccolo, è giusto ? Continuasse... / NONNA CITTA. E' cchiù grande perché sta o nord ! / ROSALIA. Può essere, me marito mu scrive sempre, u nord i cosi sunnu cchiù granni ! / *Pausa* / NONNA CITTA. Into a stu santuario ca è grandissimo ci stanno tutti i cattedrali ru munnu... / GIAMMARCO. Aspettassi ! Lei avi ragioni, nannicedda mia ! a cattedrali di Palermu è a stissa ru santuario di Pollenatroccoli ! Però u Palermu è in serie B ! » Traduction personnelle du sicilien, ou plutôt du dialecte « inventé » d'Emma Dante, dont il est difficile de rendre en français le rythme et le caractère vivant.

Le seul qui n'accepte pas les petits défauts de la vieille dame est forcément le gendre, celui qui vient de l'extérieur de la famille. Tous les autres font avec et exhortent Giammarco à laisser passer les idées fixes de la grand-mère qui jusqu'au bout ne démordra pas de ses convictions. Cela nous semble bien familier : la seule solution pour aller de l'avant étant de changer de conversation, si possible pour un sujet que Nonna Citta ne maîtrise pas, c'est-à-dire le football. Ici, la ponctuation est aléatoire (nous avons précisé plus haut qu'il existait différentes versions du texte) et ne rend pas totalement compte du caractère têtu de la grand-mère. Dans le jeu, en réalité, la comédienne marque une pause à chaque fois qu'elle reprend la comparaison entre la cathédrale et le sanctuaire, laissant croire qu'elle changera peut-être l'ordre des termes ou l'adjectif de comparaison (plus grand, plus petit). Ce jeu ajoute un aspect comique à la scène. Ceci n'est qu'un exemple parmi tant d'autres : nous retrouvons également tout au long du texte une opposition entre Giammarco et Mimmo qui sont beaux-frères. L'aspect comique des textes et situations représentées vient de cette possibilité de reconnaître la famille et ses caractéristiques, ainsi que de la répétition des mêmes motifs, que nous rencontrons nous-mêmes dans nos vies.

À part la thématique de la famille, le thème de la vie amoureuse est également présent. Dans les images de P. Bausch et P. Delbono des situations typiques sont identifiables. Lorsque nous avons analysé certaines séquences, nous les avons nommées, ce qui signifie bien que les figures sur scène peuvent être reconnues à un premier niveau, même si le déroulement de la situation et la mise en jeu du geste-symptôme brouille ensuite les pistes. Les amoureux de Pippo sur la chanson de Brigitte Bardot *Une Histoire de plage* renvoient au cliché de la femme-objet-poupée et contente de l'être ; ceux de Pina Bausch, dans le geste de l'étreinte, exhibent un amour fusionnel. En général, un travail sur le costume permet également au spectateur d'identifier d'autres figures sur scène, notamment chez Pippo Delbono : les majorettes, la Madonna, les soldats, le cardinal, le mafieux... Des références simples, reconnaissables par tous.

### 3. Interimagicité : de la mémoire individuelle à la mémoire collective

Le terme « interimagicité<sup>531</sup> » est utilisé par Béatrice Picon-Vallon pour décrire une forme d'intertextualité des images présente notamment dans les spectacles de Matthias Langhoff. Nous reprenons cette expression dans la mesure où elle éclaire tout à fait les images des spectacles ici étudiés : soit parce que cette interimagicité relève du processus de création, comme c'est le cas chez Kantor ; soit parce qu'elle est en acte dans le regard des spectateurs qui mettent eux-mêmes les images en dialogue.

Ainsi, on constate que le rôle de la mémoire est évident dans certaines réponses des élèves que j'ai sollicités après la représentation de *Questo buio feroce*, et que j'ai analysées et recueillies dans le cadre de l'étude citée plus avant réalisée pour un mémoire sur la réception des formes scéniques contemporaines<sup>532</sup>. Des références concrètes émergent : pour l'un d'entre eux, la chanson *Emmenez-moi* de Charles Aznavour, évoque directement les voyages en voiture avec ses parents pour partir en vacances ; pour une autre la chanson tirée du film *In the mood for love* la ramène à sa première enfance, car sa mère l'écoutait sans cesse. Certains pensent à des personnes de leur entourage lorsqu'ils voient les figures scéniques présentées. D'autres images restent plus confuses, souvent liées à un effet symptomatique, les souvenirs sont flous : « L'image de l'homme m'a fait penser à un tableau, mais un tableau que je ne connais pas et qui peut-être n'existe pas », ou bien, « quand j'ai vu sur scène un grand homme avec deux perruques superposées, un grand costume coloré, je me suis dit que j'avais déjà vu cet homme quelque part... dans mes rêves peut-être ». Souvenirs réels, imaginés, liés à un univers culturel ? Occultés en partie dans tous les cas, soit dans leur évocation même qui reste imprécise, soit presque « volontairement » lorsque les images convoquent des souvenirs désagréables :

Pippo nous rappelle notre vie passée [...] J'ai eu beaucoup de mal à digérer cette pièce qui m'a rappelé énormément de choses que j'aurais préféré oublier.

---

<sup>531</sup> Béatrice Picon-Vallon, « La mise en scène : vision et images », *op. cit.*, p. 26.

<sup>532</sup> Cf. Adeline Thulard, *La Réception des écritures scéniques. Parcours du spectateur dans trois œuvres contemporaines*, *op. cit.*

Le spectateur fera le lien entre des clichés et des souvenirs personnels qui parfois ne sont pas de bons souvenirs [...] Une pièce qui cherche à faire le point sur soi-même. À chercher la vérité profonde des choses. Une pièce qui veut présenter des situations et des images avec lesquels chacun fera les liens nécessaires – consciemment ou inconsciemment – et permettra de faire le point sur ces choses que tout le monde essaie d’oublier et que Pippo nous ressort sous le nez.<sup>533</sup>

La réception est intime, les œuvres éveillent chez le spectateur des images, des sensations qui appartiennent à son univers quotidien, présent ou passé. Elles peuvent cependant convoquer un imaginaire culturel où le souvenir personnel se mélange au collectif. Dans les articles de journaux sur *Questo buio feroce*, les références à d’autres œuvres sont nombreuses. Elles relèvent évidemment d’une stratégie de l’écriture journalistique qui décrit un spectacle et réinvestit des images connues du lecteur pour lui permettre de « se faire une idée » de l’œuvre qu’il ira peut-être voir. Cependant, ces références montrent tout de même le fonctionnement par association d’idées que le spectacle met en branle chez le spectateur en appelant ici à une mémoire collective. Dans les questionnaires distribués aux élèves, on trouve également des références à une culture populaire. Les champs explorés par les articles de presse et par les élèves de lycée ne sont sans doute par tout à fait les mêmes, mais cela montre bien que chacun peut faire un voyage personnel dans l’œuvre, en fonction de son « bagage » culturel.

Ces références restent dans tous les cas dans le domaine de l’image : peinture, cinéma, télévision. Franco Quadri (journaliste italien qui était très lié au parcours de P. Delbono) parle de « puzzle de citations<sup>534</sup> », un autre journaliste italien décrit un « imaginaire fait de plusieurs siècles de peinture<sup>535</sup> », Caroline Châtelet évoque des « symboles constitutifs de notre imaginaire collectif<sup>536</sup> » et un « paysage profondément populaire ». Certaines images sont évidentes et relèvent plus de la reconnaissance au sens strict du terme que de l’association d’idées : Pepe Robledo suspendu par les bras et les jambes écartés avec des croix peintes sur le corps rappelle instantanément la figure du Christ, de même que la longue

---

<sup>533</sup> Extrait des questionnaires analysés dans *La Réception des écritures scéniques. Parcours dans trois œuvres contemporaines*, op. cit.

<sup>534</sup> Franco Cordelli, « Il varietà intellettuale di Delbono », *Corriere della Sera*, 15 octobre 2006, p. 40 : « puzzle citazionistico ».

<sup>535</sup> « La tragedia dell’Aids nella danza macabra di Delbono », *Il Tirreno*, 22 février 2008, p. 5 (article non signé) : « un immaginario fatto di secoli di pittura ».

<sup>536</sup> Caroline Châtelet, « La vie féroce », *Le Bien Public*, 26 mars 2008, p. 9.

table à la fin du spectacle nous fait penser à la Cène. Toujours dans *Questo buio feroce*, les figures « versaillaises » ou bien celles du « Carnaval de Venise », ainsi que les personnages tirés du conte *Cendrillon* sont tout de suite reconnaissables.

Les autres références employées dans les questionnaires remplis par les lycéens et dans les articles de presse montrent un travail d'imagination plus profond du spectateur, puisque les images du spectacle ne semblent pas les évoquer directement. Par analogie, les spectateurs-élèves citent le film de Sofia Coppola, *Marie-Antoinette* (2006) pour parler de la séquence du défilé de costumes.

(Fig.18) *Questo buio feroce*, Pippo Delbono (2006)<sup>537</sup>.  
Le défilé de costumes / Venise.



---

<sup>537</sup> Capture d'écran tirée de la vidéo de présentation réalisée par le Teatr Muzyczny Capitol pour la présentation du spectacle pour le prix Europe pour le théâtre « Nouvelles réalités théâtrales » en 2009. URL : [http://www.premio-europa.org/open\\_page.php?sez=gallerie&edizione=13](http://www.premio-europa.org/open_page.php?sez=gallerie&edizione=13).



(Fig.19) *Questo buio feroce*, Pippo Delbono (2006)<sup>538</sup>.  
La séquence de *Cendrillon*.



(Fig.20) Sofia Coppola, *Marie-Antoinette* (2006)<sup>539</sup>.



Nous pouvons penser que cette comparaison n'est pas tout à fait anodine, notamment parce que dans les modes de composition mis en œuvre par la

---

<sup>538</sup> *Ibidem*.

<sup>539</sup> Photographie présente sur le site « Le Publicateur libre ». URL : <http://www.lepublicateurlibre.fr/2015/08/10/cinema-le-film-sur-grand-ecran-au-chateau-de-carrouges/>.

réalisatrice, nous ne sommes pas si éloignés du fonctionnement du spectacle. Des éléments esthétiques se rejoignent : la quasi-absence de dialogue et l'éclectisme des musiques, mélange entre le baroque et le *New wave* dans le film. Toujours au sujet de cette scène, on retrouve dans les articles de presse la référence à l'artiste belge James Ensor (1860-1949), dont l'œuvre dénote une fascination particulière pour la mort : des squelettes, des masques de Carnaval, des visages déformés s'y agglomèrent, dans un mélange de noir et de couleurs criardes. On peut citer ici le tableau intitulé *Ensor aux masques* (1899) où des visages colorés déformés dessinent un ensemble contrasté de macabre et de grotesque.

(Fig.21) James Ensor, *Ensor aux masques* (1899).  
Huile sur toile, Komaki, Japon, Menard Art Museum.



Dans la continuité de cette référence plutôt sombre, le recours à l'œuvre de Goya est récurrent. Dans une des images finales du spectacle, montrant un groupe de personnages vêtus et maquillés de noir, on ne peut manquer de noter la



ressemblance avec *La Romería de San Isidro* (1819-1823) : les visages grimaçants, le regroupement au premier plan, l'obscurité.

(Fig.22) *Questo buio feroce*, Pippo Delbono (2006).  
Le groupe de la Mort.



(Fig.23) Francisco de Goya, *La Romería de San Isidro* (1819-1823) [détail].  
Huile sur plâtre transférée à la toile, Musée du Prado, Madrid.



Dans ce groupe de la Mort on peut également voir des similitudes avec le tableau *Memorial for Karl Liebknecht* (1919), de Käthe Kollwitz (1867-1945), représentant des personnages endeuillés.

(Fig.24) Käthe Kollwitz, *Memorial for Karl Liebknecht* (1919).  
Sculpture sur bois, Dallas Museum of Art.



Enfin, les élèves citent régulièrement l'œuvre de Munch, *Le Cri* (1893), pour aborder la séquence décrite plus haut où l'acteur Pepe Robledo est pendu par les bras. Toutes ces références renvoient à des univers esthétiques toujours marqués par le contraste (des couleurs, des formes) et provoquant des sensations d'angoisse chez le spectateur. Dans la même lignée et se référant à leur univers culturel, les élèves évoquent les films de Tim Burton pour caractériser l'atmosphère lugubre du spectacle.

Un dialogue se crée, inter-artistique, entre l'œuvre théâtrale et le bagage culturel de chacun. Si l'analogie commence par l'image, par des similitudes évidentes entre les corps en scène et une peinture ou un film, jouant donc au

niveau formel, on remarque cependant que chaque référence fait appel à des esthétiques qui sont proches de P. Delbono, marquées par le contraste et provoquant l'angoisse. Le rapprochement par association d'idées (d'images) du spectacle à d'autres œuvres permet au spectateur de s'approprier l'univers de l'œuvre, de même que le recours à la comédie musicale dans *La Chambre d'Isabella*.

Nous pouvons également souligner ici le terreau interartistique qui nourrit toutes les œuvres de Kantor. Il dialogue d'abord avec certains auteurs, créant *contre* leur texte, comme Witkiewicz, mais aussi avec des peintres et artistes, autant contemporains que d'époques passées. Pensons à l'Infante de *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, reprise de Vélasquez ; nous savons également qu'il pense à Veit Stoss, sculpteur du Moyen-âge, pour créer *Qu'ils crèvent les artistes*. Ici, le dialogue se construit en amont de l'œuvre mais il peut également donner lieu à des associations d'idées pour le spectateur, comme le souligne Marie-Thérèse Vido-Rzewuska<sup>540</sup> en rapprochant une scène de *Qu'ils crèvent les artistes* de *La Liberté guidant le peuple* (1830) de Delacroix :

---

<sup>540</sup> Marie-Thérèse Vido-Rzewuska évoque les nombreux dialogues de Kantor avec d'autres artistes, tant dans son œuvre théâtrale que plastique, dans son article « Retour à la baraque de foire », *op. cit.*, p. 27-33.

(Fig.25) Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1830).  
Peinture à l'huile, Musée du Louvre.



(Fig.26) *Qu'ils crèvent les artistes*, Tadeusz Kantor (1985).  
Les Barricades et l'Ange de la Mort.



Ce dialogue, quand il se met en place dans la réception, peut aussi renforcer l'effet de certaines images : le souvenir d'une œuvre est certes visuel mais aussi affectif, on peut penser que, lorsqu'il se rappelle d'un tableau, le spectateur projette également le souvenir de ses impressions sur l'image scénique.

#### 4. L'élaboration secondaire

Ces éléments reconnaissables dans le spectacle qui permettent par association d'idées de donner un sens après coup aux images scéniques pourraient recouvrir la fonction de ce que Freud nomme l'*élaboration secondaire* dans le travail du rêve. Celle-ci est directement liée à une influence de la censure qui intervient dans la formation du rêve, et se rattache ainsi à la pensée vigile :

Elle procède comme le philosophe allemand raillé par le poète : il y a des trous dans son système, elle les bouche avec les pièces et les morceaux qu'elle trouve dans son propre fond. Ainsi elle enlève au rêve son apparence d'absurdité et d'incohérence et finit par en faire une sorte d'événement compréhensible.<sup>541</sup>

L'élaboration secondaire peut affecter certains passages entiers du rêve qui semblent plus cohérents. Elle commence déjà pendant le rêve, mais elle se poursuit ensuite lors du récit de rêve, lorsque le sujet tente de rendre compte de son expérience nocturne. Elle se rapproche de la pensée de veille dans la mesure où

notre pensée de veille (pensée préconsciente) se comporte à l'égard des éléments fournis par la perception exactement comme la fonction que nous venons d'étudier vis-à-vis du contenu du rêve. Elle met de l'ordre, introduit des relations, apporte une cohésion intelligible conforme à notre attente.<sup>542</sup>

Cette remarque n'est pas sans intérêt pour nous qui traitons justement de ce qui relève de la perception. Il s'agit là de montrer qu'effectivement, certains éléments des spectacles peuvent être compris, reconnus, bref, qu'ils fonctionnent comme signes. Le spectateur peut donc, devant les images, interpréter, faire des liens entre les différentes scènes et par ce travail de la pensée, redonner de la cohérence au spectacle. Ce procédé est cependant à double tranchant. Il permet certes au spectateur de se « raccrocher » à quelque chose, de commencer un travail sémiologique, mais Freud nous met en garde contre cette fonction :

Au cours de notre effort pour ajuster suivant un plan intelligible les impressions que nous offrent nos sens, nous commettons souvent les erreurs les plus étranges ou faussons même la vérité des faits dont nous disposons.  
[...]

---

<sup>541</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 514.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 523.

C'est donc bien l'intervention de notre pensée normale, et non d'une autre instance psychique, qui impose au contenu du rêve l'intelligibilité, le soumet à une première interprétation et l'amène par là à être tout à fait mal compris.<sup>543</sup>

Oui, nous pouvons nous sentir plus proches des images puisque nous reconnaissons certains éléments et notre «appétit sémiotisant» peut être satisfait... mais là n'est pas l'essentiel, le sens est ailleurs et ce qui se passe sous nos yeux ne se laisse pas saisir encore. Après avoir identifié ces phases de «respiration» pour le spectateur, ces moments, entre chaque *looping*, où nous reprenons contact avec le monde, où nous tentons de reconnaître ce qui nous entoure, il nous faut maintenant retrouver les moments de symptôme, ces images qui brouillent la lisibilité, pour nous interroger sur la façon dont le spectateur peut *élaborer* le symptôme lui-même.

---

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 523-524.



## Deuxième chapitre

### Subjectivation

Nous repartirons tout d'abord de la position dans laquelle nous avons laissé le spectateur, en proie au symptôme. Dans le champ psychanalytique la *réduction du symptôme* se nomme *subjectivation* et se construit autour de différentes étapes : de la reconnaissance du manque à la transformation de la matière première psychique par *symbolisation*, en passant par le *transfert*. Ces étapes sont décrites par René Roussillon, psychanalyste et professeur de psychologie clinique et de psychopathologie, dans son article intitulé « Pluralité de l'appropriation subjective : pour une métapsychologie différentielle de l'appropriation subjective<sup>544</sup> ». Il y analyse particulièrement la subjectivation par symbolisation, processus par lequel le sujet se rapproche le plus de sa « vérité psychique<sup>545</sup> ». Nous reviendrons sur la symbolisation dans le dernier chapitre de cette partie, en rapprochant les perspectives psychanalytiques de celles du domaine de l'histoire de l'art.

L'analogie entre le voyage du spectateur et le processus psychique décrit par R. Roussillon est éclairant pour saisir la réception physique du spectateur et son rapport avec le performer. La notion de *transfert* nous permettra de décrire la façon dont cet Autre que nous avons mis en avant dans la seconde partie de cet écrit, peut être appréhendé malgré tout par celui qui lui fait face. Les modalités de cette relation entre le sujet spectateur et le sujet performer entrent en résonance avec les écrits de clinique sociale de Jean-Pierre Lebrun sur la construction psychique du sujet dans la société contemporaine. Celui-ci constate, à partir de son expérience clinique et de certaines analyses des champs scientifiques et juridiques, un *malaise dans la subjectivation*.

---

<sup>544</sup> René Roussillon, « Pluralité de l'appropriation subjective : pour une métapsychologie différentielle de l'appropriation subjective », *La Subjectivation*, François Richard et Steven Wainrib (dir.), Paris, Dunod, 2006, p. 60-80.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 71.

## 1. L'impact du symptôme : énigme et somatisation

Nous avons laissé notre spectateur au moment où, contaminé par le corps de l'acteur, il ressent affectivement et corporellement un choc dû à l'émergence du symptôme qu'il ne parvient pas à comprendre, et dont la source lui reste énigmatique. Le geste-symptôme marqué par la contradiction a entraîné une réaction empathique affective ou physique chez le spectateur, dont nous avons analysé le fonctionnement dans la première partie en évoquant les théories sur l'empathie kinesthésique et les neurones-miroirs. Si nous reprenons à présent le vocabulaire de la psychanalyse, nous pouvons comparer – toute proportion gardée – cette situation à une réaction somatique après un « trauma », autant du côté du spectateur qui reçoit le geste-symptôme, que du côté de la figure scénique qui l'« exécute ».

Selon R. Roussillon, si l'événement à l'origine du trauma n'a pas été assimilé par le sujet, celui-ci fera retour, compulsivement : « C'est là le sens de la contrainte de répétition, elle indique que la psyché ne peut se soustraire à l'expérience subjective<sup>546</sup> ». Le caractère répétitif du geste-symptôme dans les spectacles a clairement été mis en avant : les motifs entre les « amoureux » se répètent sans cesse dans *Café Müller*, de même que les réactions des personnages de *mPalermù* face aux événements qui empêchent la sortie.

Le spectateur ne peut échapper à ces images scéniques. C'est à ce moment que se fixerait le symptôme et, dans le cas des œuvres étudiées, cela commence par ce que l'on peut comparer à une somatisation. Celle-ci masque et révèle l'atteinte psychique : elle la révèle puisqu'elle a un effet dans le corps du spectateur, effet pour lui réel et palpable ; elle la masque puisque les tenants et les aboutissants de cette réaction physique ne sont pas connus, ne sont pas *représentés* dans la psyché. Le spectateur réagit mais il ne comprend pas pourquoi ; il ressent, fortement, mais ne saisit pas les causes de son ressenti. Il ne peut le relier à une « raison raisonnable », à un élément qui fasse sens. Le caractère énigmatique de cette expérience est également une condition préalable

---

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 65.



de l'appropriation subjective telle qu'elle est définie par la psychanalyse. Ainsi, la « matière première » de l'expérience psychique « ne concerne pas seulement ce qui arrive au sujet mais aussi la manière dont il en est affecté, dont il s'en affecte » et celle-ci « n'est pas d'emblée saisissable et intelligible<sup>547</sup> ». C'est cette complexité qui va pousser le sujet à devoir faire un travail sur son expérience tout en s'assurant une « prise » sur celle-ci. Il semble que, bien qu'il ne comprenne pas ce qui se passe, le sujet tente de « contrôler » l'événement vécu : il maîtrise les effets de celui-ci par la manière « dont il s'en affecte ». Cette expression étrange désigne en réalité la capacité du moi à se protéger d'un événement qu'il ne peut pas tout de suite intégrer, ce qui n'est pas sans nous rappeler les définitions que nous avons données du symptôme dans la première partie de ce travail, reprises de Gérard Pommier. Le symptôme est le résultat d'«une situation qui excède la compréhension d'un sujet, soit à cause de sa violence, soit parce qu'elle comporte une contradiction insoluble<sup>548</sup> ». Si nous revenons à l'expérience spectatorielle dans les spectacles étudiés, nous pouvons dire qu'à partir de cette incompréhension et de cette violence, la psyché réagit en « somatisant » : le symptôme s'immisce dans le corps, il reste comme trace physique sans représentation psychique. Voici la « prise » que peut avoir le sujet-spectateur sur la « matière première » psychique incompréhensible, c'est-à-dire sur le symptôme révélé dans le geste de l'acteur : faire passer le trauma dans le corps pour protéger le moi.

Pour que la subjectivation ait lieu, le sujet devra, non pas comprendre le symptôme, mais le reconnaître comme sien. À ce stade, la réaction physique masque encore la réaction affective : le moi se protège de « l'agression » extérieure, il protège son unité. À ce sujet, R. Roussillon se plaît à citer un de ses confrères, A. Green : « Le temps où ça se passe, n'est pas le temps où cela se signifie<sup>549</sup> ». Une expression qui pourrait tout aussi bien caractériser l'expérience théâtrale que nous sommes en train de décrire, de même que l'objectif de notre démarche phénoménologique qui est bien de mettre en avant que « quelque chose

---

<sup>547</sup> *Ibidem.*

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>549</sup> Cité dans *Ibidem.*

se passe » sans chercher tout de suite à en fixer le sens, mimant en cela l'expérience même de réception des œuvres.

Dans cette situation de « somatisation », le sujet-spectateur ne réduit pas encore le symptôme ; ainsi, en se protégeant, il empêche l'intégration de l'image à l'origine de son trouble, de l'événement dit « traumatisant ». Il ne pourra devenir sujet qu'en l'acceptant et cela doit passer par l'épreuve d'un manque. R. Roussillon rappelle que Freud met à la base de « l'ensemble du fonctionnement psychique<sup>550</sup> » l'impuissance et la détresse du sujet, il « reconn[aît] l'importance de la limite de la capacité de l'homme et de la psyché<sup>551</sup> ». Le sujet se construit donc en ayant conscience de ses propres limites, des limites de sa psyché ; il se construit sur la base d'un manque. Dans la théorie psychanalytique établie par Freud et reprise par Lacan, ce manque originel est celui du sein, manque actualisé dans le trio qui forme le complexe d'Œdipe. Pour pallier à l'absence du sein, le sujet se re-présente celui-ci, il le rend présent tout en sachant que cette présence est le signe d'un manque. Cette première représentation psychique, permettant au sujet d'accepter le manque, indique le fonctionnement général de la psyché. Pour pouvoir accéder à la représentation et à la symbolisation et par là, réduire le symptôme, il faut « accepter d'éprouver le manque<sup>552</sup> ».

Cette image d'un « sujet en détresse », exhibant ses propres limites, est celle que nous avons vue à l'œuvre dans les spectacles : le sujet diffracté qui se révèle dans le geste-symptôme. Un sujet en proie à la contradiction et à des décharges pulsionnelles non contrôlables, que nous avons particulièrement repéré chez E. Dante et P. Bausch. Chez les deux artistes femmes de notre corpus, cette tension du sujet faisant l'épreuve de ses limites, souvent pris entre les exigences de l'apparaître et l'impossibilité de contrôler complètement son être profond, était visible dans le corps. Mais ne trouvons-nous pas la même conception dans *La Chambre d'Isabella* à travers les petites interventions de Sister Joy et Sister Bad, les deux hémisphères du cerveau du personnage principal ? La première fois qu'elles prennent la parole, Isabella vient d'apprendre le viol dont elle est née.

---

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>551</sup> *Ibidem.*

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 72.

Elle ne manifestera aucunement sa tristesse : seul le Narrateur nous dit ensuite qu'il faut à peine quelques secondes à son cerveau pour retrouver la paix. Dans cette première intervention, Sister Bad, hémisphère droit, explique qu'elle s'occupe de l'activité visuelle et combine les informations reçues mais que c'est sa sœur, Sister Joy, qui leur donnera un sens : « Je reconnais cela : c'est une lettre [celle d'Arthur qui explique à Isabella son histoire]. Ma sœur Joy dira : c'est une très triste lettre<sup>553</sup> ». Le contraste est fort entre cette analyse et l'absence de réaction du personnage. La seconde intervention des sœurs a lieu pendant le baiser entre Isabella et son petit-fils, Frank. Sister Bad nous explique qu'elle peut mettre des informations dans un ordre différent, donnant naissance à quelque chose de nouveau, ce qui peut être considéré comme de la créativité. Joy intervient pour préciser que sa sœur peut certes réordonner mais qu'elle ne comprend pas le sens de ce qu'elle fait sans son aide. Sister Bad ne travaille qu'avec l'intuition « et l'intuition c'est très dangereux, regardez ce que ça fait ! » (elle désigne le couple derrière elle). Les deux *sisters* sont en effet une incarnation d'une forme de division originale de l'être : entre une partie qui voit les choses et peut les associer et une autre qui leur donne un sens et les lie éventuellement à une émotion. Isabella semble avoir un défaut de fonctionnement de l'hémisphère gauche... tel qu'il est conçu dans le spectacle<sup>554</sup>. C'est comme si le sens des événements et l'émotion qu'elle reçoit étaient dissociés. Fracture de l'être qui intervient, encore, dans le symptôme, lorsque le sujet ne peut se représenter ce qu'il a vécu et ressent sans donner de sens à l'événement. Nous sommes bien face à des sujets qui font l'épreuve du manque : de même que le spectateur, que nous avons défini dès notre première partie comme étant en manque du signe et du sujet.

Le spectateur est également confronté à la limite : limite entre la scène et la salle, sans cesse rejouée et déplacée dans les différentes formes proposées.

---

<sup>553</sup> En anglais dans le spectacle. Ce texte est dit pendant les représentations mais ne fait pas partie du texte de la pièce éditée chez Actes Sud.

<sup>554</sup> Un autre passage du spectacle peut représenter de façon métaphorique cette occultation de l'hémisphère gauche : après la mort de Frank, la chanson de David Bowie *Rock'n roll suicide* résonne. Tous les personnages se mettent en avant scène et accomplissent des actions apparemment dénuées de sens. Sister Joy, à ce moment-là, coince sa chemise de nuit derrière sa tête : son visage recouvert, caché, apparaît derrière le tissu. L'hémisphère consacré aux émotions et au sens à donner aux événements se voile le visage, comme s'il n'acceptait pas de voir ce qui se passe.

Pensons aux moments de coïncidence des temps pendant les passages performatifs de *La Chambre d'Isabella*, ou lorsque les comédiens nous amènent à jouer avec le seuil de la salle. Dans *mPalermù* les personnages nous regardent : depuis la naissance de la perspective et de l'art du portrait, le regard des figures peintes dirigé vers le spectateur dénote toute une organisation de l'espace visant à faire rentrer l'observateur dans l'œuvre<sup>555</sup>. Ce motif a été étudié par Diderot à de nombreuses reprises pour analyser la distance juste que le spectateur est censé avoir avec le tableau. Une figure qui nous regarde est une figure invitante, pensons à l'*Olympia* de Manet<sup>556</sup>. Tout le paradoxe réside ainsi dans la contradiction entre ce regard, ces gestes invitants que nous adressent les personnages de *mPalermù*, et leurs interjections à notre égard, ces dernières nous renvoyant à notre position de témoin, de regardants incapables de partager avec eux ce qui se passe. Le spectateur fait ainsi l'épreuve de la limite à travers un jeu mis en place par le dispositif spectaculaire. Ce jeu concerne la distance entre la scène et la salle et il nous faudra en saisir les implications lors de l'analyse des images et de la *symbolisation* dans notre dernier chapitre, puisque, comme nous l'avons rappelé en introduction de cette partie avec M.-J. Mondzain, c'est dans la distance que la *symbolisation* peut advenir.

Limite entre les Autres sur scène, sujets diffractés, et les spectateurs dans la salle, limite de la compréhension puisque le symptôme induit un blocage du sens et limites du regard puisque, notamment chez Pippo Delbono, on demande au public de ressentir son impuissance à voir à travers les moments de prise en compte de la figurabilité. Après cette épreuve du manque, de la limite, le sujet doit trouver un moyen d'intégrer l'expérience vécue à la « trame de [sa] vie psychique<sup>557</sup> ».

---

<sup>555</sup> Pour une analyse du rapport entre organisation spatiale du tableau et regard du spectateur Cf. Hans Belting, *Florence et Bagdad : une histoire du regard entre Orient et Occident*, Paris, Gallimard, 2012, en particulier le chap. II : « L'œil dompté. La critique islamique de la vision ».

<sup>556</sup> Au sujet de la position du spectateur et du regard des figures dans le tableau chez Diderot ainsi que dans l'*Olympia* de Manet Cf. Maddalena Mazzocut-Mis, *Le Sens de la limite. La Douleur, l'excès, l'obscène*, Paris, Mimesis/Vrin, 2012, p. 47-55.

<sup>557</sup> René Roussillon, « Pluralité de l'appropriation subjective : pour une métapsychologie différentielle de l'appropriation subjective », *op. cit.*, p. 73.

## 2. Théâtre du « je »

Comment accepter, intégrer ce qui nous vient de cet Autre à distance, face à nous ? La contamination d'un corps étrange et étranger pourrait faire l'objet d'un rejet radical si ce n'est que le sujet qui se présente devant nous et se dévoile dans toutes ses contradictions semble affirmer coûte que coûte une identité, la sienne. *La réduction du symptôme* ne pourra advenir que si le sujet-acteur porteur de ce symptôme est reconnu comme sujet, pouvant donner lieu à une forme de dialogue entre la scène et la salle, similaire à ce que la psychanalyse nomme le *transfert*.

### 2.1 La dimension autobiographique

La dimension autobiographique des spectacles peut renforcer la proximité avec le spectateur et nuancer la dimension d'altérité que nous avons repérée dans le symptôme. Face à une entité qui dit « je », et qui affirme à travers ses mots et ses actes sa présence en tant que sujet-acteur et non seulement personnage, le public peut sentir l'ouverture d'un dialogue où de témoin il passe au rôle de confident, son écoute devenant indispensable.

Pippo Delbono s'adresse à nous, il nous raconte des événements de sa vie, romancés, certes, mais il partage tout de même avec nous son monde intérieur. Cela est particulièrement frappant avec *Récits de juin* (2005) qui prend la forme d'une conférence spectacle où l'auteur nous raconte son parcours théâtral, ses amours, ses rencontres, Bobò, et tous ces « matériaux » qui constituent la base de son travail scénique. Parfois le récit s'arrête et laisse place à des morceaux de spectacle que l'artiste reprend et rejoue devant nous, donnant un aperçu frappant du travail d'acteur qu'il met en œuvre avec sa compagnie. Il nous raconte ce qu'il fait en le faisant. Le public est l'interlocuteur direct de cette confession, il est même pris à parti puisqu'on l'enjoint de ne pas révéler ce qu'il aura entendu. Ainsi, au début du « spectacle », voici ce que le metteur en scène « avoue » à l'assemblée :

Bonsoir. Il y a trois mots – je vais vous dire lesquels – que vous ne devrez pas écrire, si quelqu'un parmi vous écrit, et que vous ne devrez pas répéter en dehors d'ici. C'est surtout – ou plutôt c'est seulement – pour ma mère.

Trois mots que je vous dirai plus tard.<sup>558</sup>

Et à la fin : « Comme je vous l'ai annoncé, voici les trois mots que vous ne devez ni dire, ni écrire en dehors d'ici, c'est pour ma mère, uniquement pour ma mère : séropositif, homosexuel et bouddhiste. Merci<sup>559</sup>. » Plus que confesseur, le spectateur devient complice<sup>560</sup> de l'artiste, dans tous les sens du terme. Effectivement, à partir du moment où il voit *Récit de juin*, le public qui retourne ensuite assister à une autre œuvre de Pippo Delbono ne regarde plus les images, n'écoute plus les textes de la même façon, et peut recevoir tout cela à travers le prisme de cette biographie qui lui a été livrée. Cette hypothèse d'un spectateur averti n'est pas extravagante dans la mesure où nombre de salles de théâtre programment souvent la conférence-spectacle couplée avec une autre œuvre. C'est dans cette optique que nous avons analysé la lecture du texte extrait d'une lettre de Beethoven sur sa surdité dans *Il Silenzio* dans la deuxième partie de notre étude, la mettant en lien avec l'histoire du metteur en scène qui avait failli perdre la vue<sup>561</sup>. On retrouve d'ailleurs dans les termes « confesseur » et « complice » le préfixe signifiant « avec » qui montre bien le changement de posture induit par la dimension biographique. Nous ne sommes plus devant mais avec les figures scéniques.

La dimension autobiographique est également présente chez Kantor et prend de plus en plus de place au fil des spectacles, comme le souligne Marie-Thérèse Vido-Rzewuska :

Les titres de spectacles laissent alors apparaître de plus en plus nettement le Moi de l'auteur : *Wielopole, Wielopole* anime la communauté du village natal, *Qu'ils crèvent les artistes* présente des fragments de la souffrance endurée par l'artiste Kantor-Veit Stoss dans l'élaboration de son œuvre. Le « je » s'affirme dans *Je ne reviendrai jamais* et dans le dernier spectacle conçu, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, le Maître est le centre omniprésent, tant par sa présence physique prévue sur scène que par celle de

---

<sup>558</sup> Pippo Delbono, *Récits de juin*, op. cit., p. 5.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>560</sup> Nous avons déjà évoqué cette position complice du public en première partie au sujet d'une séquence du spectacle *La Menzogna* (Cf. *infra* : Première partie, deuxième chapitre, 5.3 Les limites de la représentation dévoilées). Lorsque Gianluca Ballaré, nu et imitant un chat, « déclenche » un entracte. Cependant, dans le cas de *La Menzogna* la position de complice était forcée par le metteur en scène qui, par l'utilisation de l'appareil photographique, recueillait des preuves de notre regard.

<sup>561</sup> Cf. *infra* : Deuxième partie, premier chapitre, 4. Dire le silence, regarder l'absence : Pippo Delbono, *Il Silenzio*, Le silence : paradoxe de l'univers sonore.

son Autoportrait qui tire le fil officiel de Kantor-Artiste et celle de l'Ombre qui déroule discrètement la version privée, intime, « honteuse » de l'homme Kantor.<sup>562</sup>

Dans *Wielopole, Wielopole*, il est absent de son propre drame mais il sera effectivement représenté dans les trois créations suivantes : *Qu'ils crèvent les artistes*, *Je ne reviendrai jamais* et *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. Nous avons déjà évoqué les jeux de miroirs et la question du sujet Kantor diffracté dans le premier et le dernier. La situation est quelque peu différente dans *Je ne reviendrai jamais*, où Kantor prend la parole à la première personne. De façon détournée, bien sûr : le spectacle s'ouvre sur la présence de l'artiste, cette fois au centre de la scène, assis à une table. Il ne semble pas là pour être vu puisqu'il a la tête dans les mains. Il ne s'adresse pas *directement* à nous, c'est par une voix-off que ce « je » nous parvient. Il nous explique qu'il doit retrouver ses créatures et les attend ici, dans ce « bar » :

Dans un instant je vais entrer avec mon bagage (je reviendrai plus tard sur celui-ci)  
dans un bar minable et suspect.  
J'ai marché longtemps vers ce bar.  
Des nuits entières.  
Sans sommeil.  
J'allais à une rencontre  
je ne sais avec qui, des spectres ou des hommes.  
Dire que j'ai mis de nombreuses années  
à les créer  
aurait été trop dire.  
Je leur donnais vie, mais eux, à leur tour me donnaient la leur.  
Ils n'ont pas été faciles, ni obéissants.  
Ils m'ont accompagné longtemps  
pour me quitter petit à petit lors de nos haltes  
sur divers chemins.  
Et voici que nous devons nous revoir à présent.  
Si ça se trouve, pour une toute dernière fois.  
Comme lors d'une fête polonaise des morts.  
Je les verrai donc une fois de plus.  
Après tant d'années.

Ils étaient tous  
pauvres, venus des bas-fonds, dévoyés,  
bouffés par la vie.  
Ils sont tous morts.  
Ils viendront dans ce bar  
comme pour le JUGEMENT DERNIER,  
afin de rendre témoignage  
à notre sort,  
à nos espoirs, à nos ravissements  
« sur les ruines »

---

<sup>562</sup> Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, « Retour à la baraque de foire », *op. cit.*, p. 21.

de notre enfer et de notre ciel,  
de la fin de notre siècle...  
Je ne doute pas  
que j'aurai « ma part »  
à cette occasion là.<sup>563</sup>

On ne peut manquer de penser à la préface de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello en entendant ce texte : les créatures de Kantor, elles, ont pu prendre vie mais le rapport de force entre l'auteur et celles-ci, la méfiance qui se dégage de ces mots ne sont pas sans rappeler les sentiments que les affres de la création provoquent chez l'auteur sicilien. Kantor disparaît ensuite de la scène et laisse place à un propriétaire de bar, une souillon, un prêtre et un orateur de foire. C'est une sorte de « décor » qui se met en place pour la rencontre. Les personnages arrivent finalement et se déversent littéralement sur scène, portant sacs, cabas, machines étranges et mannequins. Ils accusent Kantor de ne pas être là. Ils expriment leur mécontentement, commencent mécaniquement à répéter des situations des spectacles précédents. Kantor arrive finalement avec la mariée qu'il assoit devant une table, avant de se mettre lui-même en face d'elle. Les créatures se placent autour, méfiantes. Puis la voix-*off* reprend :

Très honorés Mesdames  
et Messieurs !  
Comment me suis-je trouvé ici ?  
Je me suis toujours tenu à la porte  
et... j'attendais.  
Et à présent me voilà assis !  
Au milieu  
Un personnage important !  
Et tous attendent...  
Pour que je m'en aille.<sup>564</sup>

Les personnages s'insurgent : « Il a toujours voulu être au centre ! Et maintenant il fait semblant d'être humble ». Auto-ironie de Kantor qui a toujours été présent sur scène : il se situait certes sur le côté, à la limite du plateau, mais était omniprésent dans cette position de retrait. Au contraire, maintenant qu'il est au centre et que l'attention est tournée vers lui, qu'on ne parle que de lui, il s'efface presque au milieu de ces figures en mouvement. Il est finalement au centre mais ne semble plus interagir avec ce qui se passe. Les créatures sont

---

<sup>563</sup> Tadeusz Kantor, *Je ne reviendrai jamais*, « Le Guide », trad. Zofia Bobowicz, texte de présentation pour le Festival d'Automne à Paris, édition 1988.

<sup>564</sup> *Ibidem*.



ensuite chassées par l'appareil-photographique mitrailleuse de *Wielopole*, *Wielopole*. Suivent des morceaux de spectacles, remodelés, réajustés, où interprètes et costumes peuvent changer. Enfin, tous seront recouverts de draps noirs surmontés d'une croix, puis découverts par la souillon.

L'énonciateur Kantor s'affirme et nous révèle d'abord son rapport à ces figures sorties de sa mémoire et de son imagination, avant de nous proposer un montage d'extraits, pour finir avec « l'emballage » de ses personnages : l'artiste semble ainsi nous proposer ici une œuvre matrice *après coup*. Elle contient et reproduit les autres, elle a reçu l'empreinte du passé et se forme tel un moule pour contenir ce qui a été : une œuvre emballage en somme<sup>565</sup>. Elle révèle une partie du processus de création et semble répondre (ou continuer à questionner ?) aux interrogations du spectateur : qui sont ces figures ? Pourquoi Kantor est-il présent sur scène ? Kantor joue avec son public, celui qui connaît déjà les autres œuvres. Il remet en scène la mémoire, mais celle de sa vie artistique cette fois, et appelle à la mémoire du spectateur pour se rappeler avec lui, voir les similitudes et les imprécisions, saisir ce qui se décale dans ce travail du souvenir.

Le processus semble inversé par rapport à ce que nous avons noté à propos de *Récits de juin*. D'un côté Pippo Delbono évoque sa vie, ce qui éclairera peut-être les spectacles d'une autre manière ; de l'autre Kantor nous ramène aux spectacles qui évoquent eux-mêmes sa vie pour leur donner *après coup* une existence nouvelle. *Récits de juin* appelle à un futur par la référence au passé, *Je ne reviendrai jamais* invoque une mémoire présente pour répéter un passé toujours là mais jamais identique. Dans les deux cas, ces spectacles font appel à une position complice du spectateur : il n'est plus simplement témoin, il prend part à l'acte sans l'exécuter lui-même. Le spectacle ne fonctionne que si le spectateur accepte cette fonction active de la réception. Complice après avoir vu *Récits de juin* en faisant appel à sa mémoire ou en voyant *Je ne reviendrai jamais*

---

<sup>565</sup> Kantor, dans le cadre de ses cricotages, consacre une partie de son œuvre aux emballages (sacs, lettres, paquets...). Cf. Tadeusz Kantor, *Le Théâtre et la mort*, op. cit., p. 69-81. Soulignons ici également que l'emballage fait fondamentalement symptôme, puisqu'il cache en montrant que quelque chose est caché. Dans ce sens, on pourrait également repenser l'œuvre d'Alberto Burri, *Il Cretto*, comme un emballage.

en réactivant ses souvenirs et interrogations quant au fonctionnement des spectacles précédents de Kantor.

Pina Bausch également joue avec cette possible posture d'un public complice. La différence est qu'elle ne se met pas en scène directement mais demande à ses interprètes de jouer avec leur « rôle » de danseur. Nous avons souligné l'implication de ces derniers dans le processus de création à travers le système des questions-réponses. Chiara Trifiletti, dans son article sur la réception des œuvres de la chorégraphe, rappelle que l'engagement corporel des danseurs est lié au mode de création :

L'importance du corps dans la réception émotionnelle des spectacles de Pina Bausch, est connectée à la vérité émotive du corps de l'interprète. Le profond travail autobiographique mis en acte durant la phase de « questions » et durant les improvisations, survit à la phase de formalisation scénique, grâce à son enracinement au plus profond du danseur, dans son essence d'homme et comme tel, pas si éloigné de l'homme assis dans la salle.<sup>566</sup>

La particularité de la biographie des interprètes vient en premier lieu de leur formation, souvent classique, qui a marqué bien évidemment leur corps et leur être profond. L'histoire d'un danseur, c'est l'histoire de son corps, maîtrisé, *obligé*, et presque mutilé par les longs exercices physiques qu'il a subis. On pense évidemment à la fameuse séquence de *Nelken* dans laquelle Dominique Mercy enchaîne les figures les plus connues de la danse classique : entrechats, grands jetés, pirouettes... À chaque nouvelle performance, il s'adresse au public de façon provocante, presque agressive : « What else do you want ? » Nous avons également évoqué en première partie les exercices à la barre reproduits par Josephine Ann Endicott dans *Walzer* avec le même air de défi. P. Bausch et ses danseurs jouent ici avec la réception de l'œuvre chorégraphique, avec les attentes du spectateur. Nous savons combien le public de Wuppertal et du monde entier a pu être étonné voire réticent face aux premières productions de la chorégraphe de théâtre-danse puisqu'ils n'y retrouvaient pas ces figures classiques du ballet. Le

---

<sup>566</sup> Chiara Trifiletti, « Guardare il Tanztheater : una riflessione sulla fruizione del teatro di Pina Bausch », *op. cit.*, p. 22 : « L'importanza che ha il corpo nella ricezione emozionale degli spettacoli della Bausch è connessa alla verità emotiva del corpo dell'interprete. Il profondo lavoro autobiografico messo in atto durante la fase delle domande e delle improvvisazioni sopravvive alla fase della formalizzazione scenica grazie al suo essere radicato nel profondo del danzatore, nella sua essenza di uomo e come tale non tanto distante dall'uomo seduto in sala. »

propos ici, et le ton avec lequel les danseurs s'adressent au spectateur, est clairement provocateur : « Vous voulez voir de la danse ? En voilà ! » Ces séquences constituent, encore une fois *après-coup*, les plus comiques des spectacles dans la mesure où les spectateurs sont à présent familiers de l'univers de Pina Bausch et de sa démarche artistique et prennent avec ironie cette référence à leurs propres attentes passées. Complicité encore une fois, puisque ce n'est que si le spectateur a conscience de ces attentes passées que le rire peut advenir. Ces références au classique commencent à émerger après *Café Müller*, mais nous avons vu à partir de notre analyse symptomatologique que cette œuvre contenait déjà en germes un jeu, si ce n'est une critique du classique à travers le motif de la chute contrant celui de l'élévation, et ce notamment dans la déformation des moments de pas de deux. Œuvre matrice ici aussi, où les formes et les thèmes des créations futures sont puisées sans fin...

Il n'y a que dans *Kontakthof* que la chorégraphe semble elle aussi se mettre en jeu, représentée par une de ses danseuses. Les hommes et les femmes forment une diagonale et exécutent des mouvements de bras en traversant la scène, puis une femme, vêtue de noir, se détache et commence à réprimander les autres, elle leur indique des parties de leur corps puis se tourne vers le public et affirme : « Je ne peux pas y croire. Savez-vous combien de fois nous avons répété ce pas ? Maintenant tout est faux. » Image du tyran, professeur de danse classique qui frappe d'une règle les jambes de ses élèves parce qu'elles ne sont pas assez tendues ou auto-ironie de Pina Bausch qui, malgré son image de chef de troupe aimante, n'a pas dû toujours être tendre avec ses danseurs ? Peu importe, cette mise en abyme dévoile au spectateur une partie du processus de création, tout comme la séquence de ce même spectacle où les danseurs sont assis sur des chaises sur la rampe et racontent l'un après l'autre ce que l'on pourrait nommer leur plus grand « fiasco » amoureux. On imagine assez bien la façon dont, pendant les répétitions de *Kontakthof*, P. Bausch a dû poser une question de ce type pour lancer une improvisation puis a décidé de garder les récits, témoignages livrés aux spectateurs dans l'intimité de cette proximité avec la salle et d'un éclairage tamisé.

Nous sommes alors face à une multiplicité de « je » dans les œuvres de Pina Bausch, à travers ces adresses au public reprenant des éléments de l'histoire des danseurs, histoires de corps et de cœur. Au-delà du seul sujet créateur, ce sont les interprètes eux-mêmes qui se font voir dans les créations ici étudiées, de manière plus ou moins voilée. Nous avons évoqué le processus de création des figures chez les artistes que nous étudions en relevant à chaque fois le travail corporel préparatoire et le type de jeu qui en découle. Cet ancrage corporel au plateau, ancrage corporel des personnages dans le corps du comédien, rend visible, sous le masque, la personne : nous voyons la déformation des corps mise en œuvre par un travail de *training* particulier chez Pippo Delbono, nous voyons le corps métamorphosé du comédien, *son corps à lui*, envahi par des gestes pulsionnels chez Emma Dante, Pina Bausch et Jan Lauwers, ou bien rendu mécanique chez Kantor. Si le discours n'est pas toujours porteur de ce « je », le corps l'est et nous laisse voir, à nous spectateurs, les sujets interprètes, humains, réels, derrière le filtre des mini-fictions qu'ils construisent.

## 2.2 Transfert

C'est donc par la mise en avant d'un sujet à la fois Autre, nous l'avons dit dans notre deuxième partie, et tout de même un peu identique, que nous parvenons malgré tout à nous positionner face au spectacle. C'est par la médiation du corps de l'acteur, de ses mots, que le symptôme nous touche et c'est parce qu'il s'approche de nous, nous donnant une position de confident, que nous pourrions peut-être appréhender ce qui se joue en lui et en nous. C'est dans le rapport à l'Autre que le spectateur pourra aller plus loin dans son appréhension du symptôme, c'est à travers l'Autre, qui s'affirme comme « je », que le sujet-spectateur pourra aussi se construire.

Une des étapes de la subjectivation, telle qu'elle est décrite par René Roussillon, est le transfert. Celui-ci advient dans la cure psychanalytique et nous ne tenterons pas d'en rendre compte complètement, dans la mesure où nous nous intéressons seulement à son fonctionnement analogique dans le cadre du processus artistique de réduction du symptôme. L'objectif de cette étude étant d'interroger la possibilité de recourir aux outils de la psychanalyse dans le champ

théorique du théâtre. R. Roussillon explique que, pour que l'aspect énigmatique de l'expérience soit intégré, le sujet devra « lâcher-prise », c'est-à-dire dépasser la somatisation : « La matière première psychique qui n'est pas directement saisissable, va devoir se chercher des formes de médiations, elle va chercher des médiums grâce auxquels elle va pouvoir se re-présenter<sup>567</sup>. » C'est en passant par la représentation, par la symbolisation notamment, que le sujet pourra intégrer dans sa vie psychique ce qui a fait symptôme.

Il s'agit donc de parvenir à « rejouer autrement et sur une autre scène ce qui ne peut s'intégrer sous sa forme première<sup>568</sup> ». Belle formule pour nous qui nous occupons justement de scènes. Belle mais qui nous plonge dans une sorte de « palais des glaces » où spectateur et acteur semblent se refléter sans fin et pourraient ne plus trouver la sortie... Nous sentons combien cette question du transfert est ardue quand nous tentons de comprendre le fonctionnement du rapport entre la scène et la salle. Ce que le spectateur ressent physiquement et affectivement face au symptôme vient forcément du corps de l'acteur : empathie kinesthésique, incompréhension face aux valeurs contradictoires de l'image, contradictions en jeu dans le corps et révélées par le geste-conducteur sur scène. Il y a quelque chose dans l'image, dans le traitement de l'image et surtout du corps de l'interprète, qui contamine le spectateur, qui l'affecte profondément. Il y a donc une proximité évidente entre la scène et la salle, un partage des affects et des sensations non-négligeables. Et pourtant... ce qui fait symptôme dans le corps de l'acteur est cette émergence de l'Autre. C'est lui qui s'oppose à la ressemblance et ainsi empêche la reconnaissance. Il y a alors à la fois partage et rejet. Ne parvenant pas à faire le lien entre ce qu'il voit et ce qu'il sent, le spectateur ne peut que projeter sur la scène ses impressions. La sensation de déchirement qu'il éprouve à la vue du couple de *Café Müller*, créée par l'image, par un travail corporel sur les gestes, est « rendue » aux interprètes : le spectateur identifie un couple qui se déchire sous l'influence d'un autre homme. Il tente coûte que coûte de voir dans l'image une représentation de ce qu'il ressent alors que l'image elle-

---

<sup>567</sup> René Roussillon, « Pluralité de l'appropriation subjective : pour une métapsychologie différentielle de l'appropriation subjective », *op. cit.*, p. 74.

<sup>568</sup> *Ibidem*.

même ne *représente* pas, nous l'avons largement montré précédemment. C'est dans ce sens que l'on peut parler de transfert. Pour comprendre ce qui se passe, le spectateur va tenter de *se représenter* son ressenti. Cela n'est pas sans faire écho au phénomène de projection que nous avons analysé en deuxième partie, en recourant à divers théoriciens du tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle sur les « théories moteurs de la conscience<sup>569</sup> ». La définition que nous donne R. Roussillon au sujet du transfert dans la subjectivation va dans ce sens :

Le transfert suppose un processus d'externalisation de l'expérience subjective, il suppose la recherche d'un autre objet dans et par lequel va se médiatiser le rapport du sujet à son expérience subjective. Il suppose une forme de projection sur un objet externe [...] grâce à laquelle les caractéristiques de l'expérience subjective vont commencer à pouvoir se déployer et à devenir sensibles, c'est-à-dire vont s'inscrire dans la sensorialité, première forme de « présentation », première forme de la manière dont la psyché se donne, à partir de son transfert dans l'objet, une copie de ce qui l'affecte.<sup>570</sup>

C'est en projetant sur l'acteur son expérience de l'image que le spectateur pourra se donner à lui-même une première forme de représentation psychique de ce qu'il est en train de vivre. Ce « rejet » de l'Autre et « rejet » sur l'Autre permet en réalité au sujet-spectateur de donner à l'Autre ses propres impressions. Ces impressions qu'il ne parvient pas à intégrer tout de suite, qu'il n'accepte pas encore comme faisant partie de lui-même. Le terme de transfert nous permet ici de penser comment le spectateur réagit face à ce que nous avons nommé les symptômes scéniques et comment il parvient à ne pas en rester au choc et à l'incompréhension. Il aide à penser le processus par lequel le spectateur peut dépasser ses premières impressions. Nous voyons bien cependant l'ambiguïté qui émerge quand nous considérons que l'Autre est à la fois à l'origine des émotions du sujet et à la fois l'objet du transfert lui permettant de se représenter ses affects, ce qui est inconcevable dans la théorie psychanalytique. C'est bien pour cela que nous avons évoqué précédemment l'image du « palais des glaces ». Nous pouvons peut-être sortir de cette impasse en précisant que le symptôme est certes porté par le corps de l'acteur mais émerge la plupart du temps *entre* les éléments scéniques. Ainsi, les affects ressentis par le spectateur viennent de l'image et non

---

<sup>569</sup> Cf. *infra* : Deuxième partie, deuxième chapitre, 3. Voyage émotionnel.

<sup>570</sup> René Roussillon, « Pluralité de l'appropriation subjective : pour une métapsychologie différentielle de l'appropriation subjective », *op. cit.*, p. 74.

seulement de l'acteur, celui-ci étant une partie de la première. Dans le second mouvement, lorsque le spectateur projette ses ressentis, c'est bien sur l'acteur qui, d'ailleurs, dans ce jeu de miroir, pourrait accéder au statut de personnage dans la mesure où il est alors doté de sentiments reconnaissables et humains... Il y aurait ainsi toujours trois pôles à cette relation.

R. Roussillon insiste sur le caractère réflexif de cette expérience de transfert en soulignant l'importance que Freud lui donnait : pour se re-présenter, pour se sentir, s'entendre et se voir, le sujet a besoin d'être entendu, senti, regardé et vu par un autre. L'Autre doit se faire miroir : il doit recevoir ce que le sujet a besoin de projeter. Cette ouverture de l'Autre est nécessaire pour que le « lâcher-prise » puisse advenir. C'est là que le jeu sur la limite scène-salle prend tout son sens dans les spectacles, si nous souhaitons poursuivre la comparaison entre le transfert et le rapport du spectateur à l'acteur. Nous avons identifié en deuxième partie des effets de « coïncidence des temps » à la suite de nos analyses symptomatologiques, montrant la façon dont soudainement le temps du plateau, fermé aux spectateurs, faisait irruption dans la salle. Le temps « fictif » créé sur scène se suspend et il n'y a plus qu'une temporalité, celle de l'instant vécu par le spectateur, celle de l'événement. Dans ces moments, le spectateur est vu et entendu puisque c'est dans *sa* temporalité que les acteurs font irruption, grâce à différents procédés : l'adresse, le jeu sur le regard, la qualité performative de la parole et du geste ainsi que la répétition. Il y a une ouverture de la scène vers la salle, qui permet au spectateur de se projeter et qui lui permet, pour reprendre les termes de R. Roussillon « d'adresser à un autre-sujet l'énigme dont sa réalité psychique est porteuse pour lui-même<sup>571</sup> ».

Enfin, nous devons souligner que l'identité-altérité de l'acteur tel que nous l'avons identifiée est également comparable aux caractéristiques essentielles de cet autre-sujet de la psychanalyse : « L'altérité de l'objet intervient tout autant que son identité, sa différence est aussi nécessaire que ses similitudes<sup>572</sup>. » Le sujet doit se confronter à la différence dans ce travail spéculaire puisque l'Autre devient

---

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 76.

porteur de sa différence à lui, de ce qu'il ne parvient pas à assimiler. Un jeu subtil d'équilibre se met en place entre « une forme d'identification [...] qui rend possible un 'partage d'affect'<sup>573</sup> » et une altérité irréductible.

### 2.3 Le rêve comme expérience d'altérité

Le rêve pourrait constituer un modèle quant à l'expérience d'altérité qu'il propose. Nous avons déjà affirmé que l'expérience du rêve est marquée d'altérité dans la mesure où nous tendons à rejeter celle-ci hors de notre « moi ». L'impression d'étrangeté que nous avons au réveil nous amène à raconter nos rêves en les séparant de notre être profond, en soulignant leur bizarrerie pour éviter tout rapprochement entre notre être diurne et notre être nocturne. Nous savons cependant que cette séparation est impossible, quelque chose se passe, en nous, tant devant un spectacle que dans nos rêves. Dans son ouvrage *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Marc Augé propose une approche particulière du rêve, en se référant aux expériences de certaines sociétés africaines, qui va dans ce sens d'une absence de séparation :

Ce que tous les systèmes de représentations africains mettent en scène, à travers des cas de figures évidemment différents les uns des autres [...], c'est la *réalité du rêve* (plus exactement la *continuité entre la vie de veille et la vie de rêve*), la *pluralité du moi* (malgré la présence d'un élément par nature insaisissable dans lequel s'exprime le plus individuel de l'individu) et ce que l'on pourrait appeler *l'intimité substantielle entre le corps et les éléments qui l'habitent*, le quittent et y reviennent. Le corps, au réveil, éprouve toutes les fatigues du voyage effectué par son double.<sup>574</sup>

Le rêve est vécu comme un voyage dans lequel un des moi du sujet est transporté pour revenir ensuite dans son corps. Ce moi est un double du sujet, il est lui-même mais peut s'en détacher pour revenir ensuite. Si le moi ne revient pas au sujet à la fin du rêve, l'expérience peut être fatale : « Le rêve, on le voit, implique un double mouvement, de sortie et de retour, d'un ou plusieurs des éléments constitutifs de la personnalité. Faute de ce retour, c'est la vie du rêveur qui est en jeu et tout le processus du rêve qui est en cause<sup>575</sup>. » Dans ces sociétés, il est possible que celui qui raconte le rêve affirme dans son récit avoir voyagé

---

<sup>573</sup> *Ibidem*.

<sup>574</sup> Marc Augé, *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Paris, Seuil, 1997, p. 46-47.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 47.



comme esprit, comme ancêtre ou que, dans tous les cas, il ait subi une forme de possession pendant son sommeil. Ce voyage de l'esprit d'un corps à un autre n'est pas sans évoquer les phénomènes de contagion ou projection à l'œuvre dans la relation entre le spectateur et l'acteur. L'expérience de l'altérité est bien soulignée ici et nous retrouvons l'idée d'un rapport à soi et aux autres que l'on peine à reconnaître dans le souvenir de l'expérience nocturne :

Le rêveur est l'auteur de son rêve mais celui-ci lui impose de lui-même et de sa relation à autrui une image qu'il refuserait peut-être à l'état de veille. Le rêve instaure un rapport problématique de soi à soi. Le troisième terme du rêve [les deux premiers étant le narrateur et l'auditeur dans la mesure où le rêve n'existe que comme récit] (son sujet) est énigmatique.<sup>576</sup>

M. Augé poursuit cette interrogation sur la pluralité du moi dans le rêve : « je rêve de moi, mais est-ce moi ? D'un autre, mais lequel ? Et est-ce un autre<sup>577</sup> ». Même lorsque le rêveur affirme avoir été possédé durant son rêve, l'altérité n'est pas rejetée, et le rapport à sa propre identité n'est pas complètement remis en cause dans la mesure où, dans cette conception du rêve, l'autre et le moi ne s'excluent pas nécessairement :

Le fait qu'il y ait de l'autre dans le même (que la personnalité soit toujours menacée d'un éclatement de ses diverses composantes) est en quelque mesure compensée par l'évidence de sens inverse, à savoir qu'il y a du même dans l'autre et que les puissances qui investissent le « possédé » lui ressemblent ou étaient déjà présentes en lui à titre de virtualité.<sup>578</sup>

La possibilité du transfert que nous venons d'explicitier repose sur cette conviction « qu'il y [a] de l'autre dans le même » et « qu'il y a du même dans l'autre » ; c'est ce que le dispositif du rêve met en place. Le rêve est ainsi une expérience de subjectivation, le lieu où identité et altérité se confondent et dialoguent pour permettre au sujet de finir d'intégrer à la trame de sa vie psychique ce qui fait problème dans la réalité. R. Roussillon, dans son analyse de la subjectivation, affirme ainsi : « La dernière scène sur laquelle l'appropriation

---

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>577</sup> *Ibidem.*

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 76.

subjective va se jouer est celle de l'espace du rêve, elle est intrasubjective, narcissique, autoplastique, elle se joue du sujet à lui-même<sup>579</sup> ».

Cette pluralité d'un moi teinté d'altérité mais sous-tendu par une continuité psychique inébranlable, présente dans les sociétés décrites par M. Augé, est féconde pour notre étude. Le rêve nous a servi jusqu'ici de *paradigme* pour comprendre l'organisation des symptômes scéniques, mais, dans la perspective d'une étude esthétique, nous pouvons ajouter que le *dispositif* du rêve permet d'exprimer pleinement l'expérience subjective du spectateur en proie au symptôme dans son rapport à l'Autre sur scène. Le spectateur-rêveur est convié à faire l'expérience de l'identité et de l'altérité à travers les figures qui lui font face, expérience fondatrice du sujet, de sa capacité à se dire et à se positionner dans le monde, de sa capacité à avoir un regard sur le monde qui l'entoure.

### 3. Malaise dans la subjectivation

Les éléments qui permettent la subjectivation dans les spectacles étudiés, et en particulier l'affirmation du sujet-performer face au spectateur, semblent réactiver la possibilité d'une construction du sujet, mise à mal dans nos sociétés occidentales. À l'origine de la subjectivation se situe l'opposition au premier Autre, le Père, dans le cadre du triangle œdipien. Or, comme le montrent les théories de J.-P. Lebrun, la fonction symbolique du Père serait aujourd'hui destituée, signe d'un *malaise dans la subjectivation*.

Dans l'introduction à l'ouvrage collectif intitulé *La Subjectivation*, François Richard et Steven Wainrib constatent l'intérêt porté à cette notion depuis peu par la psychanalyse. Telle qu'elle, l'expression n'est approfondie ni par Freud ni par Lacan. Ce concept de subjectivation renvoie à l'idée de *devenir sujet* et désigne :

les capacités à se situer soi-même par rapport à autrui, à tolérer et à reconnaître nos propres affects et nos propres pulsions comme ceux de

---

<sup>579</sup> René Roussillon, « Pluralité de l'appropriation subjective : pour une métapsychologie différentielle de l'appropriation subjective », *op. cit.*, p. 79.

l'autre<sup>580</sup>, [qui] s'avèrent être le produit aléatoire et inconstant d'un long parcours engagé dès le débuts [*sic.*] de la vie.<sup>581</sup>

Dans son article intitulé « Un changement de paradigme pour une psychanalyse diversifiée », Steven Wainrib articule la subjectivation à la symbolisation pour définir la première comme « coémergence du sujet et de sa réalité psychique. Elle est donc ce processus, en partie inconscient, par lequel un individu se reconnaît dans sa manière de donner sens au réel, au moyen d'une activité de symbolisation<sup>582</sup> ». Cette définition nous permet de souligner à nouveau combien la construction du sujet et la construction de son regard, de sa capacité à « donner sens au réel », sont indéniablement liées. Le constat général de l'ouvrage est qu'il y aurait, aujourd'hui, dans la culture occidentale, un *malaise dans la subjectivation*, ou du moins un *manque de subjectivation*. Le sujet ne parviendrait plus à se construire par rapport à lui-même et par rapport aux autres et refuserait d'être le sujet de ses conflits. Ces attitudes psychiques ont été appelées « nouvelles maladies de l'âme<sup>583</sup> », et sont caractéristiques des dépressions, délinquance, toxicomanie... Les « nouvelles maladies de l'âme » peuvent-elles être liées aux « pathologies de l'image » dont parlait

---

<sup>580</sup> Cette formule n'est pas sans évoquer la notion d'empathie que nous avons déjà en partie traitée en nous référant en particulier à la théorie des neurones miroirs, à l'empathie kinesthésique et aux théories moteurs de la conscience de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce terme naît avec l'esthétique et son usage se développe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, pouvant se confondre quelquefois avec la sympathie ou la compassion. Maddalena Mazzocut-Mis, dans son ouvrage *Le Sens de la limite (op. cit.)* différencie les trois termes : « Pour être clair, sympathie et compassion seraient plus exactement "sentir l'autre en nous", jouir, souffrir de la joie et de la souffrance de l'autre, une contagion affective, tandis que l'empathie pourrait être définie, en synthétisant extrêmement, comme "se sentir soi-même dans l'autre", en présupposant donc une volonté de "vivre ailleurs". L'empathie permet de reconstruire, à travers l'imagination, l'expérience de l'autre sans aucune appréciation. On peut empathiser sans être sympathiquement touché » (p. 139). Le débat est vif autour de ces notions. Nous avons abordé la question du rapport à l'autre en reprenant le concept de *transfert* de la psychanalyse. Il nous semble extrêmement fécond pour dépasser, justement, ce débat entre « l'autre en nous » et « nous en l'autre ». L'intérêt dans le fait de considérer de manière analogique la relation entre spectateur et performer par le biais du *transfert* est de proposer un modèle qui mette en dialogue les sujets face-à-face : la direction de l'échange est sans cesse renversée, comme dans l'image du « palais des glaces » que nous avons utilisée précédemment. Un autre point, qu'il nous semble important de souligner ici, est la nature souvent instinctuelle et innée de l'empathie. Or, la perspective psychanalytique nous montre bien qu'il n'y a rien d'évident dans notre rapport à l'autre (*cf.* à ce sujet le troisième chapitre de la première partie de l'ouvrage d'Andrea Pinotti *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Bari, Laterza, coll. Biblioteca di cultura moderna, 2011).

<sup>581</sup> François Richard et Steven Wainrib, « Introduction », *La Subjectivation, op. cit.*, p. 1.

<sup>582</sup> Steven Wainrib, « Un changement de paradigme pour une psychanalyse diversifiée », *La Subjectivation, op. cit.*, p. 22.

<sup>583</sup> C'est également le titre d'un ouvrage de Julia Kristeva, *Les Nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993.

M.-J. Mondzain<sup>584</sup> ? Dans les deux cas, on constate une faillite de la représentation, une incapacité du sujet à se représenter, c'est-à-dire à symboliser. Toutes ces formes de mal-être psychique « renvoient à des perturbations dans le rapport à soi et aux autres, qui nous mènent à en situer le trouble dans la subjectivation elle-même<sup>585</sup> ». Le sujet contemporain serait en peine de se construire dans son rapport aux autres et à lui-même, donnant naissance à un certain nombre de pathologies marquées par une peur phobique de l'Autre, de la déception, et par un repliement sur soi pour éviter toute « prise de risque ».

Dans son ouvrage *Un Monde sans limite. Essai pour une clinique psychanalytique du social*<sup>586</sup>, Jean-Pierre Lebrun tente d'analyser les raisons qui sont à l'origine de ces changements dans la construction de la psyché. Il remarque une dévalorisation de la position symbolique du Père dans la société actuelle, prenant acte de diverses modifications de celle-ci, de l'évolution des religions à la transformation du droit jusqu'aux découvertes de la génétique. Nous ne passerons pas en revue toutes les raisons mises en avant pour montrer cette destitution symbolique du Père ; un exemple suffira à expliciter le propos. Il ne s'agit pas de dire que les pères sont absents, au contraire, nous savons qu'ils prennent de plus en plus de place dans l'éducation des enfants et s'occupent de tâches auxquelles ils ne prenaient absolument pas part avant. C'est le symbole du Père qui semble être en chute libre. Prenons l'exemple des avancées de la génétique : la question de la paternité a toujours été controversée et de tout temps on a affirmé que seule la position maternelle pouvait constituer une certitude car seule la mère pouvait dire et confirmer l'identité du père. À partir du moment où la mère investissait un homme de l'autorité de père, celui-ci occupait symboliquement cette place et rien ne pouvait la remettre en cause. Les progrès de la génétique bouleversent cette configuration : l'autorité du père ne dépend plus de la place symbolique qui lui est attribuée mais d'un test de paternité qui sera en mesure de confirmer que cette place est bien la sienne, ou non. Nous voici face à l'interjection typique de

---

<sup>584</sup> Cf. *infra* : Troisième partie, introduction, 3. Naissance de l'image, naissance du sujet.

<sup>585</sup> Steven Wainrib, « Un changement de paradigme pour une psychanalyse diversifiée », *op. cit.*, p. 19.

<sup>586</sup> Jean-Pierre Lebrun, *Un Monde sans limite : Essai pour une clinique psychanalytique du social*, Toulouse, Erès, coll. Point Hors Ligne, 1997.

l'enfant devant un père non-biologique : « De toute façon, t'es pas mon père ! » La génétique destitue ainsi le père de sa fonction symbolique. J.-P. Lebrun relève de la même façon différentes évolutions de la société qui contribuent à dévaloriser cette fonction symbolique.

Or, cette place symbolique du père est essentielle dans la constitution de la psyché de l'enfant, et J.-P. Lebrun se réfère ici aux théories lacaniennes sur le sujet. L'enfant est d'abord en relation avec la mère, dans un rapport fusionnel à celle-ci. Elle est « le même » pour lui et le père constitue alors la figure de « l'Autre ». Le père est le premier étranger et sa fonction est de détacher l'enfant de la mère. Cette fonction est actualisée dans le « non » : le père, en disant « non » à l'enfant, l'oblige à faire l'expérience de la limite, lui montre que « tout n'est pas possible » et le soustrait à la relation imaginaire établie avec la mère. Le père amène l'enfant à rentrer dans l'ordre du langage, dans la « faculté langagière comme potentialité de distanciation en même temps que comme renoncement à l'immédiateté<sup>587</sup> ». L'enfant doit se décoller des choses (la mère) pour entrer dans les mots (le père). En entrant dans l'ordre du langage, l'enfant ressent l'inadéquation du mot à la chose puisque l'ordre symbolique du langage est marqué par la déception et l'incertitude. Pour accepter la perte de la fusion avec les choses, avec la mère, le sujet doit être en mesure de transformer cette perte en manque, ce qui lui permettra de réguler son désir. Le caractère décevant de l'ordre symbolique du langage est ainsi marqué dans la structure de notre vie psychique dès le début de notre vie, et c'est cette étape essentielle de la constitution de la psyché et de notre capacité à symboliser et, par là, à désirer, qui est remise en cause actuellement. Le père permet la mise en place d'une compétence métaphorique chez l'enfant par son entrée dans le langage. C'est la confrontation au premier Autre, celui qui nous montre nos propres limites, qui nous permet de symboliser. La dissymétrie du couple originel donne la possibilité de « se confronter à ce qui n'est pas de l'ordre du même<sup>588</sup> ». Nous voyons bien ici dans quelle mesure ces étapes de la constitution de la psyché sont réactualisées par le dispositif des spectacles étudiés : la confrontation à l'Autre, l'épreuve du manque

---

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 51.

et des limites dont l'acceptation est nécessaire pour pouvoir accéder à la symbolisation.

Dans la thèse de J.-P. Lebrun, ce recul de la subjectivisation lié à la perte de la fonction symbolique du père est en partie une conséquence des implicites du discours de la science. Deux éléments principaux concourent à ce retrait du sujet : le recul de l'énonciateur dans le discours scientifique et l'affirmation d'un « monde sans limite ». L'auteur repère dans la naissance du discours scientifique en Grèce une volonté de construire une science qui ne serait pas « contaminée » par le discours du locuteur, se débarrassant ainsi du sujet dans la diffusion des connaissances. Selon J.-P. Lebrun cette volonté aurait été actualisée par Descartes dans le *Discours de la méthode*, en ce que celui-ci, après avoir fondé la possibilité de la connaissance sur l'entendement, l'aurait oublié. L'histoire de la science parcourue par l'auteur démontrerait que le discours scientifique produit des énoncés en occultant l'acte d'énonciation : « ce qui est désormais moteur, ce qui commande, ce n'est plus l'énonciation du maître, son dire, mais un savoir d'énoncés, un ensemble acéphale de dits<sup>589</sup> ». Le premier risque mis en évidence est celui de l'effacement du sujet : « l'effacement de l'énonciation requis par la méthode scientifique aboutit au niveau de la troisième génération à la disparition de l'énonciation qui est la propriété la plus spécifique de ce qu'est un sujet<sup>590</sup> ». Il s'agit ici d'une remise en cause de la capacité à se positionner face au monde, à dire ce que l'on pense et à s'affirmer comme sujet de son dire. Dans l'ouvrage collectif *Les Désarrois nouveaux du sujet. Prolongements théorico-cliniques au Monde sans limite*<sup>591</sup>, J.-P. Lebrun reprend cette conclusion en soulignant que ce type de discours sans énonciateur ne peut envahir tout l'espace de la parole dans la mesure où le sujet se trouve dans l'obligation de s'engager dans ce qu'il dit dans son rapport affectif à l'autre, dont l'emblème serait la déclaration d'amour.

---

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>591</sup> Jean-Pierre Lebrun (dir.), *Les Désarrois nouveaux du sujet : Prolongements théorico-cliniques au monde sans limite*, Ramonville Saint-Agne, Erès, coll. Point Hors Ligne, 2001.

Il est intéressant de souligner que dans son ouvrage *Homo spectator*, M.-J. Mondzain analyse trois œuvres cinématographiques<sup>592</sup> dans lesquelles l'autorité de l'auteur donne au spectateur sa liberté. Dans celles-ci, l'auteur est également acteur et cette modalité d'énonciation n'est pas sans nous rappeler les spectacles que nous étudions. Nous pourrions dire, en reliant l'analyse de M.-J. Mondzain aux conclusions de J.-P. Lebrun, que l'auteur, dans ce geste de se mettre en scène, se positionne comme énonciateur visible de son discours, de son œuvre. Le spectateur peut alors *reconnaître* l'autorité de l'auteur qui n'est pas un pouvoir violent mais l'affirmation d'un sujet. M.-J. Mondzain distingue dans son ouvrage pouvoir et autorité, cette dernière prévoit une « soumission volontaire » et temporaire : celui qui fait autorité est accepté par celui qui y est soumis, mais ce dernier a le pouvoir de renverser le premier. La *reconnaissance* a ici un double sens : « Donner à voir ou plus généralement à sentir, c'est toujours donner et comme dans toute économie du don celui qui reçoit éprouvera de la reconnaissance<sup>593</sup> », reconnaissance également parce que le spectateur lui-même est reconnu dans sa capacité à suspendre son action pour recevoir. C'est dans cette double reconnaissance, d'un sujet à l'autre, que la liberté du spectateur peut s'exercer : « Il faut entendre ici la parole de qui se sent reconnu par l'œuvre d'un autre et qui, face à la puissance de cette œuvre, éprouve sa propre capacité de créer<sup>594</sup> ». Nous avons identifié dans ce rapport entre sujet-créateur (qui s'affirme comme sujet d'un énoncé) et sujet-spectateur, la possibilité d'une sorte de transfert qui amène à la subjectivation, à la représentation des affects non encore intégrés à la vie psychique.

La deuxième conséquence de l'évolution scientifique relevée par J.-P. Lebrun concerne l'idée d'un « monde sans limite », rendue concrète par les premiers pas de l'homme sur la lune : l'impossible devient possible. Le discours de la science véhicule dès lors l'idée selon laquelle tout est possible, et efface les limites de l'influence de l'homme sur son environnement direct et lointain. Cette « disparition des limites » entre en conflit avec la position symbolique du père

---

<sup>592</sup> Ces trois œuvres sont : *Le Dictateur* de Chaplin, *Citizen Kane* d'Orson Welles et *Pleins pouvoirs* de Clint Eastwood.

<sup>593</sup> Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, *op. cit.*, p. 281.

<sup>594</sup> *Ibidem*.

censé justement poser des limites au sujet en construction. Le père devient cette figure dont il faut se débarrasser, qui empêche la réalisation du « tout est possible » véhiculé par la société. Dans une certaine mesure, le discours de la science est encore une fois à l'origine de la perte de la fonction symbolique du père en ce que sa position n'est plus entérinée par le social. Comment le sujet peut-il à présent se construire seul ? Comment peut-il faire l'épreuve du « non » par lui-même alors que ce « non » devrait venir de l'autre ? Sans apporter de solution à cette question, mais affirmant la nécessité de trouver d'autres modalités de subjectivation pour le sujet, J.-P. Lebrun rappelle que « la confrontation à l'altérité est un impératif pour l'humanisation<sup>595</sup> ». Pour devenir sujet, il est nécessaire de se confronter à l'autre sujet, l'autre énonciateur et engagé dans son acte d'énonciation, celui qui dit « non » et permet en cela au sujet en construction de faire l'épreuve de la limite et, à partir de là, de symboliser cette limite, ce manque, pour devenir un sujet désirant et capable de se positionner dans le monde.

Les spectacles que nous étudions, en mettant au centre de leur dispositif le corps de l'acteur comme sujet diffracté et en impliquant celui-ci dans l'acte de création au même titre que le metteur en scène, créant ces « théâtre du je », mettent face au spectateur un énonciateur qui s'affirme comme Autre et qui, par le geste-symptôme, impose au spectateur de faire l'épreuve de la limite. Le modèle du triangle oedipien et la fonction symbolique du père dans celui-ci nous permet de saisir par analogie la façon dont la présence de l'Autre en scène impose une limite au spectateur<sup>596</sup>. L'expérience de subjectivation que les créateurs nous proposent réinvestit en quelque sorte le schéma originel de la construction psychique du sujet et va indubitablement à contre-courant de l'évolution actuelle de nos sociétés occidentales.

---

<sup>595</sup> Jean-Pierre Lebrun, *Un Monde sans limite : Essai pour une clinique psychanalytique du social*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>596</sup> Il ne s'agit pas ici d'assimiler la figure du père à celle de l'autre que nous avons identifiée dans les spectacles. Le père est un des « autres », le premier. Ce qui nous intéresse c'est la façon dont cette figure symbolique amène le sujet à se décoller des choses, à saisir ses propres limites et l'écart qui existe entre lui et le monde.



#### 4. Les limites de la subjectivation ?

La présence du symptôme est-elle cependant « suffisante » pour que ce processus de *subjectivation* se mette en marche ? Le symptôme n'est pas l'apanage des œuvres que nous avons choisies d'étudier ici et les analyses symptomatologiques entreprises en deuxième partie pourraient en effet être opérantes pour aborder d'autres spectacles contemporains. Ainsi, le symptôme apparaît régulièrement sur nos scènes, mais permet-il toujours au spectateur de se positionner comme sujet face aux images ? La possibilité d'un rapport à l'Autre est-elle toujours offerte au spectateur pour que, entre projection et distance, le symptôme se *réduise* ?

##### 4.1 Romeo Castellucci : symbolisme ou hyperréalisme ?

Il est indéniable que la Societas Raffaello Sanzio met en scène des symptômes et que ses productions et leur fonctionnement pourraient être analysés à partir du paradigme du rêve. Nous ne tenterons pas ici une analyse symptomatologique complète, mais nous prendrons quelques exemples de symptômes pour montrer que la subjectivation n'est peut-être pas toujours à l'œuvre sur la scène contemporaine, ou du moins qu'elle n'opère pas forcément par symbolisation, ce qui a des conséquences sur la position qui est donnée au spectateur.

Dans le spectacle *Br.#04 Bruxelles* (2003), s'inscrivant dans le cycle de la *Tragedia Endogonidia*<sup>597</sup>, on trouve une scène de « passage à tabac » qui a un effet symptomatique sur le spectateur. Un policier installe d'abord une scène de crime : des numéros sur des supports jaunes indiquent la place des indices. Une flaque de sang est versée. Puis deux autres policiers arrivent et l'un se déshabille et s'assoit dans la flaque de sang. Nous assistons à l'installation d'une mise en scène. Soudainement le second policier lève sa matraque et frappe l'homme nu qui se retrouve allongé à terre dans le sang, se contorsionnant dedans à chaque nouvelle attaque. Des coups de tonnerre résonnent en même temps. La lumière est

---

<sup>597</sup> Les épisodes de la *Tragedia Endogonidia* ont été créés entre 2002 et 2004 dans différentes villes d'Europe.

blanche, accentuée par les murs blancs. La séquence est longue, les coups ne cessent de tomber. Puis deux policiers arrivent et enferment l'homme dans un sac plastique (sac poubelle ?), et mettent un micro à l'endroit supposé de sa bouche. On entend à travers le sac des bruits de respiration, d'étouffement, du sang dans la bouche, dont les sons sont amplifiés.

Il y a ici une intensité visuelle (violence des actes et lumière) et auditive (tonnerre et sons amplifiés), un choc perceptif allié à un choc physique si l'on prend en compte la réaction kinesthésique du spectateur face à l'homme battu. Retrouvons-nous ici les caractéristiques du symptôme ? Le spectateur fait-il l'épreuve de la limite du sens et ressent-il une contradiction entre ce qu'il voit et ce qu'il éprouve ? Oui et non. Non, parce que les différents signes transmis disent tous la même chose : la violence. Oui, parce que les signes précédents, la mise en place de la scène de crime, nous disent bien qu'il s'agit de théâtre. À l'hyperréalisme de la séquence, s'oppose la monstration de la théâtralité qui a eu lieu juste avant. La réponse physique et émotionnelle du spectateur est forte mais celui-ci s'interroge-t-il sur les raisons de son ressenti, de sa réaction, ne parvenant pas à définir ce qui le frappe si fortement dans l'image. Pas vraiment : toute la violence de la séquence est dirigée vers lui et il la reçoit comme telle. Il n'y a pas d'explication, certes, cela semble gratuit. La seule question qui peut émerger pendant la réception est : pourquoi suis-je si mal si l'on vient de me dire que c'est du théâtre ? Peut-être que la mise en place des numéros et de la flaque avait pour but d'instaurer une distance avec la violence qui suit, mais le dispositif visuel et performatif est tellement fort que l'on oublie cette distance. En fait, il n'y a peut-être pas symptôme ici mais simplement choc ; et si les raisons de cette violence nous échappent, comment peut-on la dépasser ?

Un détour par un autre spectacle de la compagnie pourra éclairer cette question. On trouve le même hyperréalisme dans le début du spectacle intitulé *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), qui a suscité tant de polémiques<sup>598</sup>. Nous

---

<sup>598</sup> Voir par exemple à ce sujet l'article d'Armelle Héliot, « Roméo Castellucci : la pièce qui fait scandale », paru dans *Le Figaro*. URL : <http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/10/30/03003-20111030ARTFIG00226-romeo-castellucci-la-piece-qui-fait-scandale.php>.

sommes face à ce visage du Christ en fond de scène qui nous regarde et que nous regardons. Un regard

qui interpelle le spectateur, le détourne de et tout à la fois le tourne vers, réclamant son attention et l'orientation de son regard. Questionnement donc, geste récurrent chez Castellucci, qui induit une interrogation sur le rôle et la position du spectateur. Cet « appel » du regard du Christ crée également un certain malaise : Il rend le spectateur conscient de son propre acte de regarder, le renvoie à sa pulsion scopique (le désir de voir lié à la libido selon la psychanalyse), et à lui-même.<sup>599</sup>

Un regard, celui du Christ, qui nous renvoie donc à notre position de spectateur et vise peut-être encore une fois, comme lors de la préparation de la scène de crime dans *Br.#04 Bruxelles*, à nous rappeler qu'il s'agit là d'une fiction. Ce qui se joue devant nous, cependant, a tous les traits du réel. Un appartement blanc, *design* ou évoquant une chambre d'hôpital. Un espace bien agencé. Un homme en robe de chambre est amené. Le fils rentre, costard-cravate, occupé. Un dialogue se noue entre les deux personnages, du quotidien le plus normal. L'incontinence du père commence : le fils nettoie, le change. De nouveau les matières fécales se répandent : dans la couche, sur le canapé, sur le tapis, partout et le fils désespéré ne sait plus où donner de la tête. Dans son article sur la violence esthétique chez Castellucci, Francine Di Mercurio affirme qu'une distance se met en place dans cette scène grâce à l'hétérogénéité des signes :

Les sons scéniques (création sonore du compositeur Scott Gibbons) sont en opposition avec ce décor réaliste : Bruits de fond d'une salle de sport, voix et paroles incompréhensibles, bruits d'un disque rayé, suivis du son très faible émis par la télévision, transmettant un reportage animalier.

Le fils entre en scène à son tour. Très affairé et pressé, il s'apprête à partir au travail. Il représente, par opposition à la sphère intime du père, ce qui appartient au monde du travail, du dehors : costume-cravate, téléphone portable, courrier qu'il doit poster, etc...

Le *dispositif* scénique agit donc comme « une matrice interactionnelle » qui fait apparaître l'hétérogénéité des matériaux et leurs mises en contrastes visuels et sonores. Un effet de distance et d'étrangeté se joue au sein de l'image scénique (qui ne relève pas uniquement du visuel, mais comprend aussi ce qui relève du son, de l'odeur, du temps, du *sensible* dans sa totalité).<sup>600</sup>

---

<sup>599</sup> Francine Di Mercurio, « Le scandale des violences esthétiques de Roméo Castellucci », *Les Chantiers de la création* n° 6, *La provocation*, 2013, mis en ligne le 14 janvier 2015. URL : <http://lcc.revues.org/500>, p. 3-4.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 4. Souligné dans le texte.

Il ne nous semble pas en réalité que ces matériaux soit si hétérogènes : les bruits ne représentent peut-être pas directement l'environnement dans lequel nous nous trouvons mais constituent un bruit de fond « réaliste » dans tous les cas. Nous sommes ancrés, par le décor, par les personnages et leur dialogue, par ces sons « du monde », dans un certain réalisme. Le fils s'oppose peut-être au père car il vient du dehors alors que le premier est confiné dans cet espace mais, encore une fois, ils appartiennent tous les deux à cet univers réaliste qui se construit sur scène. À part le visage du Christ en fond, rien ne vient faire obstacle à ce microcosme qui mime le réel. Au sujet de la suite de la séquence, F. Di Mercurio ajoute :

La lenteur et la répétition de l'action (où « par trois fois » la défécation et le nettoyage du père se succèdent) semblent « agir sur les nerfs » du spectateur, comme le préconisait Antonin Artaud, jusqu'aux limites du supportable. Les postures et les actions des personnages se ralentissent, s'immobilisent et perdent leur rapport mimétique au réel.<sup>601</sup>

Effectivement, la lenteur qui s'installe ainsi que la répétition mettent le spectateur dans une position inconfortable : face à ce corps décharné qui se vide, face à cette matière qui nous met à l'épreuve du dégoût. L'empathie est forte avec le fils qui semble exténué par ce flux sans fin à éliminer. La blancheur et la propreté de ce petit intérieur rendent encore plus vive l'invasion de cette matière marron. Il y a une force visuelle, auditive et olfactive : certains spectateurs sont convaincus que l'odeur des matières déversées était sensible. Mais encore une fois, le ralentissement, s'il contribue à l'effet insupportable pour le spectateur, ne nous semble pas aller à contre-courant du réalisme installé : le fils s'épuise. Il arrive pressé, il doit repartir et lorsque son père commence à se sentir mal, il agit rapidement et essaie de résoudre la situation. Après la seconde, puis la troisième défécation, il perd courage : ses gestes se ralentissent, il ne parvient plus à faire face. Le ralentissement n'est pas déformation de l'image, opérée d'un point de vue formel pour que le spectateur change de temporalité (comme nous avons pu le voir dans les spectacles de notre corpus) : le ralentissement correspond à la temporalité réaliste du personnage représenté et, si l'insupportable parvient au spectateur, c'est parce qu'il reste dans la temporalité scénique, dans la temporalité

---

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 5.

du personnage. Il y a bien ici un choc, perceptif, physique, marqué par le dégoût, mais encore une fois, pas de contradiction dans l'image même ou dans un geste. Tous les signes vont dans le même sens. Il n'y a pas réellement symptôme et le choc n'est pas mystérieux : le spectateur saisit bien les raisons de son malaise. Le seul contraste qui apparaît est lié à ce visage qui nous fixe et au changement radical qui intervient sur scène dans la séquence suivante, où ce décor d'intérieur disparaît et où des enfants jettent des jouets en forme de grenade sur le visage du Christ<sup>602</sup> : nous sommes passés dans un régime performatif.

Le seul conflit, la seule contradiction qui émerge des images étudiées vient de cet écart entre le ressenti fort des spectateurs et le rappel de leur position et de la fiction. Pourquoi éprouver si fortement si tout cela est faux ? Nous trouverons peut-être une réponse dans l'étude d'une des séquences initiales de *Br.#04 Bruxelles*. Un bébé est assis au milieu du plateau blanc. L'enfant ne joue pas, il ne représente rien d'autre que lui-même. Nous sommes dans de la performance pure. Le spectateur est en attente : il guette les réactions de l'enfant, imprévisibles. L'enfant remet effectivement en question les codes du théâtre, il est présence réelle :

Mettre un enfant en scène reviendrait donc à y faire entrer une authenticité qui engage le théâtre dans la voie d'une expérience du réel. Cela rejoint l'idée chère à la Societas Raffaello Sanzio qui avec l'art « ne veut pas reproduire le monde, mais le refaire ». La scène doit être le lieu d'un réapprovisionnement de l'existence plutôt que d'en être le miroir.<sup>603</sup>

L'irruption du réel en scène permettrait de reconstruire une réalité pour proposer au spectateur une expérience. Dans les deux séquences précédemment analysées, il n'y avait pas vraiment irruption du réel mais un travail minutieux pour que la séquence semble « plus que réelle ». Dans ces dispositifs, la dimension symbolique des éléments est évincée. Comme le remarque Maude B. Lafrance,

[la] compréhension va au-delà du symbolisme : saisie à la vue de cet être vulnérable, toute l'attention se porte sur ses moindres faits et gestes dont

---

<sup>602</sup> Cette séquence, comme le rappelle Armelle Héliot dans son article, n'a pas été conservée après les premières représentations à Avignon.

<sup>603</sup> Maude B. Lafrance, « Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci », *Jeu : revue de théâtre* n° 142, *L'enfant au théâtre*, Hélène Jacques (dir.), 2012, p. 92.

nous savons qu'ils ne peuvent être prémédités. S'il transporte certes avec lui une charge symbolique, ce bébé convoque en scène une part de réel imprédictible qui implique un nouveau rapport du spectateur à la représentation.<sup>604</sup>

Cela nous renvoie à la question de la temporalité : dans cette séquence, le spectateur se trouve absorbé dans la temporalité de la figure sur scène, celle de l'enfant. Il était également imprégné par le temps de la scène dans *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*. Là se loge peut-être une différence fondamentale dans la position qui est donnée au spectateur : dans les œuvres que nous étudions, nous avons vu que le travail sur la temporalité visait à envahir le temps de la salle. Ce sont les performers qui « viennent » dans le temps réel, dans le temps des spectateurs. Ici, c'est le contraire qui se met en place. Or, ce dispositif temporel est essentiel à la réduction du symptôme : c'est parce que l'autre sur scène vient au spectateur, c'est parce qu'il rentre dans son espace que le « transfert » peut s'effectuer. Chez R. Castellucci, le spectateur vit un choc face aux images mais ne peut pas réellement prendre de distance avec ce qui se joue puisqu'il n'y a pas de difficulté à identifier, du moins dans ces séquences<sup>605</sup>. Les signes sont limpides, violents mais limpides. Il n'y a pas de contradiction, si ce n'est entre la conscience de l'illusion et la force du ressenti et cette contradiction se joue donc d'emblée dans le spectateur, qui ne peut pas ensuite réinvestir l'image pour se débarrasser de celle-ci, pour l'élaborer, puisqu'il n'est pas écouté, pas entendu.

Le public est alors simplement en proie à la « fascination-captation<sup>606</sup> », « absorbé dans le présent<sup>607</sup> », à l'image de ces lapins de *B.#03 Berlin* (2003), occupant les sièges des spectateurs quand ceux-ci entrent dans la salle. Selon

---

<sup>604</sup> *Ibidem*.

<sup>605</sup> Le seul moment où le spectateur prend ses distances avec ce qui se passe sur scène, dans *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, est lorsqu'il décide que cela est « trop », lorsque le dégoût n'est plus supportable et l'amène alors à couper toute relation, tout dialogue avec la scène. La distance n'est plus ici libératrice, visant à laisser la place à une possible symbolisation, elle est une façon pour le spectateur de se protéger en décidant de ne plus se laisser toucher par ce qui se passe sur scène. Il se raccroche alors à l'idée que tout cela n'est qu'une illusion, qu'une fiction, et abandonne le phénomène de croyance qui sert habituellement de contrepoint à cette conscience de l'illusion.

<sup>606</sup> Francine Di Mercurio, « Le scandale des violences esthétiques de Roméo Castellucci », *op.cit.*, p. 7.

<sup>607</sup> Maud B. Lafrance, « Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci », *op.cit.*, p. 93.

Marie-Madeleine Mervant-Roux<sup>608</sup>, les lapins ne représentent pas cet effet puissant et hypnotique du spectacle sur le spectateur, ni la passivité de ce dernier, mais plutôt le fait que le spectateur n'a rien d'humain ni de réel : il ne réinvestira pas son expérience dans la société qui se trouve au-dehors. Nous ajouterions qu'il ne peut pas réinvestir son expérience parce qu'il n'investit pas l'image.

Dans un article sur « Un matérialisme démocratique : le théâtre de Roméo Castellucci », Olivier Neveux relève une affirmation du metteur en scène à propos de son travail sur la matière :

C'est un pèlerinage que nous faisons dans la matière. C'est, donc, un théâtre des éléments. Les éléments ne sont que ce qu'il y a de plus purement communicable, comme la plus petite communication possible. C'est ce qui m'intéresse : communiquer le moins possible. Et le plus petit degré de communication possible se trouve dans la surface de la matière.<sup>609</sup>

Le travail de R. Castellucci ne serait alors pas voué à la recherche de vérités cachées mais bien à « balayer le visible, poser un regard neuf sur le monde abordé par sa matière, ses surfaces<sup>610</sup> », ainsi il montre, il ne communique pas. Olivier Neveux souligne à plusieurs reprises dans son article cet aspect du travail du metteur en scène : il montre la violence, il « ne dit rien d'autre que ce qui est<sup>611</sup> » et les images « n'auraient pas pour dessein de rendre intelligibles les violences ou les souffrances qui les composent ou auxquelles elles se réfèrent<sup>612</sup> ». Les violences ou contradictions en jeu dans les images de T. Kantor, P. Bausch, E. Dante, J. Lauwers ou P. Delbono ne sont pas non plus intelligibles directement puisqu'elles émergent par le symptôme qui en cache la signification. Cependant, nous l'avons montré dans notre deuxième partie, ce symptôme révèle un rapport au réel qui est de l'ordre de l'imaginable, le symptôme ouvre le regard du spectateur et lui permet de saisir ce qui se joue sous la représentation dans les

---

<sup>608</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur : Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, op. cit., Partie 1, « Les salles animales du postdramatique ».

<sup>609</sup> Roméo Castellucci, « Le pèlerin de la matière », 11 mars 2000, cité dans Olivier Neveux, « Un matérialisme démocratique : le théâtre de Roméo Castellucci », *Une Nouvelle séquence théâtrale européenne ?*, Théâtre / Public n° 194, Théâtre de Gennevilliers, Éditions théâtrales, 2009, p. 67.

<sup>610</sup> Olivier Neveux, « Un matérialisme démocratique : le théâtre de Roméo Castellucci », op. cit., p. 68.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>612</sup> *Ibidem.*

images. Dans les œuvres du corpus que nous étudions, il y a bien une dimension cachée à élucider.

De nombreux articles et écrits sur le travail de R. Castellucci soulignent la multiplicité de sens des images qui apparaissent sur le plateau. Nous ne nions pas ici la dimension symbolique de certaines séquences comme par exemple à la fin de la première partie de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, lorsque le père finit par déverser des seaux de matière marron sur tout le plateau. Jusqu'ici, nous l'avons dit, la représentation était dans un régime réaliste, le jeu de l'acteur représentant le père montrait toute la détresse d'un homme dans une telle situation. Lorsqu'il s'empare d'un seau, en revanche, le réalisme est évincé pour laisser place à une forme de symbolisme. Les défécations précédentes n'étaient pas le résultat d'une volonté du personnage alors qu'ici le geste de l'acteur est volontaire et rejoue, par le geste de répandre ces matières avec le seau, ce qui a été montré précédemment. Une distance pourrait finalement s'installer, le spectateur reconnaissant le changement de régime et sortant de l'hyperréalisme de la séquence. Nous écrivons « pourrait » car il n'est pas sûr qu'à ce stade de la représentation, le spectateur ne soit pas déjà « sorti » de ce qui se passe sur scène, n'ait pas déjà pris ses distances, de lui-même, pour ne plus avoir à supporter le dégoût.

Les séquences que nous avons analysées pourraient relever du symptôme mais la multiplicité de sens qui le caractérise semble ici absente, de même que la possibilité d'un dialogue entre la scène et la salle. Olivier Neveux cite un article d'Eric Vautrin où celui-ci tente de voir ce qu'il reste de la tragédie dans les épisodes de la *Tragedia Endogonidia*. Il conclut que l'épisode reste mais que le chœur disparaît, et avec lui la possibilité d'une discussion et d'une « modération de l'événement<sup>613</sup> ». Dans les épisodes *Br.#04 Bruxelles* et *B.#03 Berlin*, on trouve des figures qui fonctionnent par groupes : les policiers dans *Br.#04 Bruxelles* ainsi qu'un enfant accompagné de deux femmes en noir qui semblent tous trois symboliser la mort. Dans *B.#03 Berlin* on voit un groupe de trois

---

<sup>613</sup> Éric Vautrin, « La tragédie sans fin », *Mouvement*, septembre-octobre 2003, p. 72, cité dans Olivier Neveux, « Un matérialisme démocratique : le théâtre de Roméo Castellucci », *op. cit.*, p. 68.



femmes qui rangent l'espace et infligent un supplice symbolique à une autre femme, ainsi que des hommes en blanc dans la deuxième partie du spectacle. La différence avec le chœur antique est que ces figures ne sont pas impliquées dans l'action comme le chœur qui, au moins chez Eschyle, avait un intérêt direct à celle-ci parce qu'il pouvait en subir les conséquences ; ici les groupes sont *directement* acteurs. Ils semblent punir les autres personnages : ils ne commentent plus l'action mais ils jugent les autres et les sanctionnent et ils ne font plus office de médiation pour le spectateur, ils n'offrent plus une autre perspective sur ce qui se passe sur scène.

Absence de médiation, impossible transfert sur l'acteur puisque le spectateur n'est pas entendu, fascination et incorporation dans l'image, tous ces éléments empêchent le spectateur de prendre ses distances avec ce qui se passe sur scène. Il ne peut se soustraire aux images violentes, il ne peut projeter son ressenti sur les figures scéniques, et ce également parce que celles-ci ne sont pas des sujets. Pas de « je » du comédien ou du personnage, à part l'emblématique « Je suis Roméo Castellucci » dans *Inferno* (2008), mais il semble bien que l'on trouve là l'unique affirmation d'un sujet. Le spectateur se retrouve donc seul avec ses ressentis, qu'il ne peut élaborer puisque le dialogue n'existe pas, la communication est coupée :

Pression de la présence qui est à elle-même sa propre finalité, qui ne produit *de facto* aucune pensée contradictoire mais la succession autiste d'opinions et d'émotions célibataires, les unes aux autres inconséquentes. Sous couvert de la représentation d'une (très factice) universalité de conditions et de destins, le dispositif ne vise *in fine* qu'un particularisme de la perception qui, de l'heureuse singularité du spectateur, conclut à un infranchissable solipsisme sensible, enclot chacun dans les limites de son introspection moïque, dans la fierté ou la honte intraduisible et intranscriptible de ses émotions.<sup>614</sup>

Face à ces images, le spectateur ne peut ni élaborer ni exprimer ses ressentis : le dispositif scénique ne lui laisse pas de place pour faire cela. La singularité de la réception est poussée dans ses retranchements dans la mesure où l'absence de symbole empêche un réinvestissement collectif de l'image, ce que nous aurons l'occasion d'étudier chez les artistes de notre corpus dans le prochain

---

<sup>614</sup> Olivier Neveux, « Un matérialisme démocratique : le théâtre de Roméo Castellucci », *op. cit.*, p. 68.

chapitre. Dans ces séquences, l'irruption du réel (par la présence de l'enfant) et le travail de l'hyperréalisme (le passage à tabac de *BR.#4 Bruxelles* et le rapport entre le père et le fils dans *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*) conduisent à un choc essentiellement dû à une intensité perceptive et non à une faillite de la compréhension.

Les analyses de Marie-José Mondzain sur l'image violente dans son opusculé *L'Image peut-elle tuer ?* sont éclairantes à cet égard. L'auteure interroge les dispositifs des images, pour tenter de comprendre dans quelle mesure la violence ne vient pas simplement du contenu mais du mode de présentation. Elle différencie un régime d'incarnation de l'image d'un régime d'incorporation :

La seule image qui possède la force de transformer la violence en liberté critique, c'est l'image qui incarne. Incarner ce n'est pas imiter, ni reproduire, ni simuler. [...] L'image donne chair, c'est-à-dire *carnation* et *visibilité*, à une absence, dans un écart infranchissable avec ce qui est désigné. Donner corps au contraire, c'est incorporer, c'est proposer la substance consommable de quelque chose de réel et de vrai à des convives qui se fondent et disparaissent dans le corps auquel ils sont identifiés.<sup>615</sup>

« Ce qui sauve, c'est toujours la production d'un écart libérateur<sup>616</sup> » : une distance symbolique entre l'image et ce à quoi elle renvoie. Distance absente dans les séquences que nous venons d'étudier, et ce malgré la mise en évidence de la théâtralité autour de celles-ci, distance symbolisante impossible, laissant le spectateur sans mot. Encore une fois, s'il y a un travail du symbole non négligeable dans les œuvres de la Societas Raffaello Sanzio<sup>617</sup>, il ne se trouve pas à cet endroit-là, à l'endroit du choc et ainsi, celui-ci reste « traumatisme » et ne peut s'élaborer par symbolisation.

#### 4.2 Rhapsodie démente, François Verret : *L'Autre trop autre*

Nous souhaitons nous arrêter un court instant sur l'œuvre d'un autre artiste où la scène semble être envahie par les symptômes. Dans *Rhapsodie démente* créé en janvier 2015 à la MC2 de Grenoble, François Verret tente de retrouver une

---

<sup>615</sup> Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, Le Temps d'une question, 2002, p. 32-33.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>617</sup> Voir notamment l'article de Leila Adham, « Une expérience de la chair. Regarder *Sur le concept de visage du fils de Dieu* de Roméo Castellucci », *Penser le spectateur, Théâtre / Public* n° 208, Éditions Théâtrales, avril-juin 2013, p. 112-117.

mémoire du XX<sup>e</sup> siècle, de ses guerres et de ses violences. Au moment de la commémoration de la guerre 14-18, le chorégraphe lance un chantier 2014-2018 pour ralentir le temps et s'interroger sur ce qu'il reste en nous de cette histoire. Des figures surgissent d'un plateau encombré, des textes se font entendre dans une pénombre quasi immuable, à part lorsque des lumières stroboscopiques envahissent l'espace et agressent les yeux des spectateurs. Sur la scène des textes sont énoncés, des séquences performatives réalisées, le tout entouré par les musiciens omniprésents. Voici le texte de présentation de F. Verret :

Ils cherchent à enrayer la déperdition de mémoire qu'ils observent en eux-mêmes en mettant sur pied une sorte d'« atelier de l'histoire »... où ils se prêtent au jeu des réminiscences...

Tout un processus de remémoration s'ébranle alors, qui bientôt va relier les uns aux autres.

Les personnages de langue et d'âges différents ne sont plus liés au monde de la « raison raisonnante », ils fonctionnent en roue libre, et s'autorisent (enfin !) le libre jeu des « dérives associatives »...

Alors qu'ils délirent les visions qui les habitent, leurs subjectivités s'accordent, se désaccordent... peu à peu, ils se mettent à inventer une langue nouvelle, une sorte de « rhapsodie démente » non dénuée d'auto-ironie... que tous partagent et qui fait figure de douce catharsis.

François Verret, décembre 2013.<sup>618</sup>

Les êtres qui se présentent face à nous sont habités par quelque chose qui les blesse. Les corps sont désarticulés, ils se tordent et semblent se défaire sous nos yeux. Les voix sont travaillées, modifiées jusqu'à perdre toute ressemblance avec la voix humaine. Nos yeux sont tantôt en proie à des clignotements sans fin qui nous obligent à nous protéger, tantôt plissés pour mieux voir dans la pénombre ce qui se joue, et tantôt fermés. Des vidéos au fond du plateau défilent : des images se succèdent sans logique apparente, comme les séquences sur le plateau. Le son est saturé : voix, instruments... Les textes sont d'une violence extrême et détaillent les cruautés les plus atroces qu'un homme est capable de commettre.

---

<sup>618</sup> Extrait de la note d'intention de François Verret pour *Rhapsodie démente*, dans le dossier pédagogique élaboré par la MC2, téléchargeable à l'adresse suivante : [http://issuu.com/mc2grenoble/docs/dos\\_rhapsodiedemente\\_mail\\_s14-15/5?e=10818405/10543325](http://issuu.com/mc2grenoble/docs/dos_rhapsodiedemente_mail_s14-15/5?e=10818405/10543325).

L'effet sur le spectateur est violent : « la pièce de François Verret attaque à la gorge par la virulence de ses images, corps solitaires qui gueulent et tremblent, humains rafistolés à coups de prothèses. Horreur et affliction, schizophrénie et folie<sup>619</sup> ». Pendant la totalité du spectacle le son est saturé, et la lumière agressive : elle éblouit, elle empêche de voir. Chaque séquence montre une figure dont le corps se décompose sous nos yeux, et dont la voix se déshumanise. Au début du spectacle, une femme s'avance vers un micro, face aux spectateurs. Sa voix semble être celle d'un enfant. Elle commence à dire un texte d'une horreur sans nom à la première personne. Elle décrit le meurtre et le viol d'un être humain. Dans sa voix résonne une jouissance enfantine quand elle décrit le plaisir de mettre sa tête dans les entrailles de la victime, ou bien la chaleur du ventre féminin conquis par la force. Elle s'accroche au micro, se tortille. Il y a ici symptôme pour plusieurs raisons : l'intensité sonore, renforcée par la violence du texte, l'intensité visuelle toujours, une sensation kinesthésique qui tient ici autant au corps qu'à la voix, et bien sûr, le choc de la contradiction, de deux entités que l'on ne parvient pas à interpréter ensemble, c'est-à-dire la violence du texte et la jouissance enfantine de la voix. Le spectateur reçoit en lui cette contradiction, renforcée par le choc perceptif.

Le dispositif scénique lui permet-il d'élaborer cette violence ? L'Autre en scène semble ici irréductiblement autre mais au-delà du rejet, y-a-t-il partage, nécessaire, comme nous l'avons montré, à une forme de transfert pour que le spectateur puisse se représenter cette violence qu'il reçoit et la faire sienne ? Le spectateur reconnaît ce qui est décrit dans le texte et reconnaît la voix d'enfant, l'alliance des deux exacerbe la violence des mots. Tout le spectacle est voué à montrer au spectateur, à lui faire entendre des actes de violence. Il les reçoit, de plein fouet, et comprend qu'il s'agit de lui montrer que cette violence est aussi en lui, en chacun de nous. Il le comprend parce qu'il le sait : nous savons que nous sommes tous potentiellement des monstres, que cela fait partie de notre humanité, alors nous reconnaissons les images qui nous renvoient à cette nature cachée au fond de nous. Comme R. Castellucci, F. Verret montre ce qui est. Bien sûr, le XX<sup>e</sup>

---

<sup>619</sup> Rosita Boisseau, « Danser sur un champ de bataille », *Le Monde*, 24 janvier 2015.

siècle a été horrible, personne ne peut le nier. Mais qu'en faisons-nous ? Après avoir fait subir ces images aux spectateurs, que peuvent-ils en faire ? Peuvent-ils accepter cette violence en eux ? La transformer ? F. Verret expose mais n'ouvre pas à la possibilité d'une subjectivation : il ne s'agit pas de laisser libre-cours à l'imagination du spectateur, de le laisser penser et trouver son propre chemin. Du moins il est évident que ce parcours-là n'est pas balisé par le spectacle. On vous force à prendre cette violence qui est en vous et ensuite... débrouillez-vous<sup>620</sup>.

L'élaboration est laissée au spectateur, mais elle ne passera ni par le transfert, ni par la symbolisation, et pour chacun elle sera différente, si elle peut être. Il y a certes un travail des voix et des corps, une stylisation, nous ne sommes pas dans une reproduction mimétique mais ce qui nous est montré ne laisse pas de place au symbole. On ne peut pas s'approprier ces images-là parce que dans ces figures en scène, l'Autre est trop autre. Oui, ce sont des « je » qui parlent, mais ces « je » semblent enfermés dans leur folie comme ils sont enfermés sur cette scène qui devient cage : la communication entre eux est inexistante et ils ne viendront pas non plus vers nous (sauf à un moment, nous y reviendrons). La seule chose qui nous rapproche d'eux est cette conscience obsédante que les actes qu'ils décrivent appartiennent à l'humanité et que nous pourrions les accomplir. La seule chose qui pourrait nous rapprocher d'eux et faire de ces figures des médiateurs pour un transfert possible, en ce qu'ils sont à la fois autres et mêmes, c'est justement ce qu'il nous faudrait accepter, la violence qui est en nous. Si le spectateur renvoie sur l'acteur cette violence, il la rejette et ne l'élabore pas. Il ne fait que renvoyer à l'envoyeur ce qu'il ne peut accepter. Le spectateur ne peut pas se représenter dans les acteurs parce que rien ne lui permet de se sentir proche d'eux.

---

<sup>620</sup> Ce processus qui semble « abandonner » quelque peu le spectateur à son sort est également décrit par Brunella Eruli au sujet des spectacles de la Società Raffaello Sanzio : « Insister sur la passivité des acteurs, et sur celle des spectateurs, ne contredit pas le but politique espéré, car dans le mot passivité il y a le mot *passion*. Le public doit assister en silence à une sorte de liturgie, son silence et son état réceptif représentent l'acmé de son activité ; car les spectateurs ne doivent pas composer des significations à partir de ce qu'ils voient, il n'y a absolument rien à composer : *il s'agit seulement d'un bloc à absorber* » (Brunella Eruli, « Dire l'irreprésentable, représenter l'indicible. Théâtre d'images, théâtre de poésie en Italie », *La Scène et les images, Les Voies de la création théâtrale* n° 18, *op. cit.*, p. 315, je souligne)

Le traitement de l'espace et du rythme du spectacle vont dans ce sens également : contrairement aux spectacles étudiés où aux gestes-symptômes succèdent des moments de respiration dans lesquels le spectateur investit les images, les reconnaît, ici tout s'enchaîne. Il n'y a pas de pause. Il ne s'agit plus d'un ébranlement passager mais d'un tremblement de terre sans fin où l'absence de repères, alliée à l'intensité perceptive à laquelle nous sommes soumis, empêche tout investissement des images. Les personnages semblent fermés sur eux-mêmes, ils n'entrent pas en contact avec nous, sauf vers la fin du spectacle lorsqu'une comédienne saute la rampe et distribue des bouteilles d'eau au premier rang. Souhaite-t-elle nous faire respirer au milieu du match de boxe que nous traversons ? C'est presque une provocation, ce ralentissement qui, pour une fois, ne vise pas à faire résonner l'horreur d'une séquence. Cette bienveillance soudaine, venant d'une figure qui jusqu'ici était restée enfermée dans le cercle de folie du plateau est ressentie comme une invasion (nous sommes toujours en guerre), et non comme un partage.

L'intensité perceptive mise en jeu dans certains spectacles contemporains peut ainsi quelquefois relever du symptôme, mais pas toujours. Lorsque c'est le cas, la possibilité pour le spectateur de *subjectiver* son expérience ne dépend que du dispositif scénique, de la place que le spectacle veut bien lui donner, et de la dimension symbolique des images. La spécificité des œuvres qui nous intéressent ici est qu'elles mettent en jeu une subjectivation par symbolisation, rendue possible par un partage entre la scène et la salle qui passe par une ouverture de la première à la seconde et non par une absorption du spectateur dans l'image.

Le dispositif des spectacles étudiés donne une place au spectateur qui lui permet de subjectiver l'expérience du symptôme, de le faire sien, de l'*élaborer*. Après le choc et un premier ressenti qui peut être comparé à l'expérience d'un « trauma », le spectateur parvient à intégrer à la trame de sa vie psychique ce qui d'abord lui échappait. Le manque auquel il se trouve confronté face au symptôme, manque du sujet et du signe, doit être accepté pour pouvoir ensuite être dépassé : c'est dans la reconnaissance de ses limites que le spectateur pourra *subjectiver*, c'est-à-dire devenir sujet. Nous avons mis en évidence deux étapes nécessaires à

ce processus : le *transfert* et la *symbolisation*. Le transfert est rendu possible grâce à ce sujet à la fois Autre et même mis en jeu dans les spectacles : il est Autre en ce qu'il porte le geste-symptôme qui le rend méconnaissable ; il est même en ce qu'il est l'affirmation d'un « je » sur scène. « Je » du metteur en scène ou des danseurs et comédiens, dont l'identité ressort par les situations mises en jeu : la famille, l'amour... Le transfert est également possible grâce au traitement temporel des œuvres : l'invasion de l'espace et du temps du spectateur dans certaines séquences lui permet d'être vu, entendu et écouté par ces figures en scène. Ce rapprochement devient partage dans la mesure où il amène le spectateur à pouvoir se représenter l'expérience traumatique du symptôme en la projetant sur les figures scéniques. Cette première forme de *représentation*, mise en acte par le sujet-spectateur, nous montre la façon dont le dispositif des spectacles joue sur des éléments essentiels de sa capacité à subjectiver, à se construire comme sujet dans la société contemporaine.





## Troisième chapitre

### Symbolisation

La *symbolisation* est la dernière étape de l'appropriation subjective ou *subjectivation*, telle qu'elle est conçue par la psychanalyse. Elle constitue également la dernière étape du voyage du spectateur que nous entreprenons dans cette partie. La *symbolisation* désigne la capacité à se représenter quelque chose, à créer des images, et ne peut advenir que dans la distance. Ce qui peut impliquer la distance à l'image est l'idée de *représentation*, qui a atteint son apogée, selon les analyses de Hans Belting, à la naissance de la perspective. Un léger détour par les réflexions qu'il fait sur ce sujet dans *Florence et Bagdad : une histoire du regard entre Orient Occident*<sup>621</sup>, nous permettra de saisir l'intrication historique entre sujet-regard-corps-image et la façon dont l'éviction de la représentation pourrait représenter un danger pour la symbolisation dans la mesure où elle instaure la distance nécessaire entre le corps et l'image. La notion de représentation est abordée ici non pas en rapport avec la mimésis, comme dans notre première partie, mais du point de vue du dispositif qu'elle met en place pour le regard.

Hans Belting montre dans son ouvrage comment une culture farouchement opposée à l'image mimétique, celle du monde arabe, a donné naissance à ce qui a fondé pendant des siècles le rapport à l'image en occident : la perspective. La théorie de H. Belting s'appuie sur les échanges culturels entre les deux civilisations. Le *Traité d'optique* d'Alhazein, écrit au X<sup>e</sup> siècle, a été repris et étudié par des savants en occident pour ses découvertes concernant les rayons visuels et la géométrie de la lumière. Trois siècles plus tard, après nombres de lectures critiques du texte du théoricien arabe, Brunelleschi propose à ses contemporains une expérience de la perspective face au baptistère de Florence, avec une reproduction picturale de celui-ci et un miroir. Nous ne parcourons pas ici les diverses interprétations qui ont mené les découvertes d'Alhazein du champ de la géométrie à celui de l'art et de l'esthétique ; ce qui nous intéresse est la façon dont l'invention de la perspective est l'invention d'un regard sur le monde,

---

<sup>621</sup> Hans Belting, *Florence et Bagdad : Une Histoire du regard entre Orient et Occident*, op. cit.

telle est la thèse de H. Belting : « En octroyant au spectateur une place privilégiée devant l'image, elle lui en accordait une dans le monde<sup>622</sup>. »

La perspective permet de créer une image qui est un fac-similé du monde en partant de la position de l'œil qui regarde, c'est-à-dire, littéralement, du *point de vue* du sujet-spectateur. Elle instaure un rapport analogique entre le monde et l'image en montrant que c'est le regard qui constitue l'image. Le sujet est au centre de l'élaboration du tableau et c'est à partir de lui que l'image se construit : la perspective met le regard du spectateur dans l'image, son déploiement ne se comprend que si quelqu'un lui fait face<sup>623</sup>.

Ce n'est pas un hasard si c'est à la même époque que se développe l'art du portrait où le sujet se trouve au centre de la représentation dans laquelle le peintre tente de créer une ressemblance entre son modèle et son œuvre. Le sujet s'invente dans le portrait et l'artiste devrait, à travers l'image du corps, rendre compte de celui-ci dans toute sa complexité. Pour le spectateur du portrait naît cependant une nouvelle expérience : celle de l'échange de regard, que nous vivons encore aujourd'hui lorsqu'il nous semble qu'une figure nous suit des yeux dans le tableau. Entre la perspective et le portrait, nous sommes face à la construction d'un nouveau sujet qui est littéralement au centre : l'anthropocentrisme de la société de la Renaissance est affirmé.

C'est dans l'œil du spectateur que la ressemblance trouve sa résolution, c'est en reconnaissant (le monument reproduit dans le tableau, le sujet dans le portrait) qu'il confirme la réalisation de l'objectif de l'artiste. Dans l'art du portrait, la question de la ressemblance et l'affirmation du sujet ouvrent cependant un nouvel abîme : ce « moi » ici représenté n'est pas le sujet réel. Ce n'est que son corps, son enveloppe charnelle, qui est reproduit, et non son être profond. L'affirmation du sujet coïncide avec la réaffirmation de la disjonction entre le

---

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>623</sup> À peine un siècle avant les expériences de Brunelleschi, déjà chez Giotto on retrouve ce souci de la position du spectateur devant l'image et la volonté de suggérer une perception quotidienne, en travaillant sur les formes visuelles, la lumière et la distance, pour être au plus près de l'idée d'un œil qui regarde le monde. Voir le sous-chapitre « Avant la perspective : le regard dans la peinture de Giotto » dans Hans Belting, *Florence et Bagdad : Une Histoire du regard entre Orient et Occident*, *op. cit.*

corps et le moi, relançant l'opposition entre être et paraître. Le rapport entre le corps et l'image, rappelle H. Belting dans *Pour une anthropologie des images*<sup>624</sup> est toujours difficile, lié à l'idéologie de l'époque et à la place que l'homme s'attribue dans le monde. La question du regard sur l'image et du danger pour le sujet de se voir (dans un tableau ou un miroir) remonte bien sûr à l'antiquité et aux différents mythes qui soulignent une peur scopique : Méduse, Narcisse, Orphée... Narcisse fait l'expérience de la scission du moi à travers l'image et c'est ce qui le conduira à la mort<sup>625</sup>. Cependant, l'entrée de la perspective dans le tableau changerait la donne en introduisant une distance entre le sujet et l'image : « Parce qu'elle est le lieu de la représentation et non celui où vit le spectateur, l'image en perspective offre distance et sécurité<sup>626</sup>. » Le nouveau Narcisse de la perspective peut se voir dans son image sans en mourir, il « s'approprie le monde par son regard<sup>627</sup> » et ne s'y perd pas, au contraire, il s'y trouve. Le rapport analogique entre le monde et l'image est sous-tendu par l'idée de la construction d'une ressemblance, d'une *re*-présentation qui permet au spectateur de ne pas se laisser entraîner dans l'image. La construction géométrique du tableau lui permet d'avoir sa place *devant*, et non *dedans*.

Ce modèle que le dispositif de la perspective met en œuvre est bien sûr éloigné des spectacles que nous étudions dans la mesure où la représentation ne semble plus être au centre des préoccupations des artistes. Quel rapport aux images s'instaure alors lorsque le symptôme empêche la reconnaissance ?

---

<sup>624</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, chap. IV « Blason et portrait ».

<sup>625</sup> Cf. Hans Belting, *Florence et Bagdad : Une Histoire du regard entre Orient et Occident*, *op. cit.*, chap. VI « Le sujet dans l'image. La perspective comme forme symbolique » et Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, *op. cit.*, p. 28-29 : « L'idée d'une image qui tue est familière dans de nombreuses traditions populaires ou mythiques où se mêlent la simulation, le simulacre et le maléfice. L'image insoutenable du mal est un thème récurrent dans toute l'Antiquité, du regard de Méduse au miroir employé par Thésée pour la vaincre, en passant par la fusion mortelle de Narcisse et de son image. L'histoire de Narcisse nous parle de la violence d'un reflet qui tue. Ces mythes et ces légendes nous disent une même chose : l'image nous regarde et peut nous engloutir. Tous ces dispositifs de croyance et de fabrication sont fondés sur l'identification. Ne faire qu'un avec ce qu'on voit est mortel et ce qui sauve, c'est toujours la production d'un écart libérateur. »

<sup>626</sup> Hans Belting, *Florence et Bagdad : Une Histoire du regard entre Orient et Occident*, *op. cit.*, p. 286.

<sup>627</sup> *Ibidem*.

Le risque d'absorption dans le rapport aux images médiatiques contemporaines est souligné par M.-J. Mondzain. À travers l'étude des images des spectacles, nous verrons comment les motifs qui courent dans les œuvres semblent réinvestir ce que nous nommerons, après Bachelard et Jung, des archétypes. Les analyses du premier sur l'image poétique nous permettront d'ailleurs de repenser le rôle de ces images dans les spectacles et de voir quel processus de symbolisation ils induisent.

## 1. De la distance

L'idée de symbolisation est indissolublement liée à celle de distance, comme nous l'avons souligné dans la « fiction imageante » du premier spectateur de M.-J. Mondzain en introduction de cette partie. Pour accéder à la symbolisation, dans la perspective psychanalytique, le sujet doit prendre ses distances d'avec la mère, ne plus être dans la fusion et accepter le « non » du père, faire l'épreuve du manque. Dans les spectacles que nous étudions, nous avons mis en évidence la façon dont la *prise en compte de la figurabilité*, par une déformation de la temporalité, ramenait le spectateur au temps réel de l'événement et à sa position dans la salle. Dans la mesure où ce sont souvent des éléments performatifs qui permettent cette coïncidence des temps, il est légitime de se demander si, dans ce dispositif, la distance nécessaire à la symbolisation n'est pas mise en péril. Dans leur article « Enjeux et limites des performances » Sylvie Roques et Georges Vigarello soulignent ceci :

Un versant central de la performance théâtrale est bien là : exprimer le « tout » dans un *immédiat sans distance*, donner à la présence de chair, à sa densité la plus tangible, la plus instantanée, la valeur d'un « dire » sans parole. Dans cette perspective, *il s'ensuit un brouillage possible de frontières. La mise à distance qu'opérait la catharsis s'en trouve affaiblie*. Cette « mise en crise » est particulièrement sensible dans le cas des récentes « performances théâtrales », comme l'indiquent Christian Biet et Christophe Triau. *Les effets de la « mise à distance » étant compromis, c'est bien l'ordre symbolique qui en est affaibli* : la présentation l'emporte sur la représentation, et le « performer » sur le « personnage ». Le surplomb symbolique se perd dans le surcroît de chair. L'acteur n'est plus que matérialité sensible, individu englué, émiettement d'instant et de singularités.<sup>628</sup>

---

<sup>628</sup> Sylvie Roques et Georges Vigarello, « Enjeux et limites des performances », *Communications* n°83, *Théâtres d'aujourd'hui*, Sylvie Roques (dir.), 2008, p. 175-176.

La performance est, à l'origine, liée à un désir de contact plus immédiat avec le spectateur, éviction de la représentation vers la recherche d'une présence au sein d'un événement souvent non reproductible, remettant en cause la distance nécessaire à la symbolisation, puisque nous avons vu, à travers les analyses de H. Belting sur la perspective, que l'idée de représentation permettait d'instaurer une distance avec le spectateur.

Le corps du performer est au centre du dispositif de certaines performances et renvoie au sens premier du terme comme « capacité spectaculaire » (tout comme on parle de la performance d'un sportif, ou d'un musicien si l'on veut se rapprocher du domaine artistique). La performance peut également constituer une irruption du réel, *dans* le réel : de manière inopinée, dans une galerie et au détour d'une œuvre, quelque chose se passe, qui n'était pas prévue, et le spectateur arrête son regard sur cet événement qui entre dans son espace de perception, de vie. Nous avons souligné la présence d'éléments performatifs dans les spectacles étudiés qui ont justement pour fonction de ramener le spectateur à un temps présent, vécu. La différence se situe peut-être dans « la direction » de l'échange : lorsqu'Isabella fume sa cigarette sur scène, nous sommes renvoyés au temps réel, à notre temporalité quotidienne, à notre position actuelle dans la salle. Nous ne sommes pas absorbés dans la temporalité de la performance : la distance scène-salle est d'autant plus présente qu'on nous invite régulièrement à dépasser cette séparation tout en nous rappelant qu'elle n'est pas franchissable. Les éléments performatifs des spectacles, s'ils amènent une confusion de temporalité qui pourrait rompre l'équilibre de la représentation théâtrale et la distance nécessaire à la symbolisation, ne restent dans tous les cas que des « éléments ». Ces œuvres ne sont pas des performances, ce qui signifie que les moments de confusion sont passagers et que le « cadre » théâtral, la séparation scène-salle, revient toujours et permet au spectateur de « souffler », de retrouver sa position de face à face, à distance.

Le risque de la performance résiderait dans sa volonté de présence sans représentation. Si la représentation s'absente complètement, les images qui nous sont présentées ne sont plus *supportées* par le comédien, par son corps, elles ne

sont plus transmises par celui-ci. Elles *sont* directement ce corps. Pour qu'il y ait distance entre l'image et son spectateur, il faut que l'image elle-même ne colle pas à son *médium*, à son support qui est, au théâtre, le corps du comédien. Or, c'est un risque qu'évoquent Marie-José Mondzain et Hans Belting dans l'espace des images numériques où le rapport analogique au réel semble s'effacer et le spectateur est amené à confondre image et médium à cause de la dématérialisation de ce dernier. Si le spectateur ne voit plus le médium de l'image, il considère celle-ci comme une « chose » appartenant au réel : « Dans l'image, la part qui revient au médium accapare tellement l'attention qu'on ne sait plus y reconnaître le "pont" reliant l'image au corps qui la perçoit, mais qu'on la tient au contraire pour la vraie nature de l'image<sup>629</sup>. » Si la vraie nature de l'image « colle » à son médium, il n'y a plus d'espace entre le regard, le corps et l'image<sup>630</sup> : les images colonisent le monde réel, usurpent le monde des corps et du réel. Cependant, si les spectateurs font l'épreuve d'un temps réel face aux éléments performatifs qui travaillent les œuvres étudiées, l'image ne colle pas pour autant à son médium, c'est-à-dire que le performer réel présente toujours une image à distance.

Ceci parce que, dans les spectacles que nous étudions, le symptôme qui émerge de la scène porté par le corps de l'acteur rend difficile la reconnaissance, l'identification des éléments scéniques, augmentant ainsi l'écart avec la réalité. Le « réel scénique » qui émerge ne se confond pas avec la réalité. Le paradigme du rêve que nous avons conceptualisé en deuxième partie, visible dans l'organisation symptomatologique de la scène, met en faillite la re-présentation mimétique. Le spectateur ne peut plus interpréter certains des éléments scéniques comme des signes : il doit suspendre son jugement et ne peut se fier à ses habitudes perceptives. Dans une œuvre fonctionnant sur un régime de représentation, le spectateur devrait pouvoir identifier les signes de la scène comme il identifie les objets dans le réel, en se fiant à son entendement, tel Descartes regardant par la fenêtre et reconnaissant des hommes dans la rue lorsqu'il ne voit que des chapeaux et des manteaux :

---

<sup>629</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>630</sup> Il y a d'autant moins d'espace que les images, principalement numériques, sont maintenant palpables grâce aux écrans tactiles. Le rapport au corps regardant en est d'autant plus modifié.

et cependant que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts ? Mais je juge que ce sont de vrais hommes, et ainsi je comprends, par la seule puissance de juger qui réside en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux.<sup>631</sup>

Le théâtre mime le réel et le spectateur regarde la scène comme il regarde le monde. Nous avons souligné cette dimension en première partie en reprenant l'idée des cadres primaire et secondaire définis par Catherine Bouko dans son ouvrage sur le spectateur postdramatique. L'auteure y montre que la représentation théâtrale est un cadre secondaire dans la mesure où elle reprend une situation extraite d'un cadre primaire constitué par le monde extérieur. Cependant, et c'était là l'objet du dernier chapitre de notre deuxième partie, dans les spectacles étudiés, le régime de représentation laisse place à l'imaginable : les symptômes scéniques ne sont pas identifiables. Le spectateur se trouve face à la scène comme devant un rêve et, si nous reprenons la description de Descartes, dans le rêve il est possible que ces manteaux et ces chapeaux soient des spectres ou « des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts ». En échappant ainsi à la logique du signe, le spectateur est amené à une nouvelle expérience de la vision, à poser un autre regard sur ce qu'il voit et à s'éloigner de la logique de la réalité. Ici, la confusion entre réel et fiction est impossible également dans la mesure où le médium ne se confond jamais avec son image : le travail corporel du comédien, la construction qu'il met en œuvre pour montrer les figures qu'il « porte à la scène » est toujours visible, nous l'avons vu en étudiant la construction du « personnage » chez les différents artistes.

Ce rapport au réel en jeu dans les œuvres semble aller à contre-courant du regard que le dispositif des images des industries médiatiques de la société contemporaine met en jeu. Aux images qui permettent au spectateur de construire son regard, comme l'image rupestre, M.-J. Mondzain oppose les images violentes qui mettent « le spectateur en apnée<sup>632</sup> » et l'amènent à être incorporé dans celles-ci. Elle explique ce risque en décrivant le fonctionnement actuel des médias. Selon l'auteure, les industries de la visibilité contribueraient à la mise en place

---

<sup>631</sup> René Descartes, *Méditations métaphysiques* II, *Œuvres philosophiques complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1996, p. 426-427.

<sup>632</sup> Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, *op. cit.*, p. 106.

d'un régime de phobocratie en multipliant les images qui suscitent l'effroi, la peur, l'épouvante :

La figure communielle de la paix sociale devenue le prétexte indiscuté de toute organisation intérieure sécuritaire est fondée sur l'exclusion (se mettre à l'abri des éléments menaçants : l'émigré, le pauvre, l'inculte, le SDF, le chômeur...) et sur la répression policière de tous les délits repérés le plus précocement possible [...] Cette organisation qui tient lieu de politique ne peut se justifier que si et seulement si se maintient la menace elle-même.<sup>633</sup>

L'industrie des médias se compose alors d'un savant mélange entre les images qui font peur et celles qui rassurent, procurant ainsi les antidépresseurs de la dépression qu'ils ont eux-mêmes engendrée. C'est dans cette mesure que la « dépendance » des spectateurs est assurée. Le flux continu des images alterne entre provocation de l'effroi et divertissement (au sens pascalien du terme) enfermant le spectateur dans un cercle vicieux dont il ne peut sortir. La plus grande violence des images réside en réalité dans ce flux ininterrompu, qui est aussi violence faite au temps : « Le régime temporel de la peur est celui de l'accélération et de la syncope paralysante<sup>634</sup>. » Le spectateur ne peut, littéralement, plus respirer et est ramené à son statut d'enfant, au sens étymologique du terme, *infans*, celui qui ne peut pas parler.

Le souffle coupé, le spectateur est pris dans l'image et on lui demande à présent d'y entrer : la multiplication de la télé réalité va dans ce sens.

Dès lors le spectateur, saisi dans l'urgence de voir apparaître et disparaître un monde dont il ne peut rien retenir, se voit sollicité pour franchir l'espace qui le sépare du spectacle, pour y halluciner le fantôme du sentiment de son existence et de sa durée. [...] Le spectateur est dans le champ, cela signifie qu'il est incorporé [...].<sup>635</sup>

La notion d'incorporation a été abordée plus haut en opposition à celle d'incarnation. Englober ou incorporer le spectateur dans l'image signifie ne pas lui donner la distance nécessaire à la pensée ; envahir son regard par des images signifie ne pas lui laisser le temps de penser. Il s'agit bien ici d'une question de temps et d'espace : « l'image nous regarde et peut nous engloutir. Tous ces

---

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 103-104.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 108. Cette idée de syncope et de construction temporelle sans pause nous renvoie également à l'analyse que nous avons proposée plus haut du spectacle de François Verret, *Rhapsodie démente*.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 108-109.



dispositifs de croyance et de fabrication sont fondés sur l'identification. Ne faire qu'un avec ce qu'on voit est mortel et ce qui sauve, c'est toujours la production d'un écart libérateur<sup>636</sup> ».

Donner le temps et la distance pour penser : les dispositifs des spectacles que nous étudions semblent bien mettre en œuvre ces prérogatives de l'image libératrice telle qu'elle est décrite par Marie-José Mondzain. C'est dans la distance que le spectateur parvient à élaborer sa relation à l'Autre en scène : l'espace clos sur lui-même de *Café Müller*, le seuil infranchissable de *mPalermù*... Et si quelquefois cette distance se réduit, c'est dans un jeu sur la temporalité qui permet au spectateur de voir la ressemblance dans l'autre, sans jamais fusionner avec lui, c'est ce que le procédé de *prise en compte de la figurabilité* qui travaille les œuvres de l'intérieur nous a permis de montrer. Les artistes joueraient plutôt sur un étirement du temps que sur son accélération : la répétition en est un exemple frappant, mais nous pouvons également nous souvenir des réflexions de J. Lauwers sur l'image-limite, permettant au spectateur de « prendre son temps » en rapprochant l'expérience visuelle théâtrale de l'expérience muséale. Le spectateur est ramené à une temporalité vécue alors que dans le cadre d'une absorption dans l'image, c'est le spectateur qui perd sa temporalité propre et se retrouve « mangé » par celle de l'image. Tout le voyage émotionnel construit en « montagnes russes » va également dans ce sens : si on coupe le souffle du spectateur à certains moments, c'est pour lui permettre de mieux respirer ensuite. Le dispositif des spectacles semble ainsi permettre au spectateur d'exercer un regard qui s'oppose à celui qui s'impose dans notre société actuelle.

## 2. Travail du symbole

La distance permettant la symbolisation est donc bien à l'œuvre dans les spectacles même si elle ne passe plus par la représentation, par la mimésis. Nous tenterons de saisir à présent la manière dont le spectateur peut *symboliser* les images du spectacle. En psychanalyse, un des exemples de symbolisation les plus

---

<sup>636</sup> Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, p. 28-29.

frappants étudiés par Freud ouvre *Au-delà du principe de plaisir* ; il s'agit du jeu de la bobine. L'enfant joue avec une bobine de fil : il la fait disparaître et quelquefois réapparaître. Ce jeu symboliserait l'absence de la mère, ses départs et ses retours. L'enfant ne *subit* plus le départ de la mère puisqu'en le rejouant, il devient *actif*. La bobine se métamorphose en un symbole de la mère. L'image est ainsi le résultat de la confrontation au manque et de la capacité à transformer ce manque en désir. Georges Didi-Huberman analyse cet épisode de la bobine dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*<sup>637</sup> et met en évidence les différentes étapes de la symbolisation : absence, constitution de l'image, rapport à l'altérité. Il souligne également la manière dont l'analyse de Freud peut être vue comme une « *critique de l'imitation* » : « C'est peut-être au moment même où elle se rend capable de disparaître rythmiquement, en tant qu'objet visible, que la bobine devient une image visuelle<sup>638</sup> ». C'est l'expérience du manque, du « dessaisissement » qui amène l'enfant à créer l'image ; de manière analogique, le symptôme qui joue sur l'absence et fait faire l'épreuve de la limite au spectateur, l'amène à recréer ce qui manque dans l'image présentée.

Nous avons repéré que, dans les spectacles étudiés, de nombreux éléments sont identifiables pour le spectateur, il peut les relier à son quotidien intime ou à une culture commune. Nous avons cependant constaté qu'en reconnaissant certains éléments et en tentant de les relier les uns aux autres, suivant ce qu'on pourrait comparer à une forme d'*élaboration secondaire*, le spectateur passe peut-être à côté de la spécificité des images à force de trop vouloir comprendre. Ces éléments reconnaissables aident le spectateur à faire son voyage dans l'œuvre et lui fournissent des repères mais, puisqu'ils appartiennent au niveau de la représentation, ils ne peuvent expliquer le symptôme et ses effets. C'est donc entre les images et non pas dans ce qu'elles représentent directement, que nous pourrions identifier les processus de *symbolisation* que le dispositif des œuvres met en place.

---

<sup>637</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 53-59.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 57.

Nous enquêterons alors sur les images symptomatiques récurrentes dans les spectacles. Des figures constantes reviennent d'une œuvre à l'autre, des motifs collectifs (plus ou moins circonscrits à certaines aires culturelles) comme le cercle, le port de la mariée, le rapport à la nourriture, le cri... Ces motifs qui sont souvent porteurs d'un symptôme peuvent être reconduits à l'archétype, tel qu'il a été formulé par Jung et repris par Bachelard. La notion d'archétype nous permettra de comprendre plus profondément les processus de réception qui entrent en jeu pour le spectateur face à ces images. La symbolisation procéderait ici par reconnaissance du symbole déformé devenu symptôme.

### *2.1 Images récurrentes*

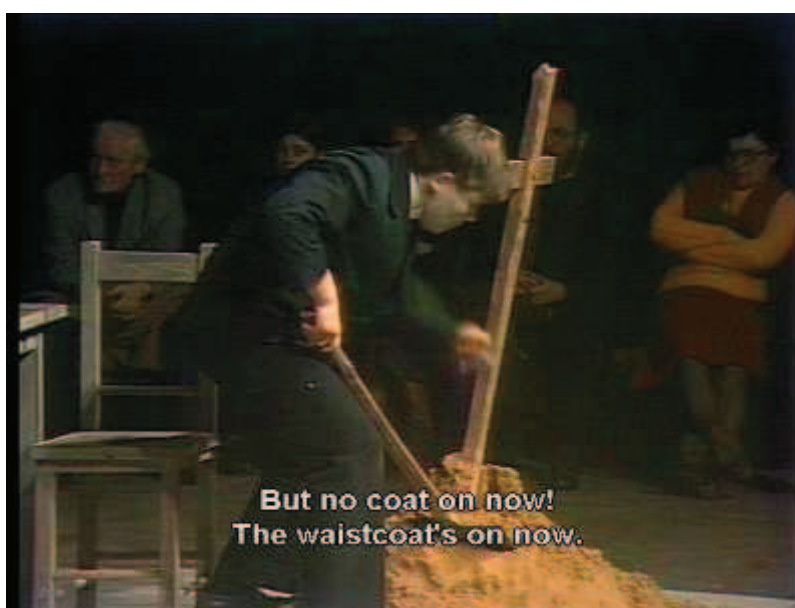
En visionnant à plusieurs reprises les spectacles de notre corpus, nous nous sommes aperçue qu'au-delà des associations d'images possibles entre ceux-ci et des œuvres faisant partie de notre culture commune, un dialogue s'instaurait également entre les spectacles eux-mêmes. Des images sont récurrentes et apparaissent d'un artiste à l'autre.

La croix, par exemple, est omniprésente dans *Wielopole, Wielopole*, mais elle apparaît également dans *Il Silenzio*. Dans les deux spectacles, un personnage met en place une ou plusieurs croix sur un tas de sable. La ressemblance est frappante :

(Fig.27) *Il Silenzio*, Pippo Delbono (2000).  
Les croix.



(Fig.28) *Wielopole, Wielopole*, Tadeusz Kantor (1980).  
Les croix.



Dans ces deux spectacles également, on retrouve un banquet qui n'est pas sans évoquer la Cène :

(Fig.29) *Wielopole, Wielopole*, Tadeusz Kantor (1980).  
La Cène finale.



(Fig.30) *Il Silenzio*, Pippo Delbono (2000).  
La Cène.



La référence est évidente dans l'œuvre de Kantor dans la mesure où la Religion est, pour ainsi dire, l'une des figures principales de l'œuvre : Helka est jugée sur le Golgotha, plusieurs crucifixions ont lieu... Elle est moins explicite dans le contexte d'*Il Silenzio*, même si plus tard une Madone sur échasses apparaîtra. Cependant, l'image de cette longue table drapée de blanc, devant

laquelle sont attablés d'un côté seulement les convives, ne peut que rappeler à notre esprit le dernier repas du Christ, du moins tel qu'il a été représenté par Léonard de Vinci.

Continuons ce parcours dans les images des spectacles, de manière à pouvoir ensuite tenter de comprendre ce qui se joue dans cette récurrence obsédante, presque compulsive. Toujours dans le thème du repas, nous retrouvons à la fois chez Emma Dante, Pippo Delbono, cette fois-ci dans *Urlo*, et chez Pina Bausch, le motif de la dévoration, rageuse ou triste, dans tous les cas douloureuse. Dans la scène d'*Urlo*, Lucia delle Ferrera s'installe à une table, entourée de deux hommes qui lui « lavent les mains ». Dès qu'elle commence à porter à sa bouche des aliments, elle se met à pleurer bruyamment. Elle regarde les deux hommes et continue à pleurer en mangeant : ils ne réagissent pas, sauf pour lui donner un mouchoir ou disposer une serviette sous son menton quand elle boit, toujours en larmes. Une musique d'opéra retentit, une femme bien portante en costume pailleté mime le chant. La solitude de la femme assise à la table est indéniable et cette scène nous laisse perplexe, entre le rire et les larmes. L'exagération dans les pleurs et les manières de ce personnage qui se lave les mains en « trempouillant » le bout de ses doigts dans des saladiers lui donnent un aspect grotesque, mais l'absence de réaction, l'apathie des deux « valets de pieds » nous amènent à éprouver de la pitié.

(Fig.31) *Urlo*, Pippo Delbono (2004)<sup>639</sup>.  
Le repas.



Le contraste est également présent dans la scène de *mPalermù* où Giammarco mange tous les petits gâteaux. Les autres personnages tentent de récupérer certains morceaux en tendant une serviette sous son menton. Il semble d'abord se régaler et la situation nous fait rire puisqu'il vole les gâteaux des autres, à leur grande stupéfaction. Puis, petit à petit, il est pris de spasmes et a manifestement de plus en plus de mal à ingurgiter, continuant cependant goulûment son « festin ».

---

<sup>639</sup> Capture d'écran tirée du reportage réalisé par Machùs Osinaga pour RTVE (Radio Televisión Española). URL : <http://www.rtve.es/television/20110622/alguien-volo/443139.shtml>.

(Fig.32) *mPalermù*, Emma Dante (2001).  
*La piccola abbuffata* : Le petit gueleton.



Le repas de Josephine Ann Endicott dans *Walzer* n'est pas moins étrange. Juste après les démonstrations de danse classique accompagnées de cris de douleurs, elle mange ou engloutit plutôt un repas constitué d'une pomme, avec des gestes pleins de rage, laissant le spectateur toujours entre le rire et le malaise, comme dans la scène précédente.

(Fig.33) *Walzer*, Pina Bausch (1982).  
La dévoration de la pomme.





Dans un autre registre, mais toujours dans des moments que nous avons identifiés comme relevant de l'émergence de symptômes, on retrouve à la fois dans *Wielopole, Wielopole* et dans *Café Müller* une femme vêtue de blanc, portée telle une mariée. Cependant, dans les deux cas, l'image typique est « déplacée » : l'homme est sans expression et la femme semble sans vie.

(Fig.34) *Café Müller*, Pina Bausch (1978).  
Le porté.



(Fig.35) *Wielopole, Wielopole*, Tadeusz Kantor (1980).  
Le porté de la mariée.



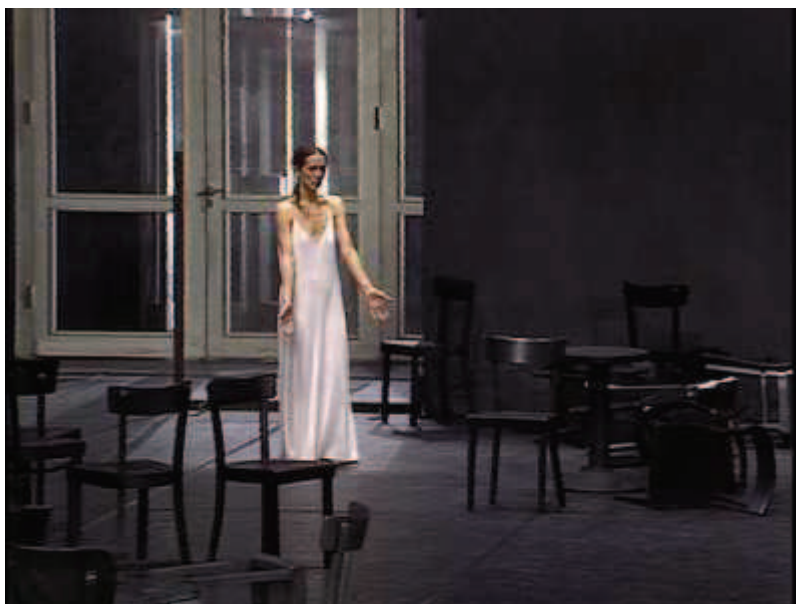
Le *topos* du passage du seuil par les jeunes mariés est visible mais l'image a, dans les deux cas, subi une déformation. On peut identifier là un geste-conducteur, d'abord ancré dans la *fonction de réel*, reconnaissable car se référant directement à des conventions sociales et culturelles connues, passant et faisant passer le spectateur dans une *fonction d'irréel* : l'image se transforme, se métamorphose sous l'impulsion du symptôme, modifiant le corps de l'acteur et du spectateur.

Ce personnage de la « femme en blanc » apparaît également seule, femme-fantôme dont la vie semble avoir été aspirée ailleurs, dans deux images tirées de *Café Müller* et de *Je ne reviendrai jamais* (il s'agit toujours d'un personnage de mariée : Helka dans *Wielopole, Wielopole* devient La Mariée dans *Je ne reviendrai jamais*). À l'aveugle, les bras en avant, elle semble avancer sous l'effet d'une impulsion qui ne vient pas d'elle-même<sup>640</sup> :

---

<sup>640</sup> Encore une fois l'imaginaire collectif est ici réactivé par l'histoire des arts : cette figure de la femme en blanc n'est pas sans évoquer Lady Macbeth, en particulier lorsqu'elle est interprétée par Sarah Bernhardt en chemise de nuit blanche. Image qui faisait elle-même écho aux hystériques de la Salpêtrière.

(Fig.36) *Café Müller*, Pina Bausch (1978).  
La femme-spectre.



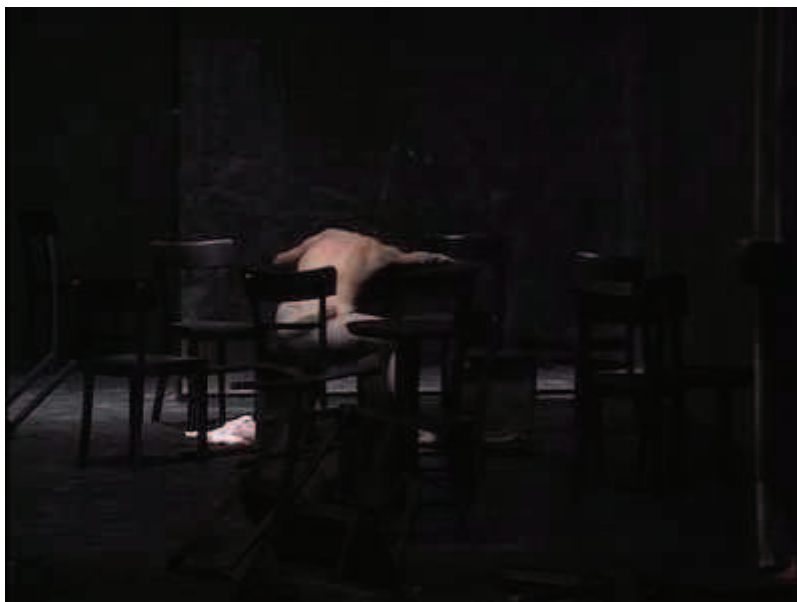
(Fig.37) *Je ne reviendrai jamais*, Tadeusz Kantor (1988).  
La femme spectre.



Autre figure de femme, dont la vie semble toujours avoir été aspirée : dans les mêmes spectacles on trouve La Souillon et la figure interprétée par Malou Airaudo, le buste renversé sur une table, face contre celle-ci, dans un café dans les

deux cas. Une figure de solitude étrange dans la mesure où d'autres personnages sont présents en scène.

(Fig.38) *Café Müller*, Pina Bausch (1978).  
La femme à la table.



(Fig.39) *Je ne reviendrai jamais*, Tadeusz Kantor (1988).  
La Souillon à la table.



Pour finir, relevons deux autres images qui irriguent les spectacles et semblent nous ramener à des motifs immémoriaux de l'humanité dont la

symbolique paraît inépuisable. Tout d'abord la ronde ou le cercle, selon que les personnages se tiennent les mains ou non. Cercle qui devient ronde dans *Il Silenzio* lors de la séquence que nous avons nommée « le mariage » : figure du rituel et d'une certaine unité de l'assemblée réunie dans un but commun. Encore une fois l'image se disloquera, métamorphosée par la course qui brise l'union des participants et la cohérence de la représentation :

(Fig.40) *Il Silenzio*, Pippo Delbono (2000).  
Le mariage.



(Fig.41) *Il Silenzio*, Pippo Delbono (2000).  
Le mariage.



Cercle également dans *mPalermù* pour la séquence des « Coups de ceinture de l'amour », mais cette fois-ci quelqu'un est présent en son centre : Mimmo qui distribue les coups et fait « danser » ses camarades. Le cercle est ici le lieu dont on ne peut sortir, où l'unité ne se crée que dans l'opposition à celui qui a le contrôle :

(Fig.42) *mPalermù*, Emma Dante (2001).  
Les coups de ceinture de l'amour.



Cercle<sup>641</sup> également avec quelqu'un en son centre à la fin de *Wielopole*, *Wielopole* dans la scène du petit rabbin. Il dirige aussi les autres par sa chanson mais est exécuté par eux, l'opposition reste, à double tranchant :

---

<sup>641</sup> Dans son article « Rondes et parades. Répliques et répétitions », Sally Jane Norman explore les dimensions symboliques de la ronde chez Kantor (dans Tadeusz Kantor, *T. Kantor 2, Les Voies de la création théâtrale* n° 18, *op. cit.*, p. 225-237).

(Fig.43) *Wielopole, Wielopole*, Tadeusz Kantor (1980).  
Cinquième partie. 5. La cérémonie est troublée par un incident imprévu. Le RABIN, son chant funèbre TINGEL-TANGEL, son sort ultérieur et bien au-delà.<sup>642</sup>



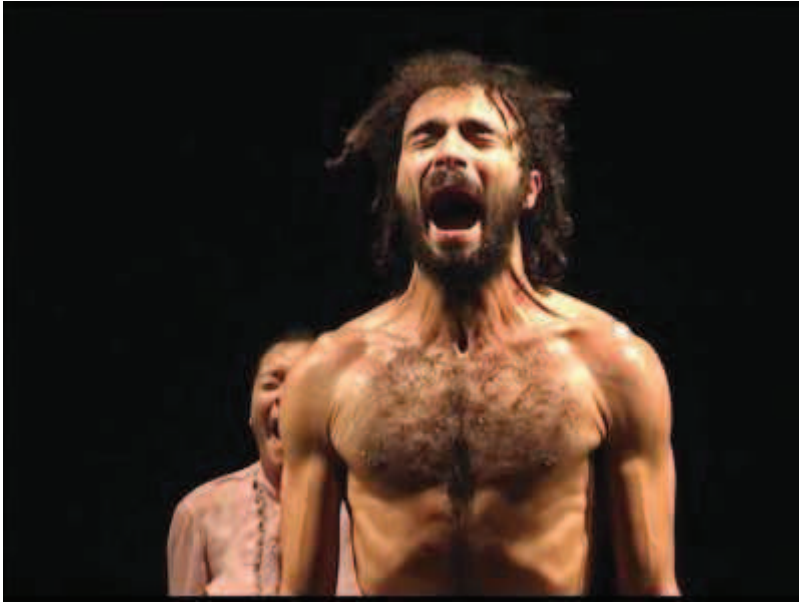
La dernière image qui a attiré notre attention est celle du cri, silencieux souvent. Un personnage, bouche grande ouverte, semble vouloir hurler de toutes ses forces mais n'y parvient pas, comble de l'impuissance. Les visages expriment clairement la souffrance en la montrant ostensiblement : la contraction des muscles de la bouche est travaillée, exagérée. Le travail du corps est visible, rend visible l'émotion, mais le son manque. *Le Cri* de Munch n'est pas loin :

---

<sup>642</sup> Tadeusz Kantor, *T. Kantor 1, Les Voies de la création théâtrale* n° 11, op. cit., p. 199.



(Fig.44) *mPalermù*, Emma Dante (2001).  
*Il grande sonno* : Le grand sommeil.



(Fig.45) *Wielopole, Wielopole*, Tadeusz Kantor (1980).  
Cri silencieux des soldats.





(Fig.46) *Questo buio feroce*, Pippo Delbono (2006)<sup>643</sup>.  
Le cri silencieux (Pepe Robledo).



(Fig.47) *La Chambre d'Isabella*, Jan Lauwers (2004).  
Le cri de l'hémisphère droit.



Images récurrentes, obsédantes, qui jalonnent les spectacles et semblent, à chaque fois, réveiller chez les spectateurs des sensations enfouies. Elles

---

<sup>643</sup> Capture d'écran tirée de la vidéo de présentation réalisée par le Teatr Muzyczny Capitol pour la présentation du spectacle pour le prix Europe pour le théâtre « Nouvelles réalités théâtrales » en 2009, *op. cit.*

s'apparentent à des motifs connus mais qui ont subi une transformation exhibée dans le corps : les membres inertes de la femme en blanc, la légèreté de la ronde puis sa déchirure, la sensation de déglutir, la contraction de la mâchoire dans le cri... Chacune de ces images provoque une empathie kinesthésique forte, d'autant plus que notre corps reçoit des informations contradictoires. Face au corps porté de la femme en blanc, par exemple, on peut anticiper une sensation dans nos bras, qui voudraient s'accrocher autour du cou de l'homme, mais elle est aussitôt contrée par le geste-conducteur, qui modifie les valeurs de l'image.

## 2.2 Archétypes : de la résonance au retentissement bachelardiens

Nous avons évoqué, lors de l'analyse symptomatologique de *Café Müller*, les caractéristiques de l'objet conducteur bachelardien<sup>644</sup>. Il est temps de plonger plus avant dans les réflexions de Bachelard sur l'image poétique, dans la mesure où celles-ci éclairent les récurrences que nous venons de relever dans les images des spectacles. Nous avons précisé que la transformation du geste entraînait une transformation dans le corps du spectateur, métamorphose physique et psychique. Selon Bachelard, l'émotion qui naît lors de cette expérience est *primitive*, cette qualité étant directement liée à la notion d'archétype que l'auteur emprunte à Jung<sup>645</sup>. Les archétypes, chez Jung, sont enfouis au fond de l'inconscient qui, chez celui-ci (et contrairement à ce que l'on trouve chez Freud), ne dépend pas seulement du refoulement, mais également de données n'ayant jamais été conscientes. L'archétype est une sorte d'image primitive, réveillée par l'image poétique qui opère une distorsion du réel :

L'archétype est une image qui a sa racine dans le plus lointain inconscient, une image qui vient d'une vie qui n'est pas notre vie personnelle, et qu'on ne peut étudier qu'en se référant à une archéologie psychologique [...] cette archéologie psychologique désigne aussi les images par une sorte d'émotion primitive.<sup>646</sup>

---

<sup>644</sup> Cf. *infra* : Deuxième partie, premier chapitre, 2. De la chute : Pina Bausch, *Café Müller*, Le geste-conducteur.

<sup>645</sup> Les références à Jung apparaissent chez Bachelard dès ses ouvrages sur l'imagination matérielle, à partir de la *Psychanalyse du feu* (1937).

<sup>646</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Éditions José Corti, 1948, p. 263-264.

L'archétype n'est pas un souvenir « personnel » mais une image « enseveli[e] dans l'inconscient de toutes les races<sup>647</sup> », appartenant donc à un imaginaire collectif sans qu'il y ait besoin que cette image nous ait été transmise. Jung affirme, à travers l'analyse de rêves d'enfants, que la psyché n'est pas « vide » au commencement de la vie, elle est déjà traversée par ces images qui appartiennent à l'humanité. Les archétypes sont alors des « “résidus archaïques”, des formes psychiques qu'aucun incident de la vie de l'individu ne peut expliquer, et qui semblent être innées, originelles, et constituer un héritage de l'esprit humain<sup>648</sup> ». Ces images sont liées à des instincts primitifs de l'homme, à des pulsions et en cela, les archétypes « sont à la fois des images et des émotions. L'on ne peut parler d'archétype que lorsque les deux aspects se présentent simultanément<sup>649</sup> ». La psyché peut « utiliser », « avoir accès » à ces archétypes et les transformer, les moduler, leur donner une forme symbolique, notamment dans le rêve.

Ces images deviennent dynamiques en ce que la psyché les a fait siennes, souvent en réinvestissant leur contradiction originelle. Selon Bachelard ce sont en effet les « contraires qui dynamisent les grands archétypes<sup>650</sup> ». L'archétype présent dans l'image est travaillé de l'intérieur par des contradictions qui le « dynamisent » et trouvent un écho dans le spectateur : il réveille en lui une émotion primitive qui porte ces contradictions sans les résoudre. Les images que nous venons de relever sont liées à des instincts humains, à des mythes parfois fondateurs de nos civilisations : la question de la nourriture, du sacrifice (aussi bien lié à une image christique que païenne dans la figure du cercle), de la douleur... Dans son ouvrage sur Pina Bausch, Norbert Servos fait référence à l'archétype, lorsqu'il compare les spectacles de la chorégraphe à des rêves : « le temps des rêves n'est pas soumis à cette linéarité. Il passe librement d'un champ temporel à l'autre, navigue au plus profond des archétypes, et les fait

---

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>648</sup> Carl Gustav Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, trad. Laure Deutschmeister, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1964, p. 116.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>650</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 62.

réapparaître<sup>651</sup> ». Nous savons que P. Bausch s'inspire souvent des mythes, des contes et de motifs humains collectifs pour construire ses œuvres<sup>652</sup>. Ils réapparaissent au niveau thématique mais émergent surtout des images, laissant une trace physiologique sur le spectateur. Jan Kott témoigne également de ce rapport à une mémoire trans-individuelle pour les spectateurs de Tadeusz Kantor : « dans chacun de ces lieux [où il a représenté ses pièces], Kantor a redonné aux spectateurs leurs souvenirs depuis longtemps oubliés, et ceux de leurs ancêtres, et il l'a fait en parlant dans son propre langage qui est devenu le leur<sup>653</sup> ».

L'archétype, à la fois image et émotion, donne sa dimension matérielle aux images des spectacles qui sont alors éprouvées intimement par le spectateur. L'archétype ouvre sa sensibilité et appelle un rapport subjectif à l'image. Le sujet fait siennes ces images dans le sens où elles réveillent en lui des souvenirs personnels et collectifs. Cette implication de la subjectivité dans le processus de réception permet au spectateur de s'approprier les images du spectacle, de les accepter et d'accepter leur caractère symptomatique. Le spectateur peut achever le processus de subjectivation.

Bachelard décrit par ailleurs deux phénomènes qui expliquent notre rapport à l'image poétique et permettent de saisir le fonctionnement de cette réception intime. Il s'agit de la *résonance* et du *retentissement* : « les résonances se dispersent sur les différents plans de notre vie dans le monde, le retentissement nous appelle à un approfondissement de notre propre existence<sup>654</sup> ». La résonance est un travail du souvenir personnel : elle procède de la mémoire, rejoignant l'idée de reconnaissance telle que nous l'avons définie plus haut. On ne reconnaît que ce que l'on connaît, et c'est par la mémoire que l'identification des éléments

---

<sup>651</sup> Norbert Servos, *Pina Bausch ou L'Art de dresser un poisson rouge*, op. cit., p. 14.

<sup>652</sup> Nous pensons évidemment à ses premiers « ballets » : *Iphigénie en Tauride* (1974), *Orphée et Eurydice* (1975), *Le Sacre du printemps* (1975) ; mais aussi à ces « pièces » : *Barbe-Bleue* (1977) dans l'univers du conte, ou bien *Il la prend par la main et la conduit au château, les autres suivent* (1978) inspirée de Macbeth, ou des œuvres qui prennent pour point de départ un élément naturel hautement symbolique *Água* (2001) ou *Vollmond – La Lune –* (2006).

<sup>653</sup> Jan Kott, « Tadeusz Kantor », *Performing Arts Journal* Vol. 13, n° 2, mai 1991, p. 28-29 : « In each of these places, Kantor has restored to the spectators their long forgotten memories and those of their ancestors, and he has done this speaking to them in his own language which has become theirs. »

<sup>654</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 6.

scéniques advient. La résonance correspond également à un dialogue des affects dans la mesure où une figure, une musique, une situation peuvent nous rappeler quelque chose de notre vie, ou une œuvre d'art, faisant également émerger l'émotion qui accompagne le souvenir. Un élève que j'ai interrogé après *Questo buio feroce* tente d'exprimer cette idée :

Le monde que nous présentait Pippo avait cependant beaucoup de points communs à mon monde. Selon moi chacun vit dans son monde et crée des liens avec autrui en essayant de les rapprocher le plus possible afin de faire passer une personne de son monde au nôtre. Il s'avère que Pippo et moi sommes sur la même planète. Nous ne la voyons pas et ne la représentons pas de la même façon bien que les bases fondamentales soient les mêmes.<sup>655</sup>

Les résonances sont des « répercussions sentimentales, des rappels de notre passé<sup>656</sup> ». Elles permettent au spectateur de s'approprier le spectacle à travers sa lecture des images qui passe par un travail de la mémoire. Le spectateur, en quelque sorte, recrée les images. C'est à partir de là qu'intervient le concept de *retentissement*, qui va plus loin que la *résonance* : « cette image que la lecture du poème nous offre la voici qui devient vraiment nôtre. Elle prend racine en nous-mêmes. Nous l'avons reçue mais nous naissons à l'impression que nous aurions pu la créer, que nous aurions dû la créer<sup>657</sup> ». Par le retentissement « nous sentons un pouvoir poétique qui se lève naïvement en nous-mêmes<sup>658</sup> ». Nous ne sommes pas sans entendre en écho les paroles de M.-J. Mondzain que nous avons relevées au sujet du dialogue qui peut s'installer entre l'auteur et le spectateur, dans un processus de reconnaissance mutuelle : « Il faut entendre ici la parole de qui se sent reconnu par l'œuvre d'un autre et qui, face à la puissance de cette œuvre, éprouve sa propre capacité de créer<sup>659</sup> ». L'image appelle ici le spectateur à la construire, à reconstruire l'archétype qui est au fond de tout inconscient. La réception ne peut avoir lieu, encore une fois, que dans une forme de complicité, que si le spectateur accepte cette participation à l'image qui fait de celle-ci sa propre création : il devient l'image, il est dans l'image comme l'image est en lui-même. En acceptant ce rôle il accepte que l'image et ses contradictions, celles qui

---

<sup>655</sup> Extrait de questionnaires réalisés pour mon mémoire de Master, *La Réception des écritures scéniques. Parcours du spectateur dans trois œuvres contemporaines*, op. cit.

<sup>656</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 7.

<sup>657</sup> *Ibidem*.

<sup>658</sup> *Ibidem*.

<sup>659</sup> Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, op. cit., p. 281.

réveillent et augmentent la valeur affective de l'archétype, deviennent une part de lui-même, comme elle est une part des autres, sur scène et dans la salle. Selon Bachelard, c'est au moment du *retentissement*, c'est « en recevant une image poétique nouvelle [que] nous éprouvons sa valeur d'intersubjectivité<sup>660</sup> ».

### 2.3 Créer l'image

Le travail du souvenir personnel et inter-personnel amenant la résonance et le retentissement nous montre la façon dont les images des spectacles sont en mesure d'éveiller une conscience créante chez le spectateur, sa capacité à imaginer, c'est-à-dire à créer des images, à symboliser. La symbolisation est une des étapes de la subjectivation : pour réintégrer l'expérience « traumatique » à sa vie psychique, le sujet doit pouvoir, par la médiation de l'autre, se re-présenter l'événement. Nous avons souligné au début de cette partie que la subjectivation commençait chez l'individu dès la première épreuve du manque dans l'absence du sein : pour accepter le manque le sujet doit symboliser, se représenter le sein, ce qui permet à R. Roussillon d'affirmer que « l'appropriation subjective fondée sur la symbolisation est aussi fondée sur une acceptation de la limite, elle suppose l'acceptation de l'impuissance liée à celle-ci<sup>661</sup> ». La symbolisation est donc la capacité à se représenter, la capacité à produire des images qui permettent au sujet de revivre l'expérience et de l'assimiler, tout en ayant conscience de ses propres limites, du manque fondamental qui le constitue.

Nous avons déjà montré en première partie le lien existant entre symbole et symptôme : le symbole devait représenter quelque chose en son absence, et c'est lorsqu'il ne fonctionne plus comme signe que le symptôme émerge. Ceci nous renvoie aux premières théorisations de Freud sur le symptôme hystérique, d'abord appelé symbole mnésique. Le symptôme se forme par conversion symbolisante, par là « le moi a ainsi réussi à se libérer de la contradiction ; mais en échange il s'est chargé d'un symbole mnésique, innervation motrice insoluble ou sensation hallucinatoire revenant sans cesse, qui loge dans la conscience à la façon d'un

---

<sup>660</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>661</sup> René Roussillon, « Pluralité de l'appropriation subjective : pour une métapsychologie différentielle de l'appropriation subjective », *op. cit.*, p. 72.

parasite<sup>662</sup> ». Un événement traumatique a trouvé une représentation mais sous forme somatique, il n'a pas été intégré par le psychisme et a fait subir au corps plutôt qu'à la psyché, une transformation. Les exemples de conversion symbolisante les plus connus chez Freud sont souvent liés à des expressions : quelque chose « ne passe pas » ou on « n'arrive pas à l'avaler ».

Pour réduire le symptôme, le chemin inverse doit être parcouru<sup>663</sup>, le symptôme doit être symbolisé : il faut trouver le symbole à l'origine du symptôme. Il faut redonner au symptôme son origine symbolique. Dans l'expérience du retentissement bachelardien, le spectateur devient créateur de l'image : c'est par son regard que l'archétype est réactivé, reconstruit, et l'archétype est bien un symbole collectif. Il n'est pas anodin que la définition du terme « symbolisation », dans le champ de l'histoire de l'art, désigne la capacité à créer des images, comme le rappelle Hans Belting dans son ouvrage *Pour une anthropologie des images* :

Une « image » est plus qu'une perception. Elle apparaît comme le résultat d'une symbolisation personnelle ou collective. Tout ce qui se passe sous nos yeux, qu'il s'agisse de la vision physique ou du regard intérieur, se laisse donc élucider ou transformer en image.<sup>664</sup>

Par la symbolisation, le sujet-spectateur est capable de créer les images face à lui, ce n'est que par son regard que l'image peut se former et c'est grâce à cette position de complice qu'il peut dépasser le symptôme et se représenter ce qui l'affecte. La dimension réflexive de la subjectivation en psychanalyse est encore une fois éclairante : « progressivement le sujet va pouvoir se réfléchir et réfléchir ses propres processus, [...] il va pouvoir symboliser qu'il symbolise mais aussi s'approprier qu'il s'approprie, qu'il reprend à son compte<sup>665</sup> ». En dépassant le symptôme par la symbolisation, le spectateur accède à ce « devenir sujet » que nous avons évoqué au début de cette partie. Un « devenir sujet » qui accepte son caractère incomplet et limité, qui accepte d'être le sujet de ses conflits. La

---

<sup>662</sup> Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 4.

<sup>663</sup> Au sujet de ce trajet à double sens Cf. Gérard Pommier, « Respiration du symptôme », *La Clinique lacanienne* n° 6, Éditions ÉRÈS, 2003/1, p. 97-120.

<sup>664</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 18.

<sup>665</sup> René Roussillon, « Pluralité de l'appropriation subjective : pour une métapsychologie différentielle de l'appropriation subjective », op. cit., p. 79.

symbolisation donne également une autre dimension à ce sujet : en passant par la représentation de ce qui l'affecte, en symbolisant et donc en re-crédant les images qui sont sous ses yeux, le spectateur reconquiert non seulement sa position de sujet (bien que diffracté) mais aussi son regard. Regard comme capacité à se positionner face aux images et à les constituer en tant que telles.

### 3. Dialogue des imaginaires

Le fonctionnement de l'archétype dans les images des œuvres ici étudiées peut être comparé au fonctionnement du symbole dans le rêve. Le rêve, où se réalise l'imaginaire individuel, est en dialogue constant avec l'imaginaire collectif. Freud n'a cessé de souligner la présence des symboles dans nos voyages nocturnes et leur caractère universel : « cette symbolique n'est pas spéciale au rêve, on la retrouve dans toute l'imagerie inconsciente, dans toutes les représentations collectives, populaires notamment : dans le folklore, les mythes, les légendes, les dictons, les proverbes, les jeux de mots courants<sup>666</sup> ». Le symbolisme des rêves est une sorte de « représentation indirecte » et la définition donnée par J. Laplanche et J.-B. Pontalis dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse* n'est pas sans rappeler celle du symptôme, dont nous venons de décrire les liens avec le symbole :

Dès l'instant en effet où l'on reconnaît, à un comportement par exemple, aux moins deux significations dont l'une se substitue à l'autre en la masquant et en l'exprimant à la fois, on peut qualifier de symbolique leur relation.<sup>667</sup>

Mais le symbole, contrairement au symptôme, est construit sur un rapport constant entre son élément manifeste et ses traductions possibles, rapport fondé sur l'analogie. Il échappe « aux prises de l'initiative individuelle ; celle-ci peut choisir parmi les sens d'un symbole, mais non en créer de nouveaux<sup>668</sup> ». Le symbole n'appartient pas à l'imaginaire individuel, il intervient dans le rêve et est réutilisé par celui-ci mais renvoie à l'imaginaire collectif. Nous avons montré plus haut que les images des spectacles étaient « contaminées » par des archétypes

---

<sup>666</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 374.

<sup>667</sup> Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 477.

<sup>668</sup> *Ibid.*, p. 479.



(sortes de « super-symboles » archaïques) que l'on pouvait retrouver d'une œuvre à l'autre : le cercle ou la ronde, le rapport à la nourriture, le porté de la mariée, les croix au sol... Ils apparaissent dans l'image lorsque leur contradiction originelle est réactivée par le geste-symptôme, provoquant une réception émotionnelle, voire physique, chez le spectateur. Ainsi, dans le rêve, imaginaire individuel et imaginaire collectif communiquent et l'on retrouve cette communication dans les spectacles dans la mesure où le symptôme appelle une expérience subjective du spectateur qui est appuyée, relayée parfois, par la reconnaissance et la re-création de l'archétype dans l'image.

Le dispositif du rêve permettrait donc une circulation des différents pôles de l'imaginaire, tels qu'ils sont décrits par Marc Augé dans son ouvrage *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*<sup>669</sup>. La thèse de l'auteur concerne l'invasion des images dans notre réalité et l'invasion du réel dans l'image qui entraînerait un nouveau régime de fictionnalisation :

Cette invasion, c'est celle des images, on l'aura deviné, mais c'est, bien plus largement, le nouveau régime de fiction qui affecte aujourd'hui la vie sociale, la contamine, la pénètre, au point de nous faire douter d'elle, de sa réalité, de son sens et des catégories (identité, altérité) qui la constituent et la définissent.<sup>670</sup>

Notre rapport aux images, ici encore, nous renvoie à notre rapport à nous-mêmes et à l'autre, c'est-à-dire à la fois à nos modes de symbolisation et de subjectivation. M. Augé constate une impuissance de la symbolisation dans la société contemporaine, liée à une fictionnalisation du monde, rejoignant en partie les conclusions de Marie-José Mondzain sur les risques de l'incorporation dans l'image. Les images télévisuelles n'établissent pas un rapport clair entre fiction et réalité. Les présentateurs donnent une « image » d'eux-mêmes, deviennent des personnalités publiques dont il nous semble connaître la vraie vie alors que chacun, selon l'émission qu'il conduit et l'atmosphère qu'il souhaite y entretenir, se construit une personnalité de « plateau TV ». Nous retrouvons des figures similaires dans les stars de cinéma qui livrent leur vie privée sans que l'on sache vraiment ce qui relève encore d'une fiction personnalisée ou de la réalité. Nous

---

<sup>669</sup> Marc Augé, *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, op. cit.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 11.

vivons avec des images fictionnelles et virtuelles que nous avons l'impression de connaître. Certains acteurs de cinéma contribuent à ce phénomène en jouant toujours le même rôle et le succès actuel des séries télévisées ne fait que renforcer cette sensation de vivre avec d'autres virtuels qui semblent plus que réels et partagent notre quotidien. Selon M. Augé :

Que la relation au monde se fige ou se virtualise, elle soustrait l'identité à l'épreuve de l'altérité. Elle crée ainsi les conditions de la solitude et risque d'engendrer un moi aussi fictif que l'image qu'il se fait des autres.<sup>671</sup>

Dans cette invasion des images et ce mélange entre fiction et réel, c'est encore la position du sujet qui est remise en question, dans son rapport à l'autre et à lui-même. Hans Belting relève également cette fictionnalisation de la réalité et ses effets sur le « moi », soulignant particulièrement ses conséquences sur le souvenir :

si la pratique du souvenir est menacée, c'est seulement quand la « fictionnalisation » de la réalité va jusqu'à coloniser notre imagination, dont les images individuelles et collectives constituent notre « moi ». Là où notre imagination s'arrête, c'est aussi le « moi » et sa faculté de se souvenir qui deviennent fictifs à leur tour.<sup>672</sup>

Sa faculté de se souvenir, d'imaginer, de réinvestir les images de l'imagination collective, de rêver... de symboliser.

Il est alors nécessaire, selon M. Augé, de comprendre comment s'articulent les différents pôles de l'imagination dans la société et pour le sujet. C'est l'objet de l'enquête proposée dans l'ouvrage auquel nous nous référons : « ce sont les conditions de circulation entre l'imaginaire individuel (et par exemple le rêve), l'imaginaire collectif (et par exemple le mythe) et la fiction (littéraire ou artistique, mise en image ou non) qui ont changé<sup>673</sup> ». Il y a circulation d'images entre ces différents pôles et ils peuvent s'enrichir les uns les autres, mais si l'une des sources s'affaiblit, les deux autres sont en danger. M. Augé s'appuie sur différents exemples pour démontrer la façon dont l'imaginaire peut être « colonisé », et il décrit le « passage » dans différentes sociétés d'un imaginaire à un autre : des mythologies païennes au christianisme, pour arriver aux grands

---

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>672</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 95.

<sup>673</sup> Marc Augé, *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, op. cit., p. 16.

réécrits de la modernité. Dans la société actuelle, les « nouvelles fictions » où la différence entre fiction et réalité n'est plus si nette semblent mettre en péril les pôles de l'imaginaire collectif et individuel.

La « colonisation » de l'imaginaire commence toujours par l'imaginaire collectif : les missionnaires chrétiens ont d'abord remplacé l'imaginaire païen par l'imaginaire chrétien (lieux de cultes et prières réinvestis de nouvelles idoles, jours de fêtes remodelés), jusqu'à ce que les autochtones se mettent à rêver différemment et construisent des fictions autour de récits religieux. Nous sommes face à une nouvelle configuration puisque c'est ici par la fiction que la « colonisation » opère. Le problème est que cette fictionnalisation grandissante, qui met en danger l'expérience de la réalité que tout sujet doit faire pour se construire, amènerait une disparition, selon M. Augé, du pôle de l'imaginaire collectif, happé par celui de la fiction et qui constituerait maintenant une sorte de pôle de fiction-image.

Le flou existant entre fiction et réalité ne permet pas au spectateur de trouver sa place face à l'image. La fiction se construit normalement sur deux présupposés, dont le premier est la présence d'un auteur qui, à travers son œuvre, propose un partage d'imaginaires et crée un lien avec son lecteur-spectateur. La réception étant vue comme un dialogue, à travers une fiction, entre l'imaginaire de l'auteur et celui du récepteur. Pour qu'il y ait rencontre avec l'autre, auteur, il faut que la fiction soit bien différenciée de la réalité et de l'imaginaire collectif, et il faut que la position de l'auteur soit reconnue. Nous retrouvons ici, me semble-t-il, la question de l'affirmation du « je » de l'énonciateur que nous avons abordée plus haut au sujet de la subjectivation. Si, comme l'écrit Marc Augé, « la fiction envahit tout et l'auteur disparaît<sup>674</sup> », comment le spectateur, face à l'image, pourra-t-il trouver sa position ? Comment le sujet peut-il encore faire l'épreuve de l'Autre si personne n'affirme son dire face à lui ? Comment peut-il *symboliser* si l'écart entre fiction et réel n'est plus ?

---

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 155.

Ces chevauchements entre réel et fiction, la fictionnalisation du réel à l'œuvre dans les nouveaux médias, ainsi que la virtualisation des relations sociales, dessinent un nouveau sujet dont ne pouvons pas à présent saisir toutes les dimensions – et ce n'est d'ailleurs pas l'objet de cet écrit. Ce qui est évident cependant, c'est que les œuvres sur lesquelles nous travaillons ne vont pas dans ce sens : elles ne proposent pas au spectateur de se fondre avec l'image. Il y a, dans les spectacles du corpus ici étudiés une affirmation auctoriale non négligeable, l'auteur ne « disparaît » pas, au contraire<sup>675</sup>. La présence même des metteurs en scène sur le plateau en sont une marque, de même que l'affirmation de présences subjectives à travers l'investissement intime des interprètes dans le processus de création. L'« écart libérateur », pour reprendre les termes de M.-J. Mondzain, est également présent. Les artistes jouent sur la limite entre la scène et la salle et provoquent des moments d'irruption dans le réel sans jamais rendre ce seuil complètement franchissable ; les figures sur le plateau ne sont plus tout à fait personnages, mais ils ne sont pas non plus « eux-mêmes ». Au contraire, en nous mettant à l'épreuve de la limite, en nous faisant faire l'expérience de la possibilité du franchissement, les artistes ne réaffirment-ils pas la séparation ? L'écart entre le réel et la fiction n'est-il pas réactualisé, réactivé ? Ce qui se passe de l'autre côté nous renvoie à nous-mêmes, puisque l'autre qui nous parle et dialogue avec nous « est un autre je », mais reste indéniablement là-bas. Ces œuvres semblent également aller à contre-courant de la fictionnalisation repérable dans notre rapport aux images aujourd'hui, tout d'abord parce que le rapport au réel qu'elles construisent ne relève pas de la représentation mais d'un dévoilement de l'imaginable, comme nous l'avons souligné en deuxième partie ; ensuite parce que le modèle du rêve permet d'éclairer la façon dont les spectacles réinvestissent une circulation des trois pôles de l'imaginaire évoqués par M. Augé.

---

<sup>675</sup> C'est l'une des caractéristiques de ces spectacles que nous avons relevée dès la première partie en soulignant que cet élément allait dans le sens d'une mise en crise du drame (d'où l'auteur est absent) tel qu'il est défini par P. Szondi.

## Conclusion de la troisième partie

### Corps à corps

Dans le flux d'images de l'industrie visuelle, le spectateur sans voix est « gavé » : il ne peut plus respirer et son estomac, élargi à l'infini, se laisse remplir sans lui laisser le temps d'avoir faim. Les images deviennent possession : elles nous possèdent comme nous les possédons, nous les ingurgitons, obéissant en cela au régime de l'avoir de la société actuelle. Or, les modalités de regard que les spectacles que nous étudions mettent en œuvre renvoient non pas à l'avoir mais à la perte, ce manque nécessaire à la subjectivation et à la transformation du désir. L'idée de perte est directement liée au symptôme, comme le rappelle G. Didi-Huberman : « un travail du symptôme où ce que nous voyons est supporté par (et renvoyé à) une œuvre de perte. Un travail du symptôme qui atteint le visible en général et notre propre corps voyant en particulier<sup>676</sup> ». C'est le rapport au corps du spectateur qui est en jeu dans la question de l'image et, à travers lui, la question du désir est posée : désir visuel, pulsion scopique.

C'est bien la place centrale de l'acteur et le travail corporel chez T. Kantor, P. Bausch, J. Lauwers, P. Delbono et E. Dante qui nous ont amené à reconsidérer les outils d'analyse des études théâtrales. Ces corps où le signe se transforme en symptôme à travers une élaboration du geste théâtral non directement signifiant, nous l'avons montré, ne peuvent être appréhendés totalement par des outils hérités de la sémiologie. Nous commençons à sortir du « règne de la sémiologie » qui a laissé de côté, dans son application stricte, ce qui ne relève pas de la représentation et ne se saisit pas tout de suite dans l'image :

La théorie des signes est l'une des réussites les plus probantes de l'abstraction moderne, car elle a établi *le partage entre le monde des signes et le monde des corps*, en reconnaissant que les signes ressortissent aux systèmes sociaux et qu'ils reposent sur des conventions. *Davantage qu'à une perception sensorielle liée au corps, c'est à une perception cognitive qu'ils s'adressent* : à cet égard, les images se réduisent elles aussi à des signes iconiques. La symétrie entre signes linguistiques et signes visuels (de même

---

<sup>676</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 14.

que le primat du langage, en tant que système dominant) est un fait élémentaire pour le sémiologue.<sup>677</sup>

La sémiologie évince la question du corps, et c'est en cela que nous avons été amenée à prendre en compte les apports de la théorie psychanalytique. Dans ce champ, ce qui fait signe est le symptôme, mais celui-ci ne délivre pas son sens et implique toujours un rapport au corps. Le corps est le lieu du symptôme, lieu où il se fige et où il se réduira. Le corps est également le lieu des images, de la symbolisation : « Si nous quittons en rêve le corps que nous connaissons, c'est pourtant dans ce corps et à travers lui seulement que nous rêvons. Le corps est la source de nos images<sup>678</sup>. »

En s'adressant au corps des spectateurs, les artistes que nous étudions semblent remettre en cause les conditions de regard de l'époque contemporaine. Derrière le concept d'incarnation développé chez M.-J. Mondzain, mais également énoncé par d'autres théoriciens tels que G. Didi-Huberman ou H. Belting, il y a l'idée de laisser le spectateur « prendre chair », l'idée qu'il puisse, face à l'image, se positionner comme corps. L'incorporation, au contraire, nous absorbe. Le régime d'incorporation mis en jeu dans les images médiatiques contemporaines et dans leur flux constant répond à une sorte de boulimie du spectateur contemporain, en proie à l'addiction. Il veut voir. Comme si la prégnance du regard que Foucault avait mise en évidence dans la société dès le XIX<sup>e</sup> siècle, dans *Naissance de la clinique*, avait porté la pulsion scopique<sup>679</sup> qui nous habite à un point de non-retour. Le théâtre a été marqué par la prédominance du regard : la naissance de la mise en scène est d'abord liée à cette pulsion scopique et aux formes spectaculaires du XIX<sup>e</sup> siècle, puis dans la mise en scène moderne à partir d'Antoine, par l'œil clinique qui éclaire, organisant sur la scène des « indices » que le regard herméneute du spectateur devra lire<sup>680</sup>. Un regard clinique qui pourrait rejoindre les apories de la sémiologie telle que nous venons

---

<sup>677</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 22 (je souligne).

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>679</sup> Voir également à ce sujet Florence Baillet, *Le Regard interrogé. Lulu ou la Chair du théâtre*, op. cit., p. 149-156.

<sup>680</sup> Cf. Mireille Losco-Lena, « La mise en scène selon André Antoine : expérimenter dans la nuit du vivant », *Les Archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

de les souligner : « Le regard clinique a cette paradoxale propriété d'entendre un langage au moment où il perçoit un spectacle<sup>681</sup>. » Dans ce regard où le symptôme devient signe<sup>682</sup>, la part d'invisible de l'image risque d'être occultée.

À force de vouloir tout voir, tout savoir et tout lire, le regard est-il tombé dans l'image ? A-t-il été absorbé par elle à force de trop s'en approcher pour la saisir ? Le sujet n'est plus toujours simplement devant l'image, il est dedans et se définit presque entièrement par elle. Nous assistons à un besoin constant de *se représenter* par la caméra, par l'appareil photographique : le développement des vidéos personnelles sur internet va dans ce sens, et que dire du phénomène des *selfies* ? La question est de savoir si dans ce type d'autoportrait contemporain, dans cette auto-représentation par l'image, la distance entre soi et l'image est toujours présente. Les médiums supports de ces images, nous l'avons dit, ont une tendance à disparaître et ce faisant à réduire la distance entre corps et image. Dans cette volonté de se montrer et de se voir, nous retrouvons sans doute une conséquence du malaise dans la subjectivation évoqué plus haut. Le sujet semble ne pouvoir exister qu'à travers son image, dans son image, ne faisant qu'un avec elle. Où existe-t-il ainsi ? Sur la toile... Ce rapport de soi à soi et aux autres, de plus en plus virtualisé, est emblématique d'une société où la scopophilie du sujet finit par l'engloutir dans l'image.

Plutôt que de seconder ce désir de voir et de savoir des sujets contemporains, plutôt que de leur fournir une image d'eux-mêmes dans laquelle ils peuvent se reconnaître d'emblée, en s'engouffrant dans celle-ci, les artistes que nous étudions proposent au spectateur une expérience rêveuse. Lui donner le temps et la distance pour saisir que l'image ne délivre pas tout. Contrer cette pulsion scopique qui identifie voir et savoir en lui laissant faire face à l'imaginable de l'image et à son altérité :

---

<sup>681</sup> Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, Quadrige, 1963, p. 108.

<sup>682</sup> Nous avons déjà souligné cette transformation du regard en acte dans les entreprises de Charcot à la Salpêtrière. Cf. Georges Didi-Huberman, *L'Invention de l'hystérie*, *op. cit.* Sur la transformation du symptôme en signe, Cf. Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, *op. cit.*, p. 93.

une image trouve son véritable sens dans le fait de représenter quelque chose qui est absent et qui peut donc seulement être là en image. Elle met au jour ce qui *n'est pas* dans l'image, mais qui peut seulement y *apparaître*<sup>683</sup>.

Le rêve peut alors caractériser le dispositif que les spectacles mettent en place, en tant que modèle pour re-subjectiver, pour re-symboliser. Le spectateur-rêveur est un sujet capable de se situer dans le monde, par rapport à lui-même et par rapport aux autres. Ce corps dont il ne voit plus que l'image est ici réactivé par la puissance du symptôme, c'est à lui que le spectacle s'adresse<sup>684</sup>. Comme dans le rêve, c'est par le corps que l'expérience d'altérité arrive et peut être acceptée comme une partie du sujet. Comme le rêve, le spectacle est une expérience qui fait partie de la continuité de la vie psychique et peut influencer la vie diurne, *hors salle*.

---

<sup>683</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie du regard*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>684</sup> Dans son ouvrage *Le Regard interrogé. Lulu ou la Chair du théâtre*, Florence Baillet relève déjà au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, une « subjectivisation » et une « corporalisation » de la vision (*op. cit.*, p. 28-29). Ces processus seraient encore en jeu au XXI<sup>e</sup> siècle et le théâtre serait l'endroit privilégié de leur questionnement : « Ce théâtre européen, qui reste malgré tout héritier de la boîte optique élaborée à partir de la Renaissance, même s'il n'a de cesse de la remettre en question, apparaît comme un lieu privilégié de mise en abyme de nos différents modes de vision et d'une réflexion à ce sujet. S'il y a un enjeu autour du "voir" de nos jours, autant en raison d'une interrogation sur ses limites, dans des sociétés de plus en plus "panoptiques", que face à des mutations techniques accroissant les formes possibles de visualités, l'art de la scène, de par son histoire, de par la façon dont il s'est constitué, offre alors un terrain favorable à sa mise en jeu » (p. 207).



## **CONCLUSION**



*Jeudi 12 [mars 2009]*

*Je rencontre une fille à la sortie des loges, qui attend de voir si elle ne peut pas rencontrer Pippo pour s'entretenir avec lui. Elle aurait des questions à lui poser.*

*Elle fait un mémoire sur la réception de Questo buio feroce, à l'université de Lyon, sous la direction de Claudia Palazzolo, qui a co-réalisé le livre Mon théâtre. Elle avait quinze ans quand elle a découvert le travail de la compagnie pour la première fois. Elle attend déjà depuis un moment, mais dit que de toute façon ça fait 6 ans qu'elle attend alors elle peut attendre encore un peu. Pour elle aussi la rencontre avec le travail de Pippo semble avoir été bouleversante et décisive. Et je me demande finalement si le travail que nous sommes chacun en train de faire n'est pas d'une certaine façon un prolongement de cette rencontre primordiale, une manière de poursuivre une expérience dont on a encore du mal à définir les contours – et peut-être justement pour cela – par d'autres moyens.*

*Baptiste Pizzina, Pippo Delbono : Le Théâtre au temps des assassins. Une approche ethnographique, Paris, Éditions de l'Amandier, 2014, p. 100.*



## 1. Nous aurions voulu dire « je »

La « fille à la sortie des loges », c'est moi.

Il y a dans l'ouvrage de Baptiste Pizzinat une honnêteté et une simplicité proprement « humaines » qui à la fois séduisent et désarçonnent, prennent au corps. Les carnets ethnographiques qu'il nous propose de parcourir, suivant ses pérégrinations avec la Compagnia Pippo Delbono durant plusieurs années, prennent presque la forme d'un journal intime où nous sont livrées les pensées de l'auteur, autant sur les artistes que sur sa thèse en réalisation et sur des préoccupations plus personnelles qui le traversent au cours de ses voyages. L'auteur souligne lui-même cette dimension :

Le carnet, où je consigne chaque fois quelques témoignages nouveaux, devient aussi mon premier confident, mon interlocuteur privilégié, un espace de réappropriation de soi-même, une sorte de petit monde de poche qu'on peut emmener partout et remanier sans cesse et au moyen duquel il est possible de pratiquer l'exorcisme, de « tout mettre à plat » comme on dit : fragilité de l'être face à l'immensité du monde. Le carnet permet un travail sur soi, pour soi, mais dont le dessein secret, la finalité souterraine, la destination primordiale est la rencontre d'autrui dans ce qu'il est possible de partager avec lui d'humanité commune, mais aussi d'étrangeté, de bizarrerie, de différence.<sup>685</sup>

Une façon de se construire par la réflexion et la confrontation à l'autre. Comme si face aux spectacles de Pippo Delbono, le discours n'était possible qu'à partir de ce « je » qui regarde, parce qu'il est au centre du dispositif mis en place.

Voilà pourquoi « nous aurions voulu dire “je” ». Une once de jalousie envers qui a pu et su, à travers une approche originale que lui permettait notamment sa discipline, l'ethnographie, allier une réflexion critique éclairante et une énonciation personnelle. Contrer, justement, ces conséquences du discours de la science relevées par Jean-Pierre Lebrun dans son ouvrage *Un Monde sans limite*, dont la principale réside dans l'effacement de l'énonciateur. Le sujet-chercheur est un sujet, un « je » qui, dans son geste d'écriture, tente de rendre compte d'une réalité par la réflexion. Il faut la force d'une discipline comme l'ethnographie pour pouvoir affirmer ce « je » sans remettre en cause la qualité

---

<sup>685</sup> Baptiste Pizzinat, *Pippo Delbono : Le Théâtre au temps des assassins. Une approche ethnographique*, op. cit., p. 107-108.

critique de l'étude, puisque ce champ s'est bien construit à partir de ce questionnement sur la position du sujet de la connaissance dans sa recherche.

Un questionnement assez rare en études théâtrales. On peut peut-être le retrouver sous la plume de Yannick Butel, s'interrogeant sur l'écriture critique et la façon de rendre compte d'un spectacle dans son ouvrage *Regard critique* :

Écrire, c'est vouloir faire écouter à l'autre ce que l'on a entendu.<sup>686</sup>

La première [des deux phases de l'écriture critique], liée à l'activité du regard et à l'écoute, place le critique dans un rapport intime avec l'œuvre. La seconde, liée à l'activité d'écriture, est un exercice de traduction de ses sensations.<sup>687</sup>

Lire une critique, c'est observer une œuvre à travers un sujet.<sup>688</sup>

Le « je » de celui qui écrit n'est pas absent de son énonciation, même sous les traits d'un « nous » conventionnel et créant de nouvelles règles de grammaire étranges : « nous sommes *étonnée*... ». Le « sujet de la connaissance » en études théâtrales pense des œuvres et c'est bien *d'abord* à travers sa perception, à travers son expérience forcément intime qu'émergeront les questionnements à l'origine de son étude : une rencontre « bouleversante et décisive ».

C'est souvent lors de réflexions sur les liens et oppositions entre critique journalistique et critique universitaire que la question de l'objectivité ou de la subjectivité du penseur de théâtre se pose. Les écrits de Bernard Dort à ce sujet sont éclairants et la figure du « spectateur intéressé » qu'il propose, entre celle de la critique traditionnelle et celle du « délégué du savoir », m'amène à penser la possibilité d'une écriture théorique sans évincer la subjectivité :

Il peut, il doit avoir un savoir théâtral, que celui-ci soit historique ou sémiologique (le mieux serait qu'il soit les deux). Mais ce savoir, il ne l'applique pas au spectacle. Il le soumet plutôt à l'épreuve de la représentation théâtrale. Car le théâtre est toujours une mise en cause du savoir.<sup>689</sup>

---

<sup>686</sup> Yannick Butel, *Regard critique : écrire sur le théâtre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2009, p. 23.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>688</sup> *Ibidem*.

<sup>689</sup> Bernard Dort, « Trois façons d'en parler », *Le Monde*, 1982, dans Thomas Ferenzi et Chantal Meyer-Plantureux (dir.), *Un siècle de critique dramatique. De Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*, Paris, Éditions Complexe, 2003, p. 142.

Ceci rejoint mon premier constat lorsque j'ai tenté d'appréhender les œuvres de mon corpus à partir des outils traditionnels des études théâtrales, et me permet d'affirmer maintenant qu'il faut savoir accepter que les œuvres déplacent le savoir, le remettent en cause ou l'amènent ailleurs. Bernard Dort se définit dans un entretien avec Josette Féral comme un essayiste<sup>690</sup> et expose ainsi sa position :

Je crois en fait que l'aventure critique, du moins celle d'un essayiste, celle que je mène, moi, consiste à tenter de transposer dans le domaine de l'écriture ce plaisir immédiat, donc, en même temps, de le trahir inévitablement.<sup>691</sup>

Ce terme d'essayiste n'est pas anodin. Le genre littéraire de l'essai, rendu célèbre par Montaigne, se caractérise justement par des réflexions philosophiques, théoriques ou historiques menées à l'aune de la subjectivité du sujet écrivant. Celle-ci est affirmée chez Montaigne dans son « Avis au lecteur » : « c'est moi que je peins<sup>692</sup> ». On retrouve ce type d'affirmation chez Bernard Dort :

Il ne s'agit donc pas pour moi de « juger » le théâtre mais plutôt d'élucider mon rapport avec le théâtre tel qu'il se fait, car je crois que cela peut servir à d'autres.<sup>693</sup>

Cette tierce parole ne prétend ni choisir ni tout embrasser. Elle est plutôt l'expression d'une aventure : celle d'un spectateur dans et par le théâtre. Elle est cette aventure elle-même.<sup>694</sup>

Une aventure qui commença pour moi par cette rencontre avec Pippo Delbono lors d'une représentation de *Guerra* en 2002.

Je pense que l'approche symptomatologique que j'ai mise en œuvre dans cette thèse requiert une implication du sujet-chercheur, une capacité à mettre en jeu sa subjectivité. Pour saisir l'émergence du symptôme, il faut bien n'être, à un moment donné, « que » ce spectateur perdu et faisant l'expérience du manque du sujet et du sens. Je dois faire l'expérience du symptôme pour le repérer, voir son apparition, et me laisser saisir par ce choc et cette incompréhension, éprouver les moments d'adhésion et de distance. Comme tout spectateur, le sujet-chercheur est

---

<sup>690</sup> Bernard Dort et Josette Féral, « Le théâtre : jeu des sens : entretien avec Bernard Dort », *Jeu* n°40, 1986, p. 219.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>692</sup> Michel de Montaigne, *Les Essais* (1580), Paris, Chez Lefebvre, 1834, p. 1.

<sup>693</sup> Bernard Dort et Josette Féral, « Le théâtre : jeu des sens : entretien avec Bernard Dort », *op. cit.*, p. 220.

<sup>694</sup> Bernard Dort, « Trois façons d'en parler », *op. cit.*, p. 142.

d'abord un sujet-regard et corps face aux images, en proie aux émotions. L'analyse arrive ensuite, bien sûr, et les savoirs viennent enrichir et confirmer ou nuancer cette première expérience subjective. Je pense qu'il est possible de lier une réflexion théorique éclairante à une position subjective affirmée.

## 2. L'épreuve du manque

Cette rencontre avec les œuvres de Pippo Delbono, Emma Dante, Jan Lauwers, Pina Bausch et Tadeusz Kantor est « bouleversante et décisive » car elle est l'expérience de ce « dessaisissement » dont je parlais en introduction en citant les ressentis de Sigmund Freud et de Georges Didi-Huberman face à des œuvres d'art. L'intensité émotionnelle incompréhensible semble telle car elle passe par le corps. En mettant au centre de leur dispositif le corps de l'acteur comme sujet humain porteur des contradictions du *symptôme*, les œuvres proposent aux spectateurs de mettre *leur corps* en jeu, entamant un dialogue sans mots et dont je ne pouvais rendre compte en m'appuyant sur des systèmes de pensée qui s'emploient à rabattre le visible sur le lisible. Le corps fait obstacle à la dramaturgie et à la sémiologie : ainsi, la question du geste théâtral était déjà le lieu d'un débat entre les penseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, et son développement dans la pantomime fin de siècle ne peut se comprendre que si l'on envisage celle-ci à la fois dans sa *transparence* et dans son *opacité*, pour reprendre le titre de l'ouvrage déjà cité d'Arnaud Rykner à ce sujet.

C'est l'implication autobiographique des metteurs en scène-chorégraphes et des interprètes qui est rendue visible dans les œuvres par un acte d'énonciation corporel fort, mettant face à la salle des sujets diffractés s'affirmant dans leur différence. Paradoxalement, cette affirmation est d'abord ressentie par le spectateur comme un « manque », que j'avais relevé dès ma première partie et nommé le « manque du sujet ». Les figures construites face à nous sont en effet marquées du sceau de l'altérité et nous empêchent au premier abord de nous rapprocher d'elles. Elles portent un *symptôme* qui les éloigne du régime de la ressemblance et amènent le spectateur à faire face à l'altérité. C'est ici que se rejoue la *subjectivation*, mettant sur la scène théâtrale une expérience analogue à



celle qui est à l'origine de la construction psychique du sujet. La figure portée par le corps du comédien nous expose ses dissemblances, nous dit « non » : ce que nous voyons n'appartient pas au régime du même et nous ne pouvons nous « l'approprier » tout de suite. Le « manque » que nous éprouvons va à l'encontre d'une tentation de fusion, et ce parce que le sujet qui s'affirme face à nous est résolument autre. Ce n'est qu'en éprouvant sa différence que nous pourrons ensuite construire notre rapport à cet autre, en éprouvant par là notre propre différence.

L'expérience de l'autre que nous proposent les images scéniques impose une distance qui amène également à la *symbolisation*. Le « manque du sujet » est corrélé au « manque du signe » que j'avais exprimé également dès ma première partie. J'ai montré que la mise en crise du signe théâtral était liée à une crise de la représentation, *sémiosis* et *mimésis* allant de pair. Ce « manque du signe » nous empêche d'interpréter directement les images qui nous font face, les relations entre les éléments ne sont pas logiques. L'image n'est pas claire, sa signification n'est pas « donnée », contrairement aux images médiatiques qui fonctionnent souvent sur des liens forcés de causalité et imposent leur pouvoir, et non leur « autorité », pour reprendre les termes de Marie-José Mondzain. C'est à partir du constat de cette désorganisation que le paradigme du rêve m'a semblé éclairant comme modèle analogique et théorique en vertu duquel l'image se montre dans sa déconstruction et dans son impossibilité à représenter :

Freud propose en effet de comprendre le « défaut d'expression » du rêve autrement que comme une privation pure et simple, ce qui signifie en clair que les relations logiques, incapables d'être représentées dans le rêve en tant que telles, seront *figurées quand même... au moyen d'une défiguration appropriée*.<sup>695</sup>

Cette apparence insaisissable des images dans les œuvres scéniques de P. Bausch, T. Kantor, P. Delbono, E. Dante et J. Lauwers n'est pas une « privation pure et simple », elle amène le spectateur à regarder autrement, à travers ce voyage que j'ai suivi en troisième partie. C'est une « compréhension » autre qui entre en jeu et demande une implication du sujet-spectateur face à l'autre-sujet de la scène, ce sujet Autre porteur du *symptôme*. C'est cependant bien grâce à

---

<sup>695</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 185.

l'épreuve du manque dont l'image m'oblige à faire l'expérience que je peux accéder à une autre façon de *me représenter*, par la *subjectivation* et la *symbolisation*. C'est également à partir de ce manque que j'ai dû repenser ma position théorique face à ces œuvres.

Ce sont donc les œuvres elles-mêmes qui m'ont amenée à mettre en jeu ma subjectivité dans cette recherche. Face à l'implication des acteurs et des artistes sur le plateau, face à ce dévoilement autobiographique et cette affirmation énonciatrice, le sujet regardant, qu'il soit spectateur *lambda* ou chercheur en études théâtrales, répond d'abord en mettant en jeu son corps et ses émotions. Ces théâtres de l'intime demandent à celui qui regarde de s'investir autant que ceux qui agissent, d'investir les images de sa propre subjectivité. J'ai montré effectivement en troisième partie que c'est à partir de ce « je » Autre sur la scène que le spectateur avait accès à sa position de sujet psychique et de sujet regardant. Si ces œuvres permettent un renouveau de la *subjectivation* et de la *symbolisation*, allant à l'encontre du régime de l'image dans la société actuelle, il faut pour leur rendre justice réaffirmer ce « je » qu'ils amènent à construire. Je dois affirmer ici que c'est moi qui parle, qui suit à l'origine de cette énonciation, c'est là la seule manière d'être à la hauteur de ce me proposent ces artistes.

Les spectacles redonnent un espace à la pensée et au sujet de cette pensée pour qu'il devienne à son tour énonciateur. Le sujet-chercheur ne peut refuser cette place. C'est en tant que « je » qu'il doit tenter de saisir ce qui se joue sur le plateau, cette expérience qui passe par le corps et l'oblige à se mettre lui-même en jeu. S'il accepte l'expérience proposée, il accepte aussi de faire cette expérience du manque, comme les autres sujets spectateurs. Celle-ci le mènera cependant plus loin puisqu'il devra alors abandonner son savoir pour la vivre complètement. Le travail qui s'ensuit consiste à tenter de rendre compte de cette expérience en la « trahissant » – je reprends ici le terme de B. Dort cité plus haut – le moins possible. La démarche phénoménologique va dans ce sens : une volonté de préserver cette expérience dans sa subjectivité, de même que l'utilisation du concept de symptôme.

Ainsi, bien qu'il ait été jusqu'ici caché sous les traits du « nous » conventionnel, mon « je » (si j'ose dire) est présent dans chacun des concepts et chacune des réflexions ici développées. En tout premier lieu celui de symptôme, qui permet justement de saisir cette expérience du corps en jeu dans les scènes étudiées. Ce concept contient en lui-même cette idée d'un corps comme siège d'une psyché en construction, faisant ainsi référence à un sujet envisagé à la fois comme corps et comme inconscient, reliant les deux sans s'embarrasser des dichotomies séculaires entre le corps et l'âme. C'est dans le *symptôme* que l'intrication entre sujet-corps et sujet-inconscient se révèle : manifestation corporelle non rationalisée qui trouve son origine dans la vie cachée de la psyché. C'est par le corps de l'acteur en scène que notre (mon) corps est touché et puisque celui-ci est directement lié à notre (mon) histoire intime, c'est alors que se réactivent en nous (moi) des émotions enfouies, des souvenirs oubliés.

D'abord un concept qui rend compte de cette expérience subjective corporelle proposée par les œuvres, puis une démarche : je ne peux pas considérer comme des systèmes de signes organisés ces images qui se forment sous mes yeux. Je ne peux pas non plus m'arrêter à l'incompréhension. Je dois donc repartir de ce que je vois pour saisir ce qui s'y joue, et considérer les œuvres comme des dispositifs visuels. Je dois faire confiance à mon expérience de regard et restituer par la description ce qui s'est joué devant moi et en moi. C'est après ce travail de restitution que l'analyse prend place, qu'elle tente d'expliquer ce qui a eu lieu. Le savoir vient alors se frotter à l'expérience, il s'émousse à son contact ou du moins change de forme. En me laissant aller à la force de l'expérience proposée, je me suis déjà retrouvée comme sujet psychique et comme sujet-regard. Je me rends compte alors que ce savoir doit également être déplacé si je souhaite respecter ce que les artistes m'ont donné en partage. Si je ne veux pas les trahir et me trahir moi-même. Les outils théoriques permettent cependant de baliser ce second voyage, celui de la recherche et de la réflexion théorique. La dramaturgie, par exemple, et bien que ses limites aient été soulignées, m'a permis de tracer différentes lignes qui m'ont guidée dans l'avancée de mes pensées. C'est à partir de l'analyse de l'action que le geste-symptôme est apparu. C'est en tentant de repenser le concept de mimésis et le rapport au réel que les œuvres mettent en

place que j'ai pu, après les analyses symptomatologiques, revenir à ces questions et penser la notion d'imaginable. Enfin, c'est en considérant la dramaturgie comme un principe qui permet d'organiser le sens et l'émotion pour le spectateur que j'ai abordé la position de celui-ci face au symptôme. Ainsi, les éléments qu'implique la dramaturgie ont été repensés tout au long de cette étude. Il faut accepter, comme dans tout voyage, que ce qui nous a guidé pendant un moment ne puisse plus nous aider à avancer, mais le souvenir du début de l'aventure reste et marque la poursuite de celle-ci.

Une aventure qui n'a pu avoir lieu que grâce à la rencontre initiale avec les œuvres et les artistes ici à l'étude. La force de ceux-ci réside dans leur courage à montrer sur scène ce qui les constitue en tant qu'humains, dans toutes leurs faiblesses et tous leurs défauts. On pourrait parler d'exhibitionnisme. Je pense que l'expression « théâtre intime » employée par J.-P. Sarrazac, et que j'ai déjà soulignée, correspond bien à ce monde privé donné en partage. Montrer la différence et montrer ce que chacun cache : me montrer ce que je suis, ce que je pourrais être, ce que l'autre en face de moi est, et ce qui dans cet écart le rend plus proche de moi. Dans *Café Müller*, *Wielopole, Wielopole*, *Il Silenzio*, *La Chambre d'Isabella* et *mPalermù*, c'est cet écart, cet « entre » qui me permet de trouver ma place, qui n'est plus tout à fait la même qu'au début du spectacle.

### 3. Prolongements

À partir du constat concernant la difficulté à saisir l'expérience esthétique en jeu dans certaines formes scéniques contemporaines résistant elles-mêmes à l'analyse, j'ai entrepris un parcours visant à repenser les outils des études théâtrales. Comme le remarquait justement Hans-Thies Lehmann, un « théâtre nouveau » apparaît dans les années soixante-dix qui semble aller « au-delà du drame<sup>696</sup> » proposant « un mode d'utilisation modifié des signifiants du théâtre dans lequel la médiation de contenus exactement délimitables du point de vue sémantique n'est pas prioritaire<sup>697</sup> ». Plutôt que de tenter à tout prix de définir ces

---

<sup>696</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 12.

<sup>697</sup> *Ibidem*.

formes et de recenser celles-ci et leur « diversité bigarrée<sup>698</sup> », j'ai choisi de penser de nouveaux outils pour les appréhender en me limitant cependant à un corpus d'œuvres dans lesquelles il m'a semblé que la logique du signe était mise à mal et dont l'intensité émotionnelle n'avait pas trouvé d'élucidation théorique. L'objectif n'était donc pas de créer une nouvelle « catégorie » ou de délimiter un « genre » de spectacle, mais de proposer de nouveaux outils pour saisir l'expérience esthétique proposée ici, ainsi qu'une démarche, une attitude de chercheur qui puisse prendre en compte la subjectivité de celui-ci, ne pas l'évincer au profit d'un savoir souverain.

J'ai esquissé en troisième partie une analyse d'œuvres hors-corpus : *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, B.#03 Berlin, Br.#04 Bruxelles de Roméo Castellucci et *Rhapsodie démente* de François Verret. Il s'agissait de montrer que le concept de *symptôme* peut être opérant pour analyser d'autres dispositifs spectaculaires tout en soulignant que l'expérience esthétique n'est pas forcément la même : tout *symptôme* n'entraîne pas la *subjectivation* ou la *symbolisation*. Les outils que j'ai forgés doivent alors se « frotter » à différentes œuvres et se modifier, se transformer au contact de celles-ci. C'est là la fécondité du concept de *symptôme* : sa mobilité consubstantielle doit être mise à l'épreuve d'autres scènes. Il s'agit d'une autre étape de la recherche, l'ambition de cette thèse étant de proposer ces outils pour qu'ils soient saisis, remaniés, *déplacés* par d'*Autres* « je ».

---

<sup>698</sup> *Ibidem*.



## RÉSUMÉ ITALIEN

Nota dell'autore : A parte quando viene citato una parte del testo, abbiamo scelto di non mettere di nuovo i riferimenti bibliografici in nota in questo riassunto. Il lettore italiano troverà tutti i riferimenti nella bibliografia.

### Introduzione

Nel suo saggio « Il Mosè di Michelangelo » (1914), Freud ammette il suo smarrimento davanti alle opere d'arte affermando che le più grandiose restano oscure alla nostra comprensione. Se Freud parla di « désenparement », il filosofo francese G. Didi-Huberman, invece, concetualizza il termine di « désaisissement » per parlare di ciò che nell'opera d'arte ci colpisce all'improvviso senza che possiamo coglierne il significato. G. Didi-Huberman evoca allora il sintomo, ripensando in termini estetici il concetto freudiano, per farne uno strumento critico. Alla possibilità di studiare l'opera d'arte in base alla sua struttura, e di pensare gli elementi di essa come simboli da leggere, G. Didi-Huberman propone di aggiungere un'analisi sintomatologica che permetta di riflettere sulla distruzione della struttura in gioco nell'opera stessa. Il sintomo è anche legato all'idea di contraddizione, è sovradeterminato e può avere significati diversi. Ciò che fa sintomo nell'opera è visibile in quanto sfigura la struttura e interroga la rappresentazione.

La questione della rappresentazione è centrale nel teatro contemporaneo e si parla infatti di crisi della mimesis : dalle avanguardie dell'inizio del ventesimo secolo alle affermazioni di Adorno sull'impossibilità di scrivere poesie dopo la Seconda Guerra mondiale. La storia del teatro è segnata da diversi cambiamenti che Christian Biet e Christophe Triau riassumono nel loro libro *Qu'est-ce que le théâtre?* evocando in particolare l'era della messa in scena degli anni sessanta, dove il regista è il maestro assoluto dei segni che si compogono sulla scena e rappresentano un mondo non senza difetti ma che in qualche modo si possa « leggere ». Invece verso la fine degli anni ottanta, gli autori sottolineano come la

crisi delle ideologie mette anche in discussione la capacità del teatro di rendere conto di un mondo opaco.

Nello spettacolo *Urlo* creato nel 2004 in occasione del Festival di Avignone da Pippo Delbono, troviamo delle piccole scene che si susseguono senza che sembrino seguire una cronologia né una logica tematica. Certe figure tornano e anche diversi simboli religiosi o politici continuano ad apparire. C'è una forza vivisa nelle immagini presentate che può essere descritta dal "désaisissement" di G. Didi-Huberman e dal concetto di sintomo. In questo spettacolo, dopo una scena al villaggio turistico in cui diversi personaggi si danno ad una coreografia in spiaggia sulle note della canzone *Stessa spiaggia, stesso mare*, si sente la voce di Pippo Delbono che legge un manifesto artistico assai critico nei confronti della società. La musica diventa più forte, la voce più aggressiva. Alla fine i ballerini in costume se ne vanno e appare un uomo col corpo ricoperto di nero e rosso che sembra uscire dalle fiamme dell'inferno. Egli avanza con difficoltà. Dal corpo traspare un'impressione di dolore che non trova riscontro con la triste musica che accompagna la scena. In effetti, gli elementi scenici sono eterogenei, e se si cerca di capire cosa significhino si perde molto di ciò che l'opera ci presenta al di là di ciò che rappresenta. L'effetto sullo spettatore è forte sia a livello empatico che fisico e visivo. Come cogliere ciò che qui entra in gioco? Bisogna capire attraverso il concetto di sintomo ciò di cui l'opera ci invita a fare l'esperienza.

Purtroppo negli studi teatrali è il modello della lettura che ha prevalso durante un lungo periodo. La semiologia e lo strutturalismo hanno permesso di analizzare la messa in scena e di pensarla come « sistema di segni », così mentre il teatro si allontanava dalla « letteratura » emancipando la rappresentazione dal testo, in realtà era sempre legato al modello della lettura. Oggi diverse discipline e diversi metodi si sovrappongono per tentare di rendere conto della pluralità dell'opera teatrale. La dimensione emozionale e fisica della fruizione, per esempio, venivano scartate spesso dalle analisi semiologiche, come lo afferma



Marie-Madeleine Mervant Roux « la dimensione emozionale non rientra negli schemi<sup>699</sup> ».

Abbiamo scelto di rivolgere la nostra attenzione verso i *visual studies*, campo nato negli Stati Uniti e in Germania, e reso noto in Francia attraverso gli scritti di M.-J Mondzain, H. Belting e ovviamente G. Didi-Huberman. Questa disciplina che studia tutto il campo del visuale, interrogandosi sul nostro rapporto alle immagini oggi nella nostra società, è stata poco sfruttata negli studi teatrali<sup>700</sup>. L'interesse di incrociare le due discipline risiede nella dimensione eminentemente visiva delle opere che ci proponiamo di studiare in questa sede. L'idea è quella di considerare la scena come un dispositivo visivo e sensitivo, per capire quale sguardo lo spettatore può portare sull'opera. Il campo dei *visual studies* permette anche un'apertura metodologica che può essere fruttuosa per lo studio del teatro contemporaneo.

Abbiamo cercato di concentrare la nostra attenzione su opere in cui la dimensione visiva è forte e in cui l'esperienza estetica passa dall'emozione, senza che la verbalizzazione di questa esperienza sia sempre possibile. In queste opere è presente ciò che J. Danan chiama uno « stato di mente performativo » (« état d'esprit performatif » in riferimento all'« état d'esprit dramaturgique » di Dort). Nel suo *Wielopole, Wielopole* (1980), Tadeusz Kantor ci propone di seguire delle figure che sembrano rappresentare persone della sua famiglia: il Padre, la Madre Helka, le Zie... Ma questo universo è tanto familiare quanto strano : ci sono i gemelli e il gioco con i manichini di cera, entrate, uscite senza sosta, e una musica infinita... La dimensione emozionale della fruizione delle opere di Kantor è stata sottolineata diverse volte e Kantor stesso affermava la sua volontà di toccare lo spettatore nel suo subconscio.

Anche Pina Bausch commuove e tocca delle zone d'ombra nel suo pubblico. Questo è anche legato ad una logica del corpo che non si lascia esprimere dalle

---

<sup>699</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre : Pour une étude du spectateur*, op. cit., p. 49.

<sup>700</sup> Florence Baillet, Arnaud Rykner, e Mireille Losco-Lena hanno proposto un « approccio incrociato » delle due discipline nel convegno organizzato nel 2015 : « L'œil et le théâtre : la question du regard au tournant du XIX-XX<sup>e</sup> siècle sur les scènes européennes (approches croisées études théâtrales / études visuelles) ».

parole. Il corpo dell'attore è in effetti al centro delle preoccupazioni degli artisti che studiamo qui. Le figure di *Café Müller* (1978) sono anch'esse difficili da cogliere... Sembrano perse in questo spazio pieno di pericoli quando dovrebbe trattarsi di un luogo di convivialità.

Durante la sua formazione, Pippo Delbono ha incontrato la grande signora di Wuppertal. Ha anche studiato con un gruppo derivato dall'Odin Teatret e con un attore di Grotowski. Questo percorso ci mostra già un'attenzione al corpo e la ricerca di un nuovo linguaggio. La dimensione autobiografica è presente, come lo è in Kantor e in Jan Lauwers. *Il Silenzio* è stato creato nel 2000 a Gibellina, città siciliana colpita da un terremoto nel '68, la quale è stata ricoperta da un'opera d'arte dello scultore Alberto Burri, chiamata *Il Cretto*. Diversi blocchi di cemento ricoprono ciò che *non* resta della città. Lo spettacolo parla degli sconvolgimenti della vita : terremoto, ma anche amore o rivoluzione. Il regista ci propone diverse sequenze che per quanto si susseguano, non sembrano collegate né a livello finzionale né per l'emozione che ne emerge.

Studiamo anche due registi che hanno invece scritto un testo, traccia dello spettacolo : Emma Dante e Jan Lauwers. La prima è stata molto colpita dal lavoro di Kantor e crea la sua compagnia in Sicilia, forma i suoi attori e vince il premio Ubu con *mPalermù* (2001) nel 2002. In questo spettacolo non succede niente : la famiglia Carollo deve uscire per andare al mare. Ma non può perchè gli sguardi dei vicini sono troppo pesanti... Senza poter esprimere il loro smarrimento, i personaggi si trasformano, cambiano il loro corpo, fuori controllo davanti a noi.

Anche i personaggi di Jan Lauwers in *La Chambre d'Isabella* (2004) sono di fronte a noi : ci guardano e ci raccontano, mimano, cantano la vita di Isabella. Ma ogni tanto un'immagine sembra disconnettersi dalla storia, come se i performer sulla scena facessero di testa loro, senza seguire più la trama. La storia ci prende come una commedia musicale e in un istante ci fa passare dal riso al pianto.

Le opere che studiamo fanno parte di ciò che Hans-Thies Lehmann ha chiamato postdrammatico. Nella sua volontà di trovare una categoria che possa aiutarci ad avvicinarci a queste forme contemporanee, H.-Th Lehmann ha di

conseguenza perso la particolarità di ogni artista o ogni opera. Le questioni che sottolinea, però, alla fine del saggio entrano in risonanza con ciò che ci interessa qui : capire in quale modo queste opere ci raccontano qualcosa del nostro rapporto al mondo, del nostro modo di guardarlo.

La prima parte della tesi è consacrata all'interrogazione sulla pertinenza degli strumenti della drammaturgia : possono ancora essere efficienti davanti ai teatri del corpo? La seconda parte proporrà nuovi strumenti per capire l'organizzazione scenica, riprendendo i concetti di sogno e di sintomo. Le analisi sintomatologiche di ogni opera permettono di capire il tipo di rappresentazione in atto in queste forme. Infine, per capire l'esperienza estetica proposta, cercheremo di studiare lo sguardo che lo spettatore ha davanti a questi dispositivi e che cosa ci racconta della società attuale.

### *Prima parte : I limiti dell'analisi drammaturgica*

#### ***Introduzione : L'attore al centro. Prolegomeni per uno studio drammaturgico***

L'introduzione di questa parte individua l'elemento centrale delle opere studiate : il corpo dell'attore. Pina Bausch, Tadeusz Kantor, Pippo Delbono, Jan Lauwers e Emma Dante hanno creato delle compagnie, delle *troupe* dove gli attori non partecipano soltanto ad uno spettacolo ma scelgono di intraprendere un percorso con un artista. Essi si sottopongono anche a una specie di "formazione" particolare, poichè tutti gli artisti di cui ci occupiamo hanno creato il loro metodo coinvolgendo in particolar modo l'attore. L'esempio di Pina Bausch è interessante : per costruire i suoi spettacoli, la coreografa tedesca chiedeva ai suoi interpreti di rispondere a diverse domande con i movimenti o le parole : « cosa vi piace fare quando tornate a casa ? » Essi possono ovviamente inventare o cercare nella loro esperienza personale, ad ogni modo la loro risposta sarà intima. Gli artisti stessi partono dalla loro esperienza : Pippo Delbono racconta diversi momenti della sua vita in scena, Kantor ci mette davanti alla sua famiglia, J. Lauwers crea *La Chambre d'Isabella* a partire dagli oggetti lasciati in eredità da suo padre, il caffè di *Café Müller* non è completamente estraneo al caffè dov'è

creciuta la piccola Pina e la famiglia Carollo è segnata dalla sicilianità di Emma Dante.

Questi artisti creano a partire dalla scena, anche quando c'è un testo come in *mPalermù* o *La Chambre d'Isabella*. L'idea di un teatro di immagine, ripresa e definita da Ariane Martinez, potrebbe aiutarci a pensare queste forme: una materialità degli elementi scenici, delle immagini che si susseguono in modo onirico. Però la centralità dell'attore sembra confrontarsi con l'idea di una mancanza di gerarchia tra gli elementi. La dimensione corporea e visiva dà un aspetto spettacolare a certe sequenze, basta pensare alle sedie di Pina Bausch. Questa spettacolarità viene da un uso particolare del corpo che fa sorgere l'emozione. Il gesto che appare nelle opere studiate non è mimetico e mette lo spettatore di fronte a un problema di riconoscimento. In realtà, il gesto teatrale o danzato è sempre stato il luogo di diverse polemiche che sono riassunte nell'introduzione del saggio di Arnaud Rykner *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*. Il gesto può essere letto in diverse maniere, e magari può anche non essere letto del tutto, ma quando l'attore si muove davanti allo spettatore, ogni suo movimento diventa significativo anche se questa non era l'intenzione dell'attore.

### ***Primo capitolo : Studio drammaturgico***

Se non è più il testo all'origine dell'opera e se neanche la scena si può leggere come un sistema di segni, si può ancora parlare di drammaturgia? Catherine Bouko, nel suo libro *Théâtre et réception. Le Spectateur postdramatique* propone di parlare di drammaturgia visiva, senza interrogare però le conseguenze di un tale spostamento per i concetti drammaturgici. Joseph Danan parla invece di drammaturgia della rappresentazione e si chiede cosa succede all'azione quando il teatro si avvicina alla performance. Inoltre, quando si parla dell'azione si parla anche della mimesis, e quindi, quando la performance si mescola al teatro, cosa ne è della mimesis? Per J. Danan la drammaturgia è un'organizzazione dell'azione che permette di installare un « ordine del senso » e anche, secondo noi « un ordine dell'emozione ». Lo studio drammaturgico potrebbe quindi sollevare di nuovo le domande poste in introduzione sul

significato del gesto, il suo impatto emozionale e il rapporto col reale che ne risulta.

I concetti chiave della drammaturgia sono stati messi in rilievo da P. Szondi nella *Théorie du drame moderne*. Nel dramma assoluto, l'azione comincia per un atto di decisione del personaggio. Questo atto istaura il conflitto, che sarà risolto grazie al dialogo. I termini dell'analisi drammaturgica sono quindi il conflitto, l'azione e il dialogo ed è a partire da questi che entriamo nell'analisi delle opere.

Il dialogo è l'essenza del teatro, e questo lo distingue dalle altre forme di letteratura. Nel dramma assoluto l'azione passa dal dialogo che può rendere conto del reale in quanto il linguaggio è trasparente, capace di dire il mondo, almeno fino alla razionalità classica. Il dialogo, però, nelle opere contemporanee, sembra privato del suo potere di azione. Secondo le analisi di Jean-Pierre Sarrazac, in particolare nella *Poétique du drame moderne*, è l'evoluzione del soggetto moderno che ha avuto questa influenza sul dramma. L'uomo non vede più il mondo nella stessa maniera, la sua relazione con esso sarebbe sotto il segno della separazione. Il problema risiede nel rapporto con gli altri che non ha niente di evidente.

Si tratta di una parola che non agisce. In *La Chambre d'Isabella*, i personaggi si parlano ma il dialogo non manda avanti l'azione, anzi. I personaggi che raccontano la storia di Isabella non sono tutti d'accordo e ad ogni momento possono venire davanti alla scena e impedire al racconto di proseguire chiedendo qualche chiarimento. In *mPalermù*, l'uscita al mare è l'obiettivo: i personaggi possono ripetere in diversi modi (andiamo, partiamo, amuni...) la loro voglia di uscire, ma non succederà.

I personaggi non sembrano capaci di prendere una decisione e queste figure di fronte a noi sono complesse. Non c'è dialogo tra di loro nelle opere di Pina Bausch o di Pippo Delbono. Non sembrano neanche più personaggi, sono sfuggenti. I testi usati da Pippo Delbono, per esempio, sono spesso monologici anche se attraverso il coinvolgimento degli attori si possono sentire più voci,

mettendo in atto una forma dialogismo. Queste parole, però, sembrano più rivolte verso lo spettatore che verso l'altro in scena.

Cosa succede all'azione se non è più supportata dal dialogo ? La grande azione con un inizio, una peripezia e una risoluzione è chiaramente assente dagli spettacoli studiati. *La Chambre d'Isabella* racconta la storia del personaggio dall'inizio alla fine ma lo scopo dello spettacolo non è la storia di Isabella bensì il raccontare la storia, e anche qui, non c'è una linea cronologica completa. Delle « azioni di dettaglio » esistono ancora : delle piccole scene in cui si può ritrovare lo schema in tre parti, o quasi. In una scena di *Il Silenzio*, c'è una coppia che si ritrova e l'uomo accumula i regali fatti alla donna. Lei fa il muso, lui le dà qualcosa e lei è contenta. Questo piccolo scenario si ripete mentre si sentono la canzone di Brigitte Bardot *Une histoire de plage* e anche la voce di Pippo Delbono che grida sempre più forte « Dimmi che mi ami ». I due innamorati si abbracciano fino a cadere per terra. Nonostante siano presenti una situazione iniziale e un'azione, non sembra che vi sia una risoluzione.

Infine, la più piccola azione possibile, secondo J.-P. Sarrazac, è quella « molecolare », che può diventare « parola-azione » o « azione fisica ». Il secondo termine appare appropriato per descrivere le opere che stiamo studiando : ci sono delle partizioni corporee definite sia negli spettacoli di Pippo Delbono che in quelli di Pina Bausch. Il primo parla anche di una drammaticità del gesto e lavora per ritrovare una naturalezza del corpo, eliminandone l'artificialità attraverso un training quotidiano.

I gesti del quotidiano sono molto presenti anche nelle opere di Pina Bausch e rimandano alle nostre abitudini. C'è una lotta nelle figure della Bausch tra l'artificialità imposta dalla società e l'istinto dell'individuo. Questo modo di trattare il corpo rimanda all'immagine sociale dell'individuo ed è quindi legittimo interrogare la nozione di *gestus* e la sua presenza nella concezione del gesto di Pina Bausch. Il *gestus* è un segno visibile e leggibile che permette subito di identificare il personaggio, il suo posto nella società. I gesti di cui ci occupiamo noi sono piuttosto segnati dall'opacità. Secondo Patrice Pavis, però, quando il

*gestus* si avvicina alla danza, lavora anche in una dimensione più pulsionale e psicofisica, mostrando un soggetto teatrale in preda alla confusione.

C'è anche un lavoro sul gesto nelle forme teatrali di Kantor e una riflessione sull'azione che ci permette di capire l'importanza che egli dava alla ripetizione. Kantor gioca con l'azione : rallenta, accelera, ripete, in breve vuole deformarla, fino a non farla più riconoscere.

Questo lavoro sul gesto da parte degli artisti mostra un movimento che va dalla comprensione razionale all'affetto, alle emozioni, alle sensazioni. Il corpo esprime qualcosa attraverso il gesto e di conseguenza l'azione non è più la storia che si racconta in scena ma l'azione di corpi su altri corpi, dalla scena alla sala.

Se la drammaturgia è organizzazione dell'azione, potremmo ipotizzare che ci troviamo di fronte ad una drammaturgia del gesto. Il gesto è già stato pensato come « unità organizzativa » da Diderot in particolare. Nelle sue teorie sulla pantomima e il *tableau* a teatro, Diderot tenta di mostrare come il gesto possa partecipare all'azione ma anche organizzarla, alternandosi con le parti dialogate. Nelle sue riflessioni, il gesto può essere legato a una volontà di chiarezza come nel « tableau-stase » che presenta ad esempio i personaggi all'inizio della pièce, oppure a una volontà di colpire lo spettatore con il « tableau-comble ». Quindi pensare il gesto a teatro significa pensare la sua valenza espressiva e il rapporto patetico che istaura con lo spettatore. Il gesto sarebbe, secondo le analisi di Condillac, più diretto del linguaggio, anche se nel pensiero di Diderot, ogni cosa presa in natura viene rielaborata. Questo accenno a Diderot ci permette anche di pensare che quando il gesto prende posto sulla scena, essa si fa *tableau*, e così il gesto, quando prende il posto dell'azione, ci pone nella sfera del visivo.

I gesti hanno un valore espressivo forte ma funzionano ancora come segni ? Quando descriviamo le scene degli spettacoli, diamo un nome ad essi : Malou Airodou e Dominique si abbracciano in *Café Müller*, e poi si separano (o sono separati). Ma, specialmente in questa scena, non tutto sembra così semplice. I diversi elementi che compongono il gesto appaiono contraddittori. Bernard Dort sottolinea il problema del segno a proposito di Kantor : nei suoi spettacoli, il

gioco con la teatralità crea una « deriva dei segni ». Sembra tutto chiaro ma i gesti che vediamo ora contraddicono ciò che abbiamo appena visto. Il gesto perde la sua trasparenza anche quando si avvicina alla danza che ha una capacità di astrazione forte. Queste questioni sul gesto « tra trasparenza e opacità », sono già luogo di un dibattito acuto tra i filosofi dei secoli diciassettesimo e diciottesimo, quando non c'era ancora la volontà di opacizzare il segno.

Questi elementi contraddittori che si riscontrano nel gesto sono il risultato di un lavoro coporeo che gioca sulle tensioni del corpo, per esempio attraverso le tecniche orientali usate da Pippo Delbono. Queste tensioni nel corpo sono visibili in scena e portano lo spettatore all'impossibilità di riconoscere e ad uno stato di confusione. Il gesto, a partire da questo momento non funziona più come segno. Porta in sé le contraddizioni del soggetto teatrale, le mostra, le presenta allo spettatore. È dal fallimento del soggetto che deriva il fallimento del segno.

### ***Secondo capitolo : Il gesto-sintomo***

Da parte degli artisti del nostro corpus c'è una volontà di creare un'ambiguità per lo spettatore, di metterlo in una situazione critica in cui è colpito, stupito e non riesce ad elaborare ciò che vede. Emma Dante evoca questa situazione come quella di un viaggio in un paese straniero, dove lo spettatore deve accettare di sentirsi perso e imparare la lingua dell'altro.

Il concetto drammaturgico di conflitto viene qui studiato in quanto anch'esso, come il dialogo e l'azione, si trova spostato dall'universo intrascenico al rapporto tra scena e sala, prendendo la forma di uno shock. Durante uno studio realizzato per la mia tesi di specialistica, ho interrogato diversi spettatori all'uscita di una rappresentazione di *Questo buio feroce* (2006) di Pippo Delbono. Le testimonianze rivelano una partecipazione emotiva e fisica forte. Queste reazioni si possono spiegare attraverso diverse teorie sviluppate nel campo della kinestesia, soprattutto sfruttate nelle teorie sulla danza da Hubert Godard, o anche dalla neuroestetica. Nella kinestesia, si studia una forma di empatia fisica, possibile perchè il nostro corpo ha una memoria. Posso provare nel mio corpo il movimento dell'altro di fronte a me perchè il mio corpo si ricorda della sensazione prodotta



da tale movimento. Nella neuroestetica, la teoria dei « neuroni specchio » permette di spiegare in termini scientifici l'empatia : certi neuroni reagiscono nella stessa maniera se compio un atto o se lo vedo compiere da un altro, per loro non c'è differenza.

Il gesto, con il suo impatto fisico e il fatto che abbia delle significazioni contraddittorie, può essere avvicinato al concetto di sintomo. Gérard Pommier definisce la costruzione del sintomo e le sue conseguenze spiegando che esso è il risultato di un evento fortemente commovente o di un evento che il soggetto non riesce a capire. Qualcosa si assenta nel sintomo e blocca la comprensione. Il sintomo fa vedere che qualcosa non va ma nasconde la natura reale del problema.

Il conflitto, risultato dell'atto di decisione del personaggio e che deve essere risolto dall'azione non ha più le stesse valenze se portato dal gesto. Il gesto espone le contraddizioni senza risolverle. Succede qualcosa ma che non si può ancora definire.

Come si presenta il sintomo sulla scena ? Come modifica l'organizzazione degli altri elementi ? Parliamo ancora di drammaturgia ? E quale tipo di rappresentazione esso mette in atto ? Nella teoria di G. Didi-Huberman, il sintomo è ciò che modifica la struttura e l'aspetto di quello che è rappresentato, il sintomo si fa vedere perchè mostra la defigurazione che impone all'immagine. Con il sintomo non ci troviamo più in un regime della somiglianza, in un regime dello « stesso » : non è possibile riconoscere.

La rappresentazione è normalmente fondata sul ruolo dell'attore che è sia se stesso, sia personaggio. Però, nelle opere che stiamo studiando, il lavoro sul corpo dell'attore impedisce che si tracci una linea così chiara tra l'uno e l'altro : lo spettatore non sa cosa è reale o no, se vede il personaggio o l'attore. In *La Chambre d'Isabella* i performers escono dalla finzione. In *Wielopole, Wielopole*, Kantor gioca con la figura umana, mettendo in scena degli attori che sviluppano una gestualità da marionette e dei « veri » manichini di cera che hanno lo stesso volto. L'attore che è alla base del sistema della rappresentazione non può più assumersi questo compito...

La rappresentazione è messa in crisi fino ad essere svelata. Nello spettacolo *La Menzogna* (2008), Pippo Delbono mette in scena il suo attore down Gianluca in una posizione particolare : nudo, sulla ribalta, fa il gatto con una lunga collana di perle attorno al collo. Pippo Delbono dirige una fotocamera verso la sala e scatta delle fotografie al pubblico che assiste. Nella sala l'ambiente era già teso da un po', il pubblico esce dalla sua posizione e comincia a insultare il regista. Le luci si accendono e Pippo Delbono propone un intervallo. Il pubblico continua a parlare con lui, Gianluca scende dal palco e anche Nelson Lariccia, che cerca di vendere dei quadri. C'è qui per lo spettatore una rottura della quarta parete ben preparata : prima Pippo Delbono lo mette davanti alla propria pulsione scopica con la macchina fotografica, « vi guardo, e ho delle prove che state guardando ». Poi ci porta ad interrogarci sulla nostra posizione di *voyeur*. Quando invece le luci si accendono, il teatro si finisce completamente, però Gianluca è ancora lì. E lo guardiamo ancora. Il limite tra finzione e realtà è esposto, gli artisti giocano a farci ricordare dove siamo e a mostrarci il limite : da non scavalcare ma... scavalcabile comunque.

L'analisi drammaturgica mostra delle modifiche importanti nell'organizzazione della scena : dal dialogo che porta l'azione per risolvere il conflitto al gesto-sintomo che esibisce l'impossibilità di risolvere. Il gesto-sintomo porta lo shock e l'incomprensione, ecco l'ordine di senso e di emozione che mette in atto. Il sintomo porta al limite la possibilità di rappresentare defigurando gli oggetti e l'attore. Gli artisti affermano che lo spettatore deve cambiare il suo sguardo e ci sembra a questo punto dell'analisi che anche lo studioso lo debba fare. Bisogna lasciare la drammaturgia da parte per provare una sintomatologia che sia legata anche a una prospettiva più fenomenologica che semiologica.

### *Seconda parte : Il paradigma del sogno*

#### ***Introduzione all'analisi sintomatologica. Per un atteggiamento fenomenologico***

Il sintomo ci fa uscire dal regime della rappresentazione e ci mostra i suoi limiti. La sua presenza si svela quando la comprensione è bloccata e quando

l'organizzazione mimetica degli elementi scenici si frantuma. Per cercare di capire l'organizzazione scenica non bisogna cercare di comprendere il senso perchè il senso si scioglie dove l'esperienza del sintomo comincia.

L'atteggiamento del teorico diventa allora più fenomenologico e consiste nel vedere l'apparire del sintomo, e cercare di pensare « ciò che non si pensa ». Nel suo percorso intrapreso nella storia dell'arte, G. Didi-Huberman si rivolge a Freud e alla sua teoria sul sogno per pensare ciò che non si pensa. Il sogno, in effetti, presenta senza rappresentare poichè cercando di andare al di là della censura, gli elementi del contenuto latente perdono il loro referente. Gli strumenti del sogno in questo passaggio sono lo spostamento, la condensazione e la presa in considerazione della figurabilità. Il sogno, quindi è ciò che si oppone alla somiglianza, poichè non si possono riconoscere gli elementi del contenuto latente a prima vista. La nostra ipotesi consiste nel pensare una possibilità di studiare le immagini sceniche e la loro organizzazione attraverso questo paradigma del sogno.

La censura impedisce la rappresentazione esplicita degli elementi del sogno ; nell'arte, sono le regole della rappresentazione che istaurano un possibile riconoscimento che devono essere studiate per capire come il sintomo crei una nuova logica. Cosa serve la somiglianza a teatro ? Il segno doppio, di cui l'attore è il rappresentante più importante. Abbiamo già visto, però, che il lavoro sul corpo dell'attore defigura e impedisce il riconoscimento.

La postura fenomenologica ci permette di concentrare la nostra attenzione sull'apparire del sintomo senza cercare di leggerlo subito (*époque*). L'idea è di cercare di vedere non cosa rappresenta l'immagine ma cosa succede in essa.

### ***Primo capitolo : Analisi sintomatologiche***

*Wielopole Wielopole, Tadeusz Kantor*

Il sintomo si iscrive nel corpo dell'attore ed è attraverso lo studio della sua corporeità che potremo cogliere ciò che ci porta al limite della rappresentazione e gioca con le sue regole. Madre Helka è stata giudicata : non si sa perchè, ma

sembra colpevole. Il suo corpo è lasciato ai soldati che lo lanciano in aria. Questo corpo però sembra leggerissimo : difatti, durante l'uscita della famiglia e l'entrata dei soldati esso è stato sostituito con un manichino. Lo spettatore sente in sé una contraddizione tra il gesto del lancio e l'impressione di leggerezza che viene emanata.

Per analizzare il lavoro dell'attore in Kantor è necessario ritornare alla sua teoria dell'« oggetto del rango più basso ». All'inizio del suo percorso Kantor recupera oggetti poveri della realtà e decide di privarli delle loro funzioni. L'oggetto perde la sua funzione originaria e « serve » soltanto nello spazio scenico. L'attore è contagiato da questa logica. Kantor ha usato diversi “modelli” per parlare dell'attore : il politico, il soldato, il morto e il manichino. L'idea in ogni caso è che l'attore rimanda a un essere senza vita, senza umanità. I suoi attori non sono professionisti e sono, come gli oggetti, presi dalla vita per poi essere defunzionalizzati. Lo spettatore si trova davanti a un essere vivo, ma allo stesso tempo senz'anima. Non è più in grado di *riconoscere* poichè non si può riconoscere ciò che non si conosce in primo luogo : la morte.

La morte è un elemento condensato dello spettacolo, appare nell'immagine delle croci, nella presenza dei soldati, nella messa in scena della morte del prete, ma gioca anche ad un altro livello, al di là degli elementi rappresentati. Nel sogno gli elementi sono sovradeterminati e possono rimandare a diversi significati, oppure, un elemento del contenuto latente può essere rappresentato da diversi elementi del contenuto manifesto. Questa condensazione finisce col toccare anche Kantor stesso. Nello spettacolo *Crepino gli artisti* (1985), un medico annunciatore della morte controlla il battito di uno dei gemelli in punto di morte. L'altro gemello, alla fine dell'esame, fa un segno al medico per spiegargli che in realtà deve anche controllare lui, il bambino Kantor e Kantor. La condensazione « lavora per omissione », poichè non si può cogliere ciò a cui rimanda l'elemento sovradeterminato : qualcosa manca.

La condensazione avviene grazie a un lavoro particolare sul tempo e lo spazio. Lo spazio di *Wielopole, Wielopole* è quello della memoria, ed è instabile. All'inizio dello spettacolo i gemelli tentano di creare lo scenario della storia da

raccontare. Mettono a posto i diversi oggetti, mobili e personaggi finchè non si rendono conto che non possono farlo perchè non erano presenti... Non c'è niente di fisso, è tutto incerto. Come in questa scena iniziale, i personaggi e gli oggetti entrano e escono sul palcoscenico, invadono lo spazio per poi sparire all'improvviso, non c'è né logica, né cronologia. Maurice Dayan, nel suo saggio *Le Rêve nous pense-t-il ?*, definisce il tempo del sogno come « un presente continuo, senza inizio né finale, ma soltanto soggetto a irruzioni e interruzioni<sup>701</sup> ». Anche la scena di *Wielopole, Wielopole* sembra essere un presente continuo in uno spazio unico che sussulta su se stesso. Questo spazio della condensazione contribuisce alla contaminazione del vivente da parte del non-vivente e ci mostra una figura umana in crisi.

Questa diffrazione del soggetto teatrale, rinforzata dal gioco con i manichini, va contro l'aspettativa dello spettatore, il quale a teatro vuole vedere la vita, provare i sentimenti del personaggio che fanno sentire anch'egli più vivo. Qui, la figura umana invasa dalla morte non risponde a questo patto non formulato con lo spettatore. Il teatro fa emergere l'invisibile, ciò che non si vede, nel luogo del vedere per eccellenza.

La questione dell'invisibile si può capire studiando il rapporto tra illusione e realtà negli scritti di Kantor. Se all'inizio del suo percorso Kantor rigetta l'illusione per concentrarsi sulla realtà, come abbiamo visto nel trattamento dell'oggetto, il suo discorso cambia a partire da *Wielopole, Wielopole*. Secondo lui, l'illusione non è ciò che serve la realtà nella rappresentazione. L'illusione ha un aspetto metafisico, perchè va al di là del mondo fisico, è quindi legata alla morte ed è visibile grazie a un lavoro di ripetizione poichè la ripetizione non ha nessuna efficacia nel reale. La ripetizione permette quindi di svelare ciò che non è.

La presa in considerazione della figurabilità nel sogno ci permette di capire come procede lo svelarsi dell'illusione. Il sogno non può rappresentare i suoi elementi e quindi li presenta : questa figurabilità, propria del sogno, fa sì che possiamo riconoscerlo come tale. Kantor gioca con la figurabilità del teatro, il

---

<sup>701</sup> Maurice Dayan, *Le Rêve nous pense-t-il ?*, op. cit., p. 27.

modo di rappresentare e in particolare con l'illusione tradizionale per mostrarne i meccanismi. La sua presenza in scena, per esempio, ci permette di ricordare che siamo a teatro, davanti a una realtà costruita da una volontà, la sua. Kantor gioca anche con il concetto di quadro scenico, moltiplicandoli sulla scena di *Oggi è il mio compleanno* (1990) e privandoli della loro funzione originale, quella di delimitare: le figure dei quadri entrano ed escono quando vogliono, come fanno sulla scena di *Wielopole, Wielopole*.

Kantor, giocando con le regole della rappresentazione teatrale, crea una tensione per lo spettatore, poichè non risponde alle sue aspettative. Sposta gli elementi del teatro, ma sposta anche lo spettatore. Nel sogno, lo spostamento riguarda il valore affettivo di un elemento: vediamo per esempio una persona e non proviamo per lei i sentimenti che proviamo nella vita. Sulla scena possiamo trovare questo tipo di spostamento operante a livello delle categorie estetiche. In *Wielopole, Wielopole* i personaggi si trovano attorno al letto dello zio prete che sta per morire e pregano. Alcuni personaggi vogliono vegliare il prete vero, ed altri il prete manichino legato sotto al letto. Girano ogni volta il letto con una manovella che lascia apparire il prete vero o il prete falso. Questo gioco di clown, in cui un gruppo di personaggi distrugge l'opera di un altro, *sposta* l'impatto affettivo della scena, passando dal patetico della morte al comico del gioco tra i due gruppi.

Kantor lavora sulla « superficie dei fenomeni », c'è una sorta di formalismo nel suo lavoro poichè l'emozione non nasce dalla rappresentazione, bensì da un gioco tra gli elementi.

#### *Café Müller*, Pina Bausch

Una messa in scena del corpo, delle sue pulsioni e di ciò che lo opprime: ecco come possiamo presentare numerosi spettacoli di Pina Bausch. La coreografa tedesca ha interrogato il corpo in tutte le sue sfumature: corpo sociale, innamorato, corpi dei danzatori e degli amatori. Il corpo in cui si rivela il soggetto teatrale è al centro del rinnovo del linguaggio coreografico che Pina Bausch ha proposto. In *Café Müller*, opera cardine, vi è un corpo danzante in preda alla

caduta. Nella danza-teatro è presente una lotta senza sosta tra la liberazione del movimento della danza e il richiamo semiotizzante del gesto teatrale.

Nella scena emblematica dell'abbraccio tra Malou Airaudo e Dominique Mercy, c'è un sintomo che emerge. L'intervento di Jan Minarik che trasforma il movimento di tenerezza naturale in gesti convenzionali dell'amore (il passaggio della soglia della casa e il bacio degli sposi) rimane incomprensibile. I gesti imposti dall'estraneo, ripetuti e accelerati, modificano l'immagine, che passa dalla tenerezza alla violenza (rumore del corpo di Malou Airaudo che cade). L'opposizione rivela il sintomo. Ritroviamo qui uno spostamento dei valori estetici dovuto a una metamorfosi del movimento. Lo spettatore riconosce i gesti, poichè fanno riferimento a dei codici della vita sociale, ma da un momento all'altro non capisce più cosa succede. Nelle sue teorie sull'immaginazione dinamica, Bachelard spiega che il movimento dell'immagine poetica è vissuto dal lettore ed è un richiamo all'immaginazione. Nell'immagine poetica c'è un oggetto conduttore che fa passare il lettore dalla funzione del reale alla funzione dell'irreale. La prima corrisponde al nostro rapporto pragmatico col mondo reale, alla nostra capacità di adattarci agli altri. La seconda, invece, è una funzione che protegge la psiche da questo reale opprimente e permette di andare verso la *rêverie*. Lo spostamento in questa immagine sembra essere legato al gesto che diventa conduttore nel momento in cui fa passare lo spettatore dalla comprensione all'incomprensione. Lo spettatore interpreta l'immagine per poi lasciarsi colpire dai movimenti e vivere l'immagine a livello psichico e fisico, senza che comandi la ragione.

Questo processo appare spesso nelle opere di Pina Bausch per svelare i rapporti tra uomini e donne, ma anche per mostrare le contraddizioni del soggetto. In diverse scene di *Kontakthof* (2000) vediamo delle figure che ripetono gesti quotidiani rivelando l'oppressione che la società fa subire al loro corpo. Il corpo è anche quello del danzatore, forzato dai lunghi allenamenti. Questo tema torna spesso nelle opere di Pina Bausch ed è anche presente in modo più allusivo in *Café Müller*. Malou Airaudo e Dominique Mercy eseguono una sorta di *pas de deux* portandosi a vicenda per poi tornare a terra. Nel *pas de deux* tradizionale,

l'uomo porta la donna e l'elevazione della danzatrice corrisponde all'innalzamento dei sentimenti dei personaggi del balletto. In questa scena invece è visibile la difficoltà del *porté*, i corpi sono pesanti e cadono a terra.

La caduta è un motivo condensato dello spettacolo che si ritrova spesso nei corpi a terra o nelle sedie spinte da Rolf Borzik. La caduta è l'opposto della danza classica. Qui sembra che la danza non si possa esprimere del tutto, il movimento non è libero ed entra in lotta con lo spazio che ostacola il corpo. Questo spazio è fondamentalmente teatrale, rappresenta un luogo ben conosciuto, il *Café*, ma sembra disastroso. Si modula grazie agli interventi di Rolf Borzik che lo ha creato (la sua parte sarà poi ripresa da Jean-Laurent Sasportes) e che cerca di evitare gli scontri con i corpi che danzano. I movimenti sono impediti da questo spazio, i corpi si lanciano contro i muri come se cercassero di uscire, ne emerge un'impressione di chiusura. Le figure escono dalle porte ma tornano sempre come se ci fosse dietro le quinte un labirinto che li porta inesorabilmente sulla scena. Lo spazio teatrale impedisce alla danza di svolgersi e la rinchiude.

Sulla questione del rapporto tra danza e teatro possiamo considerare *Café Müller* come un'opera cardine. Prima di *Café Müller*, Pina Bausch aveva messo in scena quasi esclusivamente dei balletti; dopo appaiono gli *Stück*. Ciò che entra in gioco in quest'opera sarebbe quindi l'avvenire della danza-teatro e la ricerca di un equilibrio ancora precario. Lo spazio e certe figure sono chiaramente teatrali, come si può dedurre dai costumi: da un lato le due donne in bianco e Dominique Mercy, dall'altro la donna con i tacchi, Nazareth Pandaro, già in abito da sera come lo saranno poi le danzatrici di Wuppertal e Jan Minarik, anch'egli elegantemente vestito. Queste figure hanno già degli atteggiamenti « teatrali » e cercano di interagire con le altre, rendendo difficili i loro movimenti. Dopo *Café Müller*, la « lotta » tra teatro e danza prende una forma diversa. Il teatro è molto più presente, in particolare con l'arrivo della parola. Ciononostante, la presa in considerazione della figurabilità opera ancora all'interno della rappresentazione, svelando questa volta il funzionamento del teatro. In una scena di *Walzer*, Meryl Tankard presenta un prodotto fantastico per uccidere le mosche. Durante la sua dimostrazione, spiega che questo spray uccide istantaneamente gli insetti



fastidiosi e lo spruzza sui suoi compagni che non si muovono. Ripete allora la parola « istantaneamente » e gli altri cadono a terra. L'attrice gioca qui con la performatività della parola teatrale : a teatro, ciò che un attore pronuncia « è ». Questa scena sottolinea la propria teatralità e ricorda allo spettatore che è a teatro, quando in realtà egli si chiede ancora se si trova davanti a uno spettacolo di danza. Questa opposizione tra danza e teatro, l'uno che prende il sopravvento sull'altro e viceversa, si ritrova in diverse opere della Bausch. Si tratta quindi sempre di un gioco tra i diversi elementi dello spettacolo, come era già il caso in *Wielopole*, *Wielopole* di Kantor. Il gesto sintomo colpisce lo spettatore e, l'abbiamo visto attraverso l'analisi della teoria bachelardiana, porta lo spettatore a cambiare il suo sguardo.

*La Chambre d'Isabella* Jan Lauwers

*La Chambre d'Isabella* è un'altra « camera della memoria ». In questa, l'obiettivo è quello di ricostituire la vita del suo protagonista-proprietario, Isabella. Ma la memoria vacilla, e questa ricerca della verità si urta contro la finzione che appartiene alla scena teatrale. Qui, la dimensione performativa prende il sopravvento sulla rappresentazione per svelare la verità che non si trova più nell'illusione di una finzione ma nell'istante presente.

Alexander, compagno di Isabella, ha vissuto la tragedia di Hiroshima e sta per raccontare come ha ucciso una donna. In questo momento della storia sappiamo che Alexander sta diventando pazzo. Il suo discorso è interrotto dai diversi interventi degli altri personaggi. Essi giocano con gli oggetti presenti sui tavoli in scena, parlano tra di loro senza concentrarsi sul racconto di Alexander, eseguono diversi gesti performativi che impediscono al racconto di andare avanti e le loro azioni spostano il patetico del discorso, provocando il riso degli spettatori.

Lo spostamento è spesso presente in questo spettacolo. La storia di Isabella, come quella del ventesimo secolo che si può leggere tra le righe, è terribile : abbandono, stupro, incesto, guerre... Però, è un'impressione di energia e di vita quella che emerge dallo spettacolo. I momenti che portano il comico sono sempre

legati alla questione della verità. Quando una questione troppo pesante arriva, il racconto si ferma e la performance invade la scena.

Il tema della menzogna e della verità è sovradeterminato nello spettacolo ed è connesso a due tipi di interruzione del racconto. Il primo ha luogo quando un personaggio cerca di precisare il contesto di un evento, impedendo al dialogo di fare andare avanti l'azione. Il secondo appare quando invece i personaggi della vita di Isabella intervengono per fuggire dalla verità, spostando i valori estetici del racconto. Il problema riguarda ovviamente il teatro stesso : come si può trovare la verità nel luogo del falso ?

Verso la fine dello spettacolo, Isabella si innamora del nipote. In questa scena, gli attori sono sia attori, nel senso che agiscono, sia narratori. Un gioco si crea tra i due livelli di recitazione. Isabella spiega quello che succede : « Frank accarezza il mio seno, ci baciamo. Apro i suoi pantaloni e prendo il suo membro<sup>702</sup> ». Il racconto anticipa l'immagine. Sembra che lo spettatore sia davanti a una dimostrazione di teatro : se dico « ci baciamo » sulla scena, allora ci baciamo davvero. Questo processo, sottolineando una specificità del teatro, cioè la performatività della parola, ci può rimandare alla presa in considerazione della figurabilità nel sogno. Lo spettatore è rimandato al tempo reale, quello della rappresentazione che si sta svolgendo.

Possiamo qui ripensare al concetto di immagine-limite forgiato da Jan Lauwers. Il regista cerca di avvicinare il tempo di osservazione del teatro a quello dell'osservazione dell'opera d'arte. Ciò significa allungare il tempo di percezione e far sì che si “imprima” nel cervello dell'osservatore. In questi momenti, il tempo della scena coincide con quello della sala e fa vacillare la separazione tra i due spazi.

Resta un'ambiguità riguardo alla verità ricercata : se le parole a teatro non possono dire la verità, possono farla « provare » allo spettatore poichè hanno questo potere performativo che trascina esso nel momento presente, nella verità di quel momento vissuto con coloro che abitano la scena e non il momento della

---

<sup>702</sup> Jan Lauwers, *La Chambre d'Isabella*, op. cit., p. 30. Traduzione dal francese dell'autore.

storia che ci raccontano. L'energia viene quindi dal livello performativo e non dalla rappresentazione.

*Il Silenzio*, Pippo Delbono

*Il Silenzio* si costruisce a partire dall'opera dello scultore Alberto Burri, *Il Cretto*, opera-sintomo che ricopre, nasconde e mostra la città di Gibellina, distrutta da un terremoto. Come far vedere ciò che non c'è più? Lo spettacolo mette in gioco le modalità del vedere e dell'ascolto a teatro, interrogando sempre lo sguardo dello spettatore.

Lo spettacolo è costituito da scene che non si susseguono cronologicamente. In una di esse un travestito entra in scena con addosso una vestaglia di seta rossa e si siede su una cassa di legno. Sentiamo una canzone di Dalida, *Mourir sur scène*. In questa scena il travestito si alza e ondeggia sul ritornello, senza mai lasciar vedere il suo sesso, nascosto tra le gambe. Pippo Delbono ha una torcia che punta verso il pubblico, impedendogli di vedere la scena, obbligandolo a chiudere gli occhi o ad accettare la sua condizione di *voyeur* che cerca di vedere ad ogni costo. Ogni tanto illumina il viso o il sesso invisibile dell'attore. Questo uso del movimento e della luce impedisce allo spettatore di vedere, di riconoscere la figura davanti ai suoi occhi, di riconoscerla come Altro. I mezzi del teatro come luogo del vedere sono qui sottolineati da un processo di presa in considerazione della figurabilità, mettendo in discussione la posizione dello spettatore e il suo sguardo.

La questione del vedere è sovradeterminata nello spettacolo. Questo motivo è legato alla genesi dell'opera e alla scultura di Alberto Burri. *Il Cretto* ha ricoperto Gibellina ma qui ricoprire non significa solo nascondere ma anche far vedere, rendere visibile senza rappresentare. *Il Cretto* propone un'esperienza del vuoto nel pieno della scultura. Sappiamo che c'era una città, ne vediamo la topografia ma la scultura ci mostra soprattutto la città distrutta, quella che non sembra più una città. Ci racconta la perdita della somiglianza.

Anche il tema presente nel titolo, il silenzio, è sovradeterminato e non è solamente visibile negli elementi rappresentati. C'è però un'ambiguità : in questo spettacolo sul silenzio, la musica è dappertutto. Vi è in atto una sorta di lotta tra immagine e suono. All'inizio dello spettacolo i personaggi arrivano in scena, uomini da una parte, donne dall'altra, e formano delle coppie che poi costruiscono un girotondo. I vestiti, la presenza del riso e del bouquet suggeriscono un matrimonio. Ciononostante le figure che sfilano non hanno nessuna espressione e non esprimono gioia. Girano tenendosi per mano e poi si mettono a correre. La musica è triste. L'immagine ci racconta qualcosa, la musica un'altra, e quest'ultima sembra poco a poco contaminare la prima. I diversi elementi portano in sé significati contraddittori, creando un conflitto percettivo per lo spettatore che non si risolve. Pippo Delbono rivendica questa ricerca del conflitto : « l'emozione vera nasce sempre dal conflitto. Sento una voce e voglio vedere un corpo che nega quella voce<sup>703</sup> ». Tali conflitti hanno un effetto diretto sul corpo dello spettatore.

*mPalermù*, Emma Dante

Dramma dello sguardo, o dramma dell'essere visto. I personaggi di *mPalermù* vorrebbero uscire in incognito... Come in *La Chambre d'Isabella*, la situazione performativa (situazione reale degli spettatori di fronte agli attori) impedisce al dramma di andare avanti. I « fantasmini » di Emma Dante hanno paura dello sguardo degli altri e sono rinchiusi su questo palco dove li squadriamo, scatenando in loro delle reazioni, delle pulsioni incontrollabili, tutte cose che non dovremmo vedere...

All'interno dei nove quadri che compongono *mPalermù* accade qualcosa che impedisce ai personaggi di uscire. Nel terzo, intitolato « Rosalia delle tappine », i membri della famiglia fanno notare a Rosalia che non può uscire con le ciabatte. Lei, invece di trovare delle scarpe adatte, comincia a sfilare davanti al pubblico, spiegando che le sue « tappine » stanno bene con i suoi vestiti, e in particolare con le sue mutandine. Sfila, si sveste poco a poco, chiede al pubblico di guardare e poi lo accusa di guardare. I suoi gesti si sono trasformati : prima era

---

<sup>703</sup> Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono: Corpi senza menzogna*, op. cit. , p. 28.

rannichiata sulla sua borsa, faceva piccoli passi, ora le braccia si allargano e anche le gambe. Il suo atteggiamento va contro la logica del dramma : se l'obiettivo è quello di uscire, perchè togliersi tutti i vestiti ? Lo spettatore non capisce le intenzioni del personaggio e sente con forza le tensioni contenute nel corpo dell'attrice.

Nel suo modo di rivolgersi al pubblico c'è un'aria di sfida, un'accusa di voyeurismo che ci rimanda alla situazione performativa. La frontalità è affermata durante tutto lo spettacolo, in particolare con la schiera formata dagli attori sulla ribalta, a qualche metro dal pubblico. Questo ci rimanda sempre alla situazione reale e alla nostra parte nel dispositivo teatrale. In esso, la soglia della casa e quella della scena si confondono. Quando i personaggi si rivolgono a noi non sappiamo se siamo ancora pubblico o se rappresentiamo, nella finzione, i vicini che guardano gli altri. Il teatro gioca con se stesso, mettendo in atto un processo di presa in considerazione della figurabilità.

Il verbo guardare è ripetuto diverse volte nel testo e il tema dello sguardo è un elemento condensato nello spettacolo. La famiglia Carollo ci chiede di guardare, sottolinea il nostro sguardo. Alla fine Zia Lucia, dopo « Il miracolo dell'acqua » decide che possono uscire, stanno rimettendo i loro vestiti dopo una battaglia con l'acqua: « Accussì tutti bagnati, sì, che ce ne fotte, che ce ne fotte che ci stanno a taliare, che taliassero, nui niscemu accussì comu simu !<sup>704</sup> » Uscire o no significa essere visti o nascondersi dentro casa. I personaggi vogliono uscire ma non sopportano lo sguardo di chi è di fronte : se il vicino può giudicare, anche lo spettatore può farlo, è uno dei suoi compiti. Per permettere ai personaggi di uscire, il pubblico dovrebbe smettere di guardare... ma allora si fermerebbe il teatro. Il nostro sguardo svela qualcosa dei personaggi che si vorrebbe tenere nascosto : Rosalia sfilava e si sveste, Giammarco mangia tutti i pasticcini, fino alla nausea, Mimmo diventa violento.

Quando i personaggi escono dai loro cardini, lo spettatore sente in sé la loro trasformazione. I loro gesti sono conduttori, come nelle figure della Bausch.

---

<sup>704</sup> Emma Dante, « mPalermù », *op. cit.*, p. 29.

Quando sfila Rosalia fa un piccolo spettacolo, come un bambino che fa ridere i genitori. Tutto ad un tratto, però, il suo sguardo e il suo corpo cambiano e diventa minacciosa. Lo spettatore capisce ciò che succede ma appena il gesto si trasforma, non può più capire e si lascia invadere dalle tensioni del corpo dell'attrice.

Lo sguardo dei personaggi è costantemente rivolto verso il pubblico. Può essere invitante, ma spesso impone una distanza che contraddice lo spazio reale, questi pochi metri che ci separano da essi. Questo spazio, tra la scena e la sala, è stretto, e questo aggettivo ci rimanda a un altro significato, quello del sostantivo « stretto ». La storia della Compagnia Sud Costa Occidentale è infatti legata ad uno stretto, quello di Messina, attraversato da Emma Dante per formarsi a Roma, attraversato di nuovo per tornare a casa e fondare la compagnia e poi attraversato di nuovo per fare conoscere il suo lavoro al resto dell'Italia e dell'Europa. Lo stretto di Messina è « stretto » : separa e avvicina due territori che sono uniti ma diversi, come lo spazio tra sala e scena. Questa separazione trasparente tra gli attori e il pubblico può anche fare da specchio : lo scambio di sguardi non si ferma mai. Specchio o anche lente di ingrandimento, poichè il nostro sguardo rivela i personaggi e le loro contraddizioni.

L'ultimo ostacolo all'uscita è la morte di Nonna Citta. La schiera si scioglie. I personaggi sono sparsi sulla scena in un grido silenzioso e chiudono gli occhi, non vogliono più guardarci, hanno tagliato ogni contatto. Sembrano condannati a restare all'interno di questo spazio chiuso.

Ritroviamo ancora una volta la metafora della Sicilia, tra vitalità (le scariche di energia nel « miracolo dell'acqua ») e immobilismo. Un sentimento di impotenza viene messo in risalto da questo spettacolo, tra la necessità di criticare le regole non scritte di una società piena di paradossi e l'impossibilità di opporvisi. Lo sguardo dell'altro diventa lo sguardo di Medusa, immobilizza attori e spettatori in un confronto senza fine. Finchè si affrontano, nessuno può fare niente.

Il dispositivo performativo agisce contro il dramma da rappresentare. I gesti conduttori portano lo spettatore a fare un'esperienza fisica che non è legata a ciò che è rappresentato, bensì a ciò che agisce sotto la rappresentazione.

Il sintomo emerge e crea uno shock fisico e percettivo. I fattori di condensazione che abbiamo messo in rilievo (la morte, la caduta, il silenzio e il vedere, la menzogna e la verità, la soglia e lo sguardo) agiscono sia al livello della rappresentazione che sotto di essa. Non sono solo temi: invadono gli attori e modificano la posizione dello spettatore.

### ***Secondo capitolo : Il rapporto col reale***

In questo capitolo, si analizza come il gioco sul limite tra la scena e la sala e l'irruzione del sintomo instaurino una temporalità movimentata per lo spettatore e uno spostamento costante tra distanza e adesione. Il rapporto al reale può essere compreso analizzando il modo in cui l'alterità, che deroga alle regole della rappresentazione, riesce a fare emergere un regime dell'immaginabile che si rivolge al corpo dello spettatore. Speriamo in questo modo di rispondere a qualche domanda lasciata in sospeso alla fine della prima parte, dopo aver studiato i limiti della drammaturgia, che riguardano il rapporto al reale nelle opere, e le modalità di fruizione semiotica ed emozionale dello spettatore.

Quando il referente viene a mancare gli elementi scenici non possono essere più considerati come segni. La loro materialità è rinforzata così come la loro presenza. La fruizione si concentra sulla percezione e la dimensione sensoriale delle immagini proposte. In *Wielopole, Wielopole*, per esempio, la parola diventa musica poiché la lingua polacca non è comprensibile da tutti, ma anche perché il testo gioca su riprese e ripetizioni creando quasi ritornelli. In *La Chambre d'Isabella*, gli accenti degli attori, di diverse nazionalità e che parlano altre lingue, sposta anche l'attenzione dello spettatore sulla musicalità più che sul significato.

Questa forte materialità degli elementi riguarda anche gli attori stessi. Gli esseri che sono di fronte a noi non sono più personaggi, sono figure sfuggenti che vengono caratterizzate essenzialmente dalle loro azioni, dai loro gesti. Però, tali

gesti, l'abbiamo visto, diventano sintomi e perdono la loro referenzialità, rivelando un soggetto teatrale diffratto. Non rimandano a qualcos'altro oltre la scena. Pensiamo in particolare alla presenza di Kantor e di Pippo Delbono in scena. Kantor rappresenta se stesso in quanto regista? Ma come può *rappresentare* se non è più presente nella realtà, visto che è sulla scena? I personaggi di Emma Dante esistono soltanto in quanto esseri del palco. Lei stessa spiega che la loro creazione dipende solo dall'incontro con la scena. Ecco perché queste figure sembrano rinchiusi: non esistono al di là di questo spazio. Il fuori scena non esiste poiché gli elementi scenici, parole, attori, oggetti, non rimandano a niente. Non solo non siamo di fronte alla creazione di un universo finzionale, ma questi elementi non fanno neanche riferimento al mondo esterno.

L'idea di rappresentazione suppone quindi una netta separazione tra la scena e la sala che riprende la separazione tra finzione e realtà. Però quando manca il referente, il segno non rimanda a nient'altro che a se stesso, è pura presenza. Questa presenza concreta sul palco può essere paragonata, a livello della fruizione, alla presenza delle immagini del sogno. Quando sogniamo la realtà svanisce e siamo in preda a queste immagini, in un fenomeno di adesione. Esiste una « materialità estetica » degli elementi del sogno secondo Maurice Dayan. Questa presenza prende il sopravvento sulla realtà. Negli spettacoli, la materialità e la presenza degli elementi scenici crea un gioco sul limite tra realtà e finzione e modifica, sposta la separazione tra scena e sala.

Si crea un'ambiguità tra il tempo reale e quello della scena, della finzione. In *La Menzogna*, quando Pippo Delbono propone un intervallo dopo l'esibizione di Gianluca Ballarè, le luci si accendono e Nelson Lariccia entra nello spazio del pubblico. Questa invasione visiva e fisica fa svanire per qualche istante il limite tra la scena e la sala. Il tempo della rappresentazione viene a coincidere col tempo reale. Diversi processi giocano sulla temporalità: abbiamo visto come i personaggi di *mPalermù* si rivolgono a noi, ricordandoci il nostro posto in sala.

Il tempo può anche diventare tangibile, lo spettatore può sentire il tempo. Durante la scena « la piccola abbuffata » in cui Giammarco mangia tutti pasticini, il corpo dello spettatore è messo a dura prova. Vedere l'attore infilarsi in bocca i



dolci uno dopo l'altro ha un effetto kinestesico che provoca disgusto. Questa sensazione spiacevole spinge lo spettatore a volere che questa scena finisca. Sente il tempo che passa, il tempo dell'evento stesso. Il tempo può anche sembrare più lungo o circolare, in particolare con l'uso delle ripetizioni, come se niente potesse andare avanti. In *Wielopole, Wielopole*, la scena del cerchio del piccolo rabbino dà l'impressione di un disco inceppato. Sembra, come d'altronde tutto lo spettacolo, un eterno inizio senza fine.

È l'emergere del sintomo che crea questi momenti. Quando si mette in atto un processo di presa in considerazione della figurabilità lo spettatore è riportato alla situazione reale, quando invece è in atto lo spostamento, lo spettatore sente un'intensità fisica e emozionale che crea un momento di adesione all'immagine.

Il gioco sulla temporalità crea quindi per il pubblico un viaggio emozionale. In ogni opera analizzata abbiamo constatato un gioco tra gli elementi scenici e con la situazione performativa. In questo percorso tra distanza ed emozione, i sussulti temporali sono in primo luogo emozionali, e sono spesso segnati da una contraddizione affettiva.

In *Totem e tabù* (1912) Freud si interessa al concetto di « ambivalenza dei sentimenti ». Questa ambivalenza è la forma emozionale del conflitto psichico all'origine del sintomo. Essa mostra il dualismo pulsionale del soggetto e apre lo spettatore a questa dimensione.

È l'esperienza del sintomo che porta queste contraddizioni e le fa sentire in modo corporeo. Le teorie di Bachelard sull'immagine poetica indicano anche un'esperienza fisica, quella dell'oggetto conduttore. Per capire il legame tra la dimensione fisica e emozionale della fruizione, ci siamo rivolti alle teorie motorie della coscienza di diversi filosofi della fine dell'Ottocento. Questi scritti sono stati raccolti e analizzati nel saggio di Matteo Accornero *Movimento, percezione ed empatia*. L'empatia viene considerata come un movimento interno che mette in moto il corpo come memoria. Secondo le teorie di Théodule Ribot, l'immagine è motrice in quanto sveglia un movimento corporeo che porta al sentimento. Il

movimento dell'altro mette in gioco la nostra memoria corporea legata all'emozione.

Per Théodore Lipps si tratta di una proiezione. Lo spettatore proietta la propria esperienza sull'immagine. Egli non si rappresenta ciò che l'immagine significa per poi provare un sentimento connesso al senso, ma sente direttamente in sé un movimento corporeo connesso a un'emozione che proietta sull'immagine. Queste teorie possono spiegare i momenti di adesione che compensano i momenti di distanza.

La presa in considerazione della figurabilità e lo spostamento spiegano in parte il viaggio emozionale dello spettatore. La condensazione, invece, ci fa capire che l'opera può presentare senza rappresentare. Gli elementi sovradeterminati dello spettacolo sono elementi che si oppongono alla rappresentazione, come la questione dello sguardo o del vedere in *Il Silenzio* o in *mPalermù* che mettono in crisi il teatro come luogo della visibilità. Ciò che fa sintomo, quindi, è Altro, non appartiene al regime della somiglianza, al regime dello « stesso ». Questi sintomi si inseriscono nel corpo, quello dell'attore, rivelandosi nei suoi gesti, e fanno eco anche nel corpo dello spettatore, rivelandosi come « ritorno del represso ». Le figure dell'alterità fanno sintomo nel corpo dell'attore, lo invadono. Il corpo viene preso in pulsioni contraddittorie e manda segni diversi e opposti allo spettatore che riceve queste contraddizioni.

L'alterità che si rivela sotto il tessuto della rappresentazione ci impone d'indagare il rapporto col reale messo in atto in questi spettacoli. La questione della rappresentazione attraversa tutto il teatro, in particolare dal ventesimo secolo e dopo la Seconda Guerra Mondiale. Catherine Naugrette, nel suo saggio *Paysages dévastés*, si chiede come e se il teatro può ancora rappresentare il nostro mondo e questo secolo mostruoso. La studiosa pensa inoltre il concetto di rappresentazione in termini kantiani: in che modo il soggetto si rappresenta il mondo quando esso è diventato opaco, quando c'è una scissione tra vedere e sapere?

Da un punto di vista più poetico, Jean-Pierre Sarrazac si pone la stessa domanda, interrogando l'atteggiamento dei drammaturghi davanti al « disordine » del mondo. Egli teorizza la nozione di « *détour* » (svolta) che permette di capire come gli autori trasformino la nostra realtà per farvi ritorno seguendo altre vie, dato che l'allontanarsi permette di porre un nuovo sguardo su ciò che ci circonda.

L'idea di trasformare, di rendere strano o estraneo gli elementi del reale per poi accettare questa estraneità del mondo non è molto distante dalla nozione di « perturbante » pensata da Freud. L'*Unheimliche* indica qualcosa di conosciuto, di familiare che diventa strano come per esempio la ripetizione di un evento che ci dà un'impressione di *déjà-vu*. Secondo Freud la sensazione di *Unheimliche* in riferimento alle opere di finzione dipende dal quadro nel quale si inserisce. Le fate o i mostri non pongono nessun problema in un quadro fantastico, mentre in un quadro realistico è tutto diverso. In pratica questa sensazione appare quando il limite tra finzione e realtà svanisce.

Il sogno è dispensato dalla prova di realtà : durante il sogno, tutto ciò che vediamo ci sembra normale, è solo al nostro risveglio che chiamiamo stranezze i nostri viaggi notturni. Ogni tanto però ci sembra che dobbiamo svegliarci, che qualcosa non va, che è tutto sbagliato e in questi casi cerchiamo di prendere le distanze. A livello fenomenologico accade in modo analogico la stessa cosa davanti agli spettacoli : lo spettatore si trova tra adesione e distanza. Questo fenomeno di adesione in particolare ci permette di capire che nelle opere studiate, il rapporto col reale non può essere spiegato con l'idea di una svolta poetica. Gli artisti non ci fanno vedere la realtà in un altro modo ma ci propongono di vivere un'altra realtà.

È impossibile cogliere la realtà poichè c'è dell'Altro in essa che non può essere rappresentato. L'alterità emerge alla soglia della rappresentabilità. Maryvonne Saison, nel suo saggio *Imaginaire, imaginable* descrive l'esperienza di pazienti che attraverso il teatro sono riusciti a reintegrare le loro fantasie nell'immaginazione, separandole dalla realtà. In queste esperienze, invece, gli artisti hanno colto l'occasione di aprirsi a un'altra percezione della realtà, quella

dei pazienti, facendo un percorso inverso al loro. L'Altro apre le possibilità del reale.

In questa prospettiva l'alterità non è più respinta nell'irreale. Non si tratta di opporre reale e immaginario ma di concepire un'immaginabile : ciò che potrebbe essere immaginato. Di contro, il sogno e il teatro sono stati spesso segnati dall'alterità, respinti fuori dal reale. Sono due eventi delimitati nel tempo e nello spazio, come se non dovessero mescolarsi al resto della vita. Infatti, le teorie dei filosofi del Settecento, e in particolare quelle di Diderot sul teatro, mirano a rinforzare la separazione tra scena e sala, la separazione col reale, anche se per potenziare l'illusione. Il discorso stesso del sognatore o dello spettatore accentua questa separazione descrivendo l'evento come incredibile, extra-ordinario, per cercare di razionalizzare l'esperienza vissuta.

Qualcosa, però, è successo. L'evento del sogno o dello spettacolo insiste in noi e l'emozione provata non si mette subito da parte. Quando i sintomi invadono la scena, la separazione tra finzione e reale è a rischio e appare una nuova realtà scenica. Questa ci mostra ciò che fa sintomo nel reale, così, il teatro ci dà accesso a un immaginabile. Esso è nell'oggetto visto, emerge tra gli elementi, ma è anche nello spettatore e risveglia la sua memoria corporea.

Due domande restano ancora senza risposta dopo questa seconda parte : lo spettatore è preso tra la proiezione, l'adesione all'immagine e la distanza, è sotto shock dopo l'apparire del sintomo. Ma come riesce ad elaborare quest'esperienza, al di là di ciò che prova sul momento ? Al momento dell'evento, il corpo dell'attore, invaso dall'alterità, ha modificato la posizione dello spettatore, permettendogli di porre un altro sguardo sul reale che gli è dato.

### *Terza parte : Lo spettatore-sognatore*

#### ***Introduzione : Prolegomeni per uno studio dello sguardo***

In questa terza parte ci concentriamo sul modo in cui lo spettatore riesce a elaborare la sua esperienza del sintomo, come può andare al di là del malessere iniziale. Per studiare la fruizione delle opere prese in esame ci riferiamo a due

concetti presi dalla psicanalisi. L'elaborazione secondaria fa parte dei processi di costruzione del sogno e riguarda il racconto del sogno. Il secondo concetto concerne la riduzione del sintomo, chiamata anche soggettivazione. Il soggetto in preda al sintomo deve accettare di esserne il soggetto, di essere il soggetto del proprio conflitto, riconoscerlo come suo.

Il termine soggettivazione ci interessa anche per i diversi significati che può avere. Significa diventare soggetto e si riferisce alla costruzione psichica dell'essere, nella misura in cui riconquista una parte della sua psiche. Indica anche la capacità di dare un senso al proprio vissuto, l'idea di dare un senso al mondo, di avere uno sguardo su di esso, cioè di simbolizzare. Questi due significati ci portano a formulare due ipotesi sulla fruizione di queste opere e ad interrogarci da una parte sul modo in cui lo spettacolo aiuti lo spettatore a costruirsi come soggetto e dall'altra sul modo in cui egli ritrovi uno sguardo, una posizione di fronte alle immagini e al mondo.

La nozione di dispositivo, forgiata da Arnaud Rykner, ci può aiutare a pensare la fruizione dello spettatore. Pensare la scena come dispositivo significa cercare di capire come la sistemazione degli elementi scenici organizzati anche lo sguardo dello spettatore in tutti suoi aspetti, psicologici, cognitivi e fisici. La nozione di dispositivo porta anche a pensare la situazione performativa, il rapporto tra scena e sala, che non abbiamo mai messo da parte durante le nostre analisi. Infine, la nozione di dispositivo permette di pensare il rapporto tra l'opera e il mondo e in particolare il suo contesto scopico.

Questa apertura alla società in cui vengono create le opere ci porta a considerare fin da ora che i concetti di soggettivazione e di simbolizzazione sono particolarmente studiati in questo periodo, e spesso affiancati al termine di crisi. Cercheremo di capire quali siano le implicazioni di queste crisi e il modo in cui le opere entrano in risonanza con esse, aprendo lo studio a diversi campi di indagine.

Per capire cosa c'è in gioco nel nostro rapporto con le immagini, ci siamo rivolti alle analisi della filosofa Marie-José Mondzain che crea una piccola finzione all'inizio del suo saggio *Homo Spectator* in cui descrive l'esperienza del

primo spettatore davanti ai disegni rupestri. La questione della nascita dell'immagine è direttamente legata alla nascita del soggetto, che costruisce nella distanza il suo rapporto col mondo. Quando ritira la mano dal muro effettua una prima operazione simbolizzante che mette una separazione tra sé e ciò che è altro rispetto a sé ; il corpo però, sarà sempre legato a questa prima immagine.

In questa parte studiamo il viaggio dello spettatore attraverso le immagini. Ci interessiamo prima a ciò che gli permette di elaborare questo viaggio, agli elementi che può riconoscere e che attivano la sua immaginazione. In un secondo tempo analizziamo il rapporto che si costruisce tra lo spettatore e l'attore, il modo in cui questo rapporto con l'altro contribuisce alla soggettivazione. Infine ci concentriamo sul nostro rapporto alle immagini dello spettacolo e sull'attivazione della nostra capacità di simbolizzare.

### ***Primo capitolo : Accompagnare lo spettatore***

Gli artisti qui studiati affermano la loro volontà di mettere in crisi lo spettatore, di spostarlo, di cambiare le sue abitudini, ma cercano anche di condividere un'esperienza con lui e per questo rivolgeremo la nostra attenzione sul modo in cui i dispositivi degli spettacoli sono organizzati in modo che lo spettatore possa cogliere e riconoscere diversi elementi scenici, ma anche afferrare il loro modo di funzionare.

Lo studio dell'inizio degli spettacoli permette di vedere come le prime immagini delle opere non solo impostano i temi ma familiarizzano il pubblico con il loro modo di funzionare. All'inizio di *La Chambre d'Isabella*, diversi personaggi vengono presentati, e la storia di Isabella comincia ad essere raccontata a partire dalla sua nascita. Già dopo qualche secondo, però, diversi poli di attenzione si sviluppano sulla scena : Isabella racconta, qualcuno danza, un altro canta... Tutti sorridono e sembrano darci il benvenuto. L'atmosfera è accogliente, ma diventa difficile seguire le diverse azioni e le informazioni che ci sono date possono già contraddirsi. La superposizione degli elementi però non è così sconvolgente poichè Jan Lauwers sembra ispirarsi alle regole del *musical* per costruire il suo spettacolo. Il modo in cui si intrecciano danza, canto e racconto ha

una certa coerenza che corrisponde alle regole del genere che il pubblico conosce bene, e ciò gli permette di entrare nell'opera senza troppe difficoltà.

Lo spettatore può anche riconoscere alcuni personaggi o situazioni che gli ricordano elementi del proprio vissuto. Il motivo della famiglia, per esempio, con i suoi conflitti e disaccordi è molto presente, in particolare in Kantor, Jan Lauwers o Emma Dante. Ritroviamo anche i legami tra uomini e donne che abbiamo già studiato negli spettacoli di Pina Bausch, ma anche in quelli di Pippo Delbono, come accade ad esempio nella scena degli innamorati.

A parte questi temi che ci rimandano alla nostra vita, ci sono anche immagini che più che alla memoria individuale, richiamano una memoria collettiva, in particolare legata alla cultura visiva. Nella mia tesi di magistrale avevo individuato diverse immagini dello spettacolo *Questo buio feroce* di Pippo Delbono che fanno eco a diversi quadri o film. Più che la semplice apparenza che porta al paragone, possiamo vedere che esiste un rapporto a livello estetico tra lo spettacolo e i quadri o film proposti all'analisi, poichè spesso provocano angoscia e lavorano sulle contraddizioni. Si crea allora un dialogo tra l'opera e l'immaginario culturale dello spettatore, dialogo che va al di là dell'apparenza in quanto il ricordo dell'immagine porta anche alla superficie il sentimento provocato da essa.

Questi elementi permettono allo spettatore di avere un rapporto intimo con lo spettacolo e di mettere in atto un processo simile a quello dell'elaborazione secondaria nel sogno. Esso avviene al risveglio, quando il sognatore prova a raccontare ciò che ha vissuto e cerca di dare un senso a questa esperienza, recuperando pezzi di immagini che gli sono rimaste e tentando di cucirli insieme. Freud, però, ci mette in guardia contro questo processo, poichè questa coerenza data alle immagini dopo, questa volontà di interpretare, può anche portarci a perdere di vista l'essenziale, che spesso non è evidente e non si può cogliere con la ragione. Questi momenti in cui riconosciamo nelle opere qualcosa del nostro mondo ci aiutano a farci strada, ma l'essenziale è altrove, là dove i momenti dell'apparire del sintomo ci lasciano in preda allo smarrimento.

## *Secondo capitolo : Soggettivazione*

In questo capitolo partiamo dalla situazione dello spettatore in preda al sintomo. In campo psicanalitico, la riduzione del sintomo o soggettivazione si costruisce in diverse tappe: dal riconoscimento della mancanza alla trasformazione della materia psichica primaria per via della simbolizzazione, passando dal transfert. Queste tappe sono descritte dal professore René Roussillon. L'analogia tra questo processo di soggettivazione e il percorso dello spettatore ci permette di descrivere il rapporto che esso intrattiene con il performer, questo Altro di fronte a lui. Le modalità di questo rapporto sono in linea anche con gli scritti di Jean-Pierre Lebrun sulla costruzione psichica del soggetto nella società contemporanea. Egli constata un « disagio della soggettivazione ».

L'esperienza del sintomo può essere paragonata a quella di un trauma, con le debite proporzioni. Se l'evento traumatico non è assimilato dal soggetto, esso farà ritorno e si fisserà come sintomo nel soggetto. Il sintomo si rivela a livello fisico e nasconde, mostrandolo, l'impatto psichico. Le cause dell'impatto sono nascoste, non sono rappresentate nella psiche. Allo stesso modo, lo spettatore non conosce le ragioni delle sue reazioni. Il carattere enigmatico dell'esperienza spinge il soggetto a cercare di controllare l'evento vissuto, l'Io si protegge creando il sintomo, somatizzando. Il soggetto dovrà accettare l'evento all'origine del trauma facendo l'esperienza della mancanza, riconoscendo i suoi limiti. In effetti, nella teoria psicanalitica, la prima mancanza è quella del seno, che verrà accettata quando il soggetto riuscirà a rappresentarsi il seno. Questi aspetti si ritrovano sia nelle figure analizzate nelle opere, sia nella posizione dello spettatore, confrontato al limite tra scena e sala e alla mancanza del significato e del soggetto.

Il sintomo che giunge allo spettatore viene dal corpo dell'attore, ma come accettarlo? come farlo suo se viene da quest'Altro strano di fronte a noi? Lo spettatore potrebbe rigettare ciò che prova, ma questo Altro ci svela tutte le sue contraddizioni, si afferma come identità, diverso da noi. Questo aspetto ci



permette di avvicinarci ad esso e mette in moto un processo che può essere spiegato analogicamente con il concetto di transfert.

Nella prima parte della tesi abbiamo mostrato il coinvolgimento dei registi e degli interpreti, coinvolgimento intimo che crea un teatro dell'io. Pippo Delbono, per esempio, ci racconta spesso la sua vita nei suoi spettacoli, e in particolare nei *Racconti di Giugno* (2005), la sua autobiografia costruita sotto forma di conferenza, una conferenza in cui lo spettatore diventa confidente, e quasi complice, gli si chiede di tenere dei segreti. Anche negli spettacoli di Kantor la dimensione autobiografica è presente. Nello spettacolo *Non tornerò più* (1988) rivisita diverse opere, facendo rivivere le sue creature, e dialogando con loro fa riemergere le domande che lo spettatore si pone davanti ai suoi spettacoli, in particolare riguardo alla sua presenza sul palco. In questi casi il pubblico non è più semplicemente *voyeur* o testimone di ciò che accade, partecipa e diventa complice.

I soggetti di fronte a noi si svelano, sono altri, ma alcuni dettagli ci permettono di avvicinarci a loro. Ciò che prova lo spettatore viene dal corpo dell'attore, dalla costruzione dell'immagine. L'attore non interpreta la paura, il disgusto, la violenza, non rappresenta le emozioni, esse emergono dall'organizzazione degli elementi e contaminano lo spettatore che, al fine di *rappresentarsi* ciò che prova, proietta le proprie emozioni sull'attore. Proiettando sull'altro le sue impressioni, riesce a darsi una prima rappresentazione psichica. L'esperienza del transfert, secondo R. Roussillon, ha un carattere riflessivo : per rappresentarsi il soggetto ha bisogno di essere sentito, ascoltato, visto. L'Altro deve aprirsi e fare da specchio : nei momenti di coincidenza di temporalità che abbiamo precedentemente individuato, gli attori in scena si aprono alla temporalità dello spettatore. Il soggetto, in questo lavoro speculare, si confronta con la differenza, poichè l'Altro porta con sé la sua differenza, quella che il soggetto ancora non riesce ad integrare.

Il sogno potrebbe costituire un modello per l'esperienza di alterità che propone. Marc Augé, nel suo saggio *La Guerre des rêves*, espone le sue ricerche sul sogno in diverse società africane. In esse, il sogno è visto come un viaggio di

un io del soggetto. C'è una pluralità dell'io che integra l'alterità nell'identità senza escludersi. Il sogno diventa un'esperienza di soggettivazione dove alterità e identità dialogano. Il sogno non è più solo paradigma per capire l'organizzazione degli elementi scenici ma dispositivo in quanto esprime pienamente l'esperienza spettatoriale.

Questi elementi che permettono il processo di soggettivazione sono messi a dura prova nella società contemporanea. All'origine della soggettivazione c'è il « no » del padre che obbliga il bambino a entrare nella dimensione simbolica del linguaggio, a fare l'esperienza dell'alterità dopo la relazione fusionale con la madre. Il bambino prova una mancanza ma riuscirà a superarla imparando a simbolizzare e trasformando il sentimento di perdita in desiderio. Secondo le analisi di Jean-Pierre Lebrun, la posizione simbolica del padre è messa in pericolo nella nostra società. Questo ha delle conseguenze sulla costruzione psichica del soggetto, sul suo rapporto agli altri e a se stesso. In questo senso potremmo dire che l'esperienza dell'altro proposta negli spettacoli qui studiati va controcorrente rispetto all'evoluzione attuale della società, cercando altre vie per permettere al soggetto di costruirsi.

L'esperienza del sintomo può sempre portare alla sua riduzione? Lo shock che viene dalle immagini può sempre essere superato? Qui ci è sembrato essenziale tentare di analizzare altre scene contemporanee dove il segno lascia spazio al sintomo, per capire se la possibilità di un dialogo è sempre data allo spettatore.

Gli spettacoli dei Romeo Castellucci mettono in scena dei sintomi, questo non si può negare. L'intensità visuale, lo shock percettivo e fisico è spesso presente nelle loro opere, come anche l'incomprensione. In *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011) c'è una forma di iperrealismo che destabilizza lo spettatore. Lo spazio che egli si trova di fronte è realistico, l'unico elemento che si oppone all'appartamento bianco dove si spargeranno le materie fecali è il ritratto di Cristo in fondo. A parte questo, i segni esprimono tutti la stessa cosa, un ambiente pulito dove la malattia si espande. Ciò fa sintomo perché è scioccante e a un certo punto, quando lo spettatore non lo sopporta più finisce col chiedersi il

perchè di questa scena. In realtà, la dimensione simbolica degli elementi è estromessa. Lo spettatore è assorbito dalla temporalità della scena, dalla temporalità dei personaggi e non ha spazio per elaborare lui stesso le immagini che si trova di fronte, né per costruire un rapporto con i personaggi. C'è una violenza in queste immagini che non viene per forza da quello che è rappresentato bensì dal modo in cui è rappresentato. Le analisi di Marie-José Mondzain sono illuminanti da questo punto di vista. È la distanza simbolica che permette allo spettatore di trovare la sua libertà ; senza di essa, egli non ha spazio per elaborare ciò che vede. Il dispositivo degli spettacoli che studiamo, invece, gioca con elementi essenziali della capacità dello spettatore a soggettivare, a costruirsi come soggetto nella società.

### ***Terzo capitolo : Simbolizzazione***

La simbolizzazione è l'ultima tappa della soggettivazione, e anche del viaggio del nostro spettatore. Essa indica la capacità a rappresentarsi, a creare delle immagini e avviene solo nella distanza. L'idea di rappresentazione, per esempio, implica questa distanza all'immagine, e raggiunge il suo apice alla nascita della prospettiva, secondo le analisi di Hans Belting nel suo saggio *Florence et Bagdad*. Nell'introduzione di questo capitolo ricordiamo ciò che implica la prospettiva, il legame tra soggetto, sguardo, corpo e immagine, per capire come l'eliminazione della rappresentazione potrebbe diventare un pericolo per la simbolizzazione.

La prospettiva è l'invenzione di uno sguardo che il soggetto pone sul mondo. Al centro della prospettiva c'è lo sguardo dello spettatore ; è a partire da lui che si costruisce l'immagine e il rapporto analogico di quest'ultima col mondo. Nella stessa epoca in cui appare la prospettiva nasce anche l'arte del ritratto, in cui lo spettatore è richiamato ad attivare la sua capacità a riconoscere la figura umana. Questa somiglianza tra l'immagine e il mondo potrebbe essere pericolosa, ma la prospettiva introduce una distanza tra il soggetto e ciò che è rappresentato : lo sguardo dello spettatore costruisce la somiglianza, così esso non può essere assorbito nell'immagine. Qual'è il nostro rapporto con l'immagine quando il sintomo impedisce di riconoscere ? In questo capitolo studiamo le implicazioni

della distanza all'immagine nella società attuale, a partire dalle analisi di Marie-José Mondzain. Cerchiamo di individuare il tipo di immagine presentato allo spettatore nelle opere studiate riferendoci alla nozione di archetipo, teorizzata da Bachelard dopo Jung, in modo da capire quale tipo di simbolizzazione è messo in atto dagli dispositivi spettacolari.

Abbiamo sottolineato l'importanza degli elementi performativi negli spettacoli e possiamo chiederci in quale misura questa presenza rappresenti un pericolo per la distanza necessaria alla simbolizzazione. La performance è la ricerca di un contatto più diretto con lo spettatore, spesso invadendo il suo spazio e la sua temporalità. La differenza negli spettacoli studiati risiede nel fatto che lo spettatore non è mai assorbito dalla temporalità scenica, al contrario, è rimandato alla propria temporalità. Possiamo anche precisare che il gioco messo in atto sul limite tra scena e sala ricorda sempre la distanza esistente tra gli attori e il pubblico. Il sintomo aumenta lo scarto tra realtà e finzione e la realtà scenica che emerge non si confonde mai col reale. Uno dei rischi delle immagini contemporanee riguarda la confusione tra l'immagine e il suo medium, M.-J. Mondzain spiega che se il medium sparisce agli occhi dello spettatore, allora l'immagine diventa una « cosa » che appartiene al reale e la distanza è soppressa. Negli spettacoli studiati l'attore è questo medium dell'immagine, ma non si confonde mai con essa, poichè, l'abbiamo visto, il lavoro di costruzione fisica è sempre visibile.

Nelle sue analisi la filosofa mette in evidenza il fatto che il trattamento delle immagini mediatiche impedisce allo spettatore di avere uno spazio e un tempo per pensare, c'è un flusso continuo di immagini che lo imbottiscono senza sosta. Gli si chiede anche di entrare nell'immagine, è ciò che i *reality show* mettono in atto. Invece il dispositivo degli spettacoli lascia allo spettatore il tempo e lo spazio del pensiero.

Il sintomo obbliga all'esperienza della mancanza e potrebbe condurre alla simbolizzazione. In psicanalisi, l'esempio più famoso di simbolizzazione riguarda il gioco del Fort / Da. Il nipote di Freud lancia un rocchetto di legno e lo fa tornare a sé con una funicella, *rappresentando* l'assenza e il ritorno della madre. È

l'esperienza della mancanza che porta il bambino a mettere in atto questa attività simbolica.

Alcune immagini negli spettacoli sono ricorrenti, persino da uno spettacolo all'altro, e costituiscono spesso il luogo dell'emergere del sintomo. Le croci sono onnipresenti in *Wielopole, Wielopole*, ma appaiono anche in *Il Silenzio*. Ritroviamo il motivo dell'ultima cena, diverse immagini che riguardano il cibo dove l'atto del mangiare sembra un'attività dolorosa o rabbiosa. In *Café Müller* e in *Wielopole, Wielopole* vediamo l'immagine tradizionale della sposa portata dal marito per varcare la soglia della casa. Queste immagini, però, sono sempre spostate: la sposa sembra senza vita e l'uomo non esprime niente. Tutte ci ricordano simboli conosciuti ma hanno subito una trasformazione che è esposta nel corpo e porta a un'empatia fisica forte, in cui il nostro corpo riceve le contraddizioni dell'immagine.

Abbiamo già fatto ricorso alle teorie bachelardiane sull'immagine poetica: il gesto conduttore porta una trasformazione del corpo dell'attore che si trasmette allo spettatore. L'emozione che nasce da questa esperienza è primitiva ed è legata alla nozione di archetipo che Bachelard riprende da Jung. L'archetipo non è un elemento inconscio represso, è sempre stato nell'inconscio e si sveglia perchè è richiamato dall'immagine poetica che opera una distorsione del reale. L'archetipo è dinamizzato dagli opposti, come il sintomo.

L'archetipo, immagine e emozione, dà la sua materialità alle immagini degli spettacoli che sono allora intimamente provate dallo spettatore e aprono la sua sensibilità, richiamando un rapporto soggettivo all'immagine. Per definire questo rapporto Bachelard parla di *résonance* e di *retentissement*. La *résonance* riguarda il lavoro della memoria che studiamo nel primo capitolo di questa parte. Lo spettatore si ricorda, riconosce e lega immagini, ricordi e affetti. Il *retentissement* è più profondo: l'immagine diventa intima attraverso il processo di *résonance* e lo spettatore diventa il suo creatore. C'è un « potere poetico » che nasce in lui per ricostruire l'archetipo che appartiene al suo inconscio. La fruizione può essere portata a termine solo in una forma di complicità, solo se lo spettatore accetta questa partecipazione all'immagine, facendone la propria creazione: diventa

l'immagine, è nell'immagine come l'immagine è in lui. Accetando questa parte, accetta che l'immagine e le sue contraddizioni, quelle che svegliano e aumentano il valore affettivo dell'archetipo, diventino parte di lui, come è parte degli altri, in scena e in sala.

Le immagini degli spettacoli svegliano la coscienza creativa dello spettatore, la sua capacità a creare le immagini, cioè a simbolizzare. Nella prima parte di questo lavoro è sottolineato il rapporto tra sintomo e simbolo (l'archetipo è una sorta di "super-simbolo"). Freud chiama il sintomo isterico "simbolo mnesico", si tratta di una conversione simbolizzante dove il soggetto che non riesce a integrare un evento fa subire al suo corpo una trasformazione (il sintomo). Per ridurre il sintomo, bisogna ripercorrere questo percorso a ritroso : il sintomo deve essere simbolizzato. È ciò che accade nel rapporto descritto da Bachelard con l'archetipo dell'immagine poetica : l'archetipo è riattivato, ricreato dal soggetto. Supera il sintomo con la simbolizzazione e così facendo, il soggetto accede a un « divenire soggetto » che gli permette di accettare il suo carattere incompleto e limitato. Diventa un soggetto capace di essere soggetto dei suoi conflitti. La simbolizzazione gli fornisce anche un'altra dimensione : ripresentando ciò che lo tocca e ricreando le immagini, lo spettatore conquista la sua posizione di soggetto ma anche il suo sguardo, la sua capacità a posizionarsi davanti alle immagini e a costituirle come tali.

Nel sogno l'immaginario collettivo e l'immaginario individuale comunicano, permettendo una circolazione dei diversi poli dell'immaginario. Nel suo saggio *La Guerre des rêves*, Marc Augé constata una finzionalizzazione del mondo legata a una perdita della capacità a simbolizzare e a soggettivare. Tale finzionalizzazione deriva, ancora una volta, dal regime delle immagini mediatiche. Secondo l'autore, questo impedisce una circolazione tra i poli dell'immaginario : la finzionalizzazione invade l'immaginario collettivo e rende più sottile il limite tra realtà e finzione. Negli spettacoli studiati, invece, il rapporto al reale costruito dà un posto particolare all'immaginario, svelando, come l'abbiamo visto nella seconda parte, l'immaginabile.

Nell'industria visiva attuale, lo spettatore è riempito di immagini che non gli lasciano il tempo e lo spazio per pensare. Le immagini prendono possesso del soggetto e, ingozzandolo, lo fanno entrare nel regime dell' « avere » della società attuale. Ma le opere qui studiate rimandano piuttosto a un lavoro della « perdita », la « mancanza » necessaria alla soggettivazione e alla trasformazione del desiderio. C'è qui in gioco il rapporto col corpo dello spettatore. All'inizio del nostro lavoro abbiamo sottolineato l'importanza del corpo dell'attore nelle opere studiate, ed è questa centralità che ci ha portato a modificare i nostri strumenti d'indagine. Quando si rivolgono al corpo degli spettatori, gli artisti interrogano le condizioni dello sguardo della nostra società.

Invece di assecondare il desiderio di vedere dei soggetti contemporanei, desiderio di avere, gli artisti propongono un'esperienza sognante, per dare loro il tempo e la distanza necessari a cogliere il fatto che l'immagine non dice tutto.

Il sogno può allora caratterizzare il dispositivo di questi spettacoli, come modello per ri-soggettivare e ri-simbolizzare. Lo spettatore-sognatore è capace di situarsi nel mondo, rispetto a se stesso e agli altri. Come nel sogno, è dal corpo che l'esperienza dell'alterità avviene e può essere accettata come parte del soggetto. Come il sogno, lo spettacolo è un'esperienza che fa parte della continuità della vita psichica e può influenzare la vita diurna, fuori dalla sala.

### Conclusioni

Nella conclusione del nostro lavoro proponiamo una riflessione sulla messa in gioco, nel pensiero teorico, dell'io del ricercatore. L'esperienza proposta dagli artisti mette al centro il corpo dello spettatore per ridargli la sua posizione di soggetto e permettergli di riconquistare uno sguardo. Il ricercatore è prima di tutto uno spettatore, e anch'egli è stato colpito, toccato e destabilizzato dall'esperienza del sintomo. Se gli spettacoli cambiano lo sguardo dello spettatore, hanno anche cambiato il mio sguardo ed è per questo che ho dovuto riconsiderare gli strumenti che avevo a disposizione per studiarli.

Di fronte al coinvolgimento degli artisti, lo spettatore deve anche essere coinvolto, e il ricercatore non può scappare da questo : deve fare l'esperienza proposta per poter poi analizzarla, e la prospettiva fenomenologica permette questa implicazione del soggetto ricercatore nella sua indagine.

Piuttosto che entrare nel dibattito che riguarda la denominazione o classificazione di queste forme ho scelto di ripensare gli strumenti che ci permettono di avvicinarci ad essi. Si trattava di proporre nuovi strumenti e un nuovo atteggiamento per rendere conto di questi spettacoli ed essere all'altezza dell'esperienza proposta. Un atteggiamento che prende in conto la soggettività del ricercatore, e non la elimina a beneficio di un sapere sovrano.

Nella terza parte di questo studio ho anche cercato di aprire l'analisi ad altre opere, per mostrare che il concetto di sintomo può essere operativo per analizzare altri dispositivi, sottolineando però il fatto che l'esperienza estetica che deriva dal sintomo non è sempre la stessa. Gli strumenti che ho forgiato devono misurarsi a diverse opere e trasformarsi al contatto con esse. È qui che risiede la fecondità del concetto di sintomo, la sua malleabilità. Si tratta di un'altra tappa della ricerca : l'ambizione di questa tesi è quella di proporre questi strumenti perchè vengano colti, rimaneggiati, *spostati da Altri « io »*.



# BIBLIOGRAPHIE

## 1. ARTISTES DU CORPUS ET HORS-CORPUS

### Tadeusz Kantor

#### *Ouvrages ou chapitres d'ouvrages*

- BANU Georges (dir.), *Kantor. L'Artiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud Papiers, 1990.
- KANTOR Tadeusz, *T. Kantor 1. Les Voies de la création théâtrale* n° 11, Denis Bablet (dir.), Paris, CNRS, 1983.
- KANTOR Tadeusz, *Leçons de Milan*, Arles, Actes Sud Papiers, 1990.
- KANTOR Tadeusz, *Ô Douce nuit. Les Classes d'Avignon*, Arles, Actes Sud Papiers, 1991.
- KANTOR Tadeusz, *T. Kantor 2. Les Voies de la création théâtrale* n° 18, Denis Bablet (dir.), Paris, CNRS, 2000.
- KOTT Jan, *Kaddish : Pagine su Tadeusz Kantor*, trad. Pietro Marchesani, Milano, Libri Scheiwiller, 2001.
- KANTOR Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004.
- SCARPETTA Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. Figures, 1985.
- SCARPETTA Guy, *L'Artifice*, Paris, Grasset, coll. Figures, 1988.
- SCARPETTA Guy, *Kantor au présent. Une Longue Conversation*, Arles, Actes Sud, coll. Le Temps du théâtre, 2000.

#### *Articles et numéros de revues*

- Kantor. Homme de théâtre*, *Alternatives Théâtrales* n° 50, Bruxelles, Maison du Spectacle-La Bellone, décembre 1995.
- Trois Cahiers pour Kantor*, *Théâtre / Public* n° 166-167, Théâtre de Gennevilliers, janvier-avril 2003.
- AMEY Claude, « Kantor Encore », *Théâtre / Public* n° 156, novembre-décembre 2000, p. 67-70.

- BOST Bernadette, « Entrer ou rentrer en scène », *L'Entrée en scène, Agôn* n° 5 [En ligne], 2012, mis à jour le : 18/02/2013, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2413><http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2413>.
- CONTE Pietro, « “Una trasgressione delittuosa”. Manichini di cera e teoria della percezione », *Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti* n° 5, Università degli studi di Milano, 2013, p. 174-190.
- ERULI Brunella, « Présence et absence : Kantor en scène », *L'Annuaire théâtral* n° 30, automne 2001, p. 125-139.
- FERNANDEZ Suzanne, « Le Théâtre à la première personne : Tadeusz Kantor et Pippo Delbono », *Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Dramatica* n° 1, 2012, p. 5-39.
- KOBIALKA Michal., « Topographie de la représentation d'après Tadeusz Kantor », *L'Annuaire théâtral* n° 15, printemps 1994, p. 49-69.
- KOTT Jan et KOSICKA Jadwiga, « Tadeusz Kantor (1915-1990) », *Performing Arts Journal*, vol. 13, n° 2, mai 1991, p. 28-29.
- MICHAUD Ginette, « Relief de Kantor », *L'Annuaire théâtral* n° 30, automne 2001, p. 111-24.
- RYNGAERT Jean-Pierre, « *Wielopole, Wielopole* de T. Kantor : La Répétition et La Mort », *Jeu* n° 18, 1981, p. 14-17.
- SKIBA-LICKEL Aldona, *L'Acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor, Bouffonneries* n° 26-27, Lectoure, 1991.

#### *Autres*

- KANTOR Tadeusz, *Je ne reviendrai jamais*, « Le Guide », trad. Zofia Bobowicz, texte de présentation pour le Festival d'Automne à Paris, édition 1988.
- KANTOR Tadeusz, « Ma chambre », notes dans le programme d'*Aujourd'hui c'est ma fête*, Milan, C.R.T., Artificio, 1990.

#### *Sources audiovisuelles*

- BABLET Denis, *Le Théâtre de Tadeusz Kantor*, CNRS Images, 1985.
- KANTOR Tadeusz, *La Classe Morte*, vidéo réalisée à partir du spectacle par Andrzej Warda, distributeur TVP S.A, 1976.
- KANTOR Tadeusz, *Wielopole, Wielopole*, vidéo du spectacle réalisée par Stanislaw Zajączkowski, distributeur OTV, 1983.
- KANTOR Tadeusz, *Qu'ils crèvent les artistes*, vidéo du spectacle réalisée par Stanislaw Zajączkowski, distributeur OTV, 1985.

KANTOR Tadeusz, *Je ne reviendrai jamais*, vidéo du spectacle réalisée par Sapija Andrzej, distributeur TVP S.A, 1990.

KANTOR Tadeusz, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, vidéo du spectacle réalisée par Stanislaw Zajaczkowski, distributeur OTV, 1991.

## **Pina Bausch**

### *Ouvrages*

BENTIVOGLIO Leonetta, *Il Teatro di Pina Bausch*, Milano, Ubulibri, coll. I Libri Quadrati, 1991.

BENTIVOGLIO Leonetta et CARBONE Francesco, *Pina Bausch vous appelle*, Paris, L'Arche, 2007.

GAUTHIER Brigitte, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2009.

HOGHE Raimund, *Pina Bausch : Histoires de théâtre dansé*, Paris, L'Arche, 1987.

SERVOS Norbert, *Pina Bausch ou L'Art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001.

VACCARINO Elisa (dir.), *Pina Bausch : Parlez-moi d'amour. Un Colloque*, Paris, L'Arche, 1995.

### *Articles et numéros de revues*

ASLAN Odette, *Danse / Théâtre / Pina Bausch. I. Des Chorégraphies aux pièces, Théâtre / Public n° 138*, Théâtre de Gennevilliers, novembre 1997.

ASLAN Odette, *Danse / Théâtre / Pina Bausch. II. D'Essen à Wuppertal, Théâtre / Public n° 139*, Théâtre de Gennevilliers, janvier 1998.

PAVIS Patrice, « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral* n° 25, printemps 1999, p. 95-115.

TRIFILETTI Chiara, « Guardare il Tanztheater : una riflessione sulla fruizione del teatro di Pina Bausch », *Mantichora* n° 1, URL : <http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2012/01/Mantichora-1-pag-745-770-Trifiletti.pdf>.

### *Sources audiovisuelles*

BAUSCH Pina, *Kontakthof: with ladies and gentlemen over 65*, distributeur L'Arche, 2007.

BAUSCH Pina, *Café Müller, Une Pièce de Pina Bausch*, distributeur L'Arche, 2010.

BAUSCH Pina, *Walzer ein Stück*, distributeur L'Arche, 2012.

LINSEL Anne et HOFFMANN Rainer, *Les Rêves dansants. Sur les pas de Pina Bausch*, distributeur Jour2fête, 2010.

## **Jan Lauwers**

### *Ouvrages*

LAUWERS Jan, *La Chambre d'Isabella ; (suivi de) Le Bazar du homard*, trad. Monique Nagielkopf, Arles, Actes Sud, Actes Sud Papiers, 2006.

LAUWERS Jan et SANS Jérôme, *L'Énervement*, Arles, Actes Sud, 2007.

STALPAERT Christel, LE ROY Frederik et BOUSSET Sigrid (dir.), *No Beauty for me there where human life is rare : On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany*, Ghent-Amsterdam, Academia Press, International Theatre & Film Books, 2007.

### *Articles de presse*

DE SAINT-HILARE Hervé, « Jan Lauwers, l'optimiste d'Avignon », *Le Figaro*, 9 juillet 2004.

T'JONK Pieter, « Parce que les femmes sont extrêmement importantes », *De Tijd*, 21 septembre 2004.

ARVERS Fabienne et NOISETTE Philippe, « Une comédie musicale tragique », *Les Inrockuptibles*, 2 janvier 2005.

### *Sources audiovisuelles*

LAUWERS Jan, *La Chambre d'Isabella, Le Bazar du homard, La Maison des cerfs*. Captations aimablement prêtées par Elke Janssens.

### *Autres*

Dossier de présentation pour *Déconstruction*, installation de Jan Lauwers, création du 3 mars 2007, Bozar, Bruxelles.

Programme pour *Sad Face/Happy Face* de la Maison de la culture de Grenoble, représentation du 20 Mars 2010.

## Pippo Delbono

### *Ouvrages*

- BENTIVOGLIO Leonetta, *Pippo Delbono : Corpi senza menzogna*, Firenze, Barbès, 2009.
- BIONDA Nicola et GUALDONI Chiara, *Visioni incrociate : Pippo Delbono tra cinema e teatro*, Corazzano, Titivillus, 2011.
- DELBONO Pippo et ROSSI GHIGLIONE Alessandra (dir.), *Barboni : Il Teatro di Pippo Delbono*, Milano, Ubulibri, coll. I Libri Bianchi, 1999.
- DELBONO Pippo et PONS Hervé, *Le Corps de l'acteur ou La Nécessité de trouver un autre langage. Six entretiens romains*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004.
- DELBONO Pippo, *Mon Théâtre*, conçu et réalisé par Myriam Blødé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2004.
- DELBONO Pippo, *Récits de juin*, trad. Myriam Blødé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2008.
- DELBONO Pippo, *Dopo la battaglia : Scritti poetico-politici*, Firenze, Barbès, 2011.
- PIZZINAT Baptiste, *Pippo Delbono : Le Théâtre au temps des assassins. Une Approche ethnographique*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2014.
- TACKELS Bruno, *Pippo Delbono. Écrivains de plateau, 5*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2009.

### *Articles de presse*

- « La tragedia dell'Aids nella danza macabra di Delbono », *Il Tirreno*, 22 février 2008 (non signé).
- « Pippo Delbono sur la scène de l'Hippodrome, la mort lui va si bien », *La Voix du Nord*, 13 janvier 2009 (non signé).
- CHÂTELET Caroline, « La vie féroce », *Le Bien Public*, 26 mars 2008.
- CORDELLI Franco, « Il varietà intellettuale di Delbono », *Corriere della Sera*, 15 octobre 2006.

### *Source audiovisuelle*

- DELBONO Pippo, *Il Silenzio*, vidéo du spectacle réalisée par Vitold Krysinsky, distributeur COPAT, 2013.

### *Autres*

PIGNON Rafaëlle, *Pièces (dé)montées, Questo buio feroce*, dossier pédagogique théâtre du CRDP de Paris, en partenariat avec le Théâtre du Rond Point, janvier 2008.

Programme pour *Questo buio feroce* de la Scène Nationale de Petit Quevilly/Mont Saint Aignan, représentation des 20 et 21 janvier 2009.

## **Emma Dante**

### *Ouvrages*

BARSOTTI Anna, *La Lingua teatrale di Emma Dante : mPalermù, Carnezzeria, Vita mia*, Pisa, ETS, 2009.

DE SIMONE Titti, *Intervista a Emma Dante*, Marsala/Palermo, Navarra Editore, 2010.

PORCHEDDU Andrea, *Palermo dentro : Il Teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006.

### *Articles*

BARSOTTI Anna, « Emma attraversa lo specchio : postdrammatico VS drammatico », *Dramma vs Posdrammatico : Polarità a Confronto, Prove di drammaturgia XVI*, n° 1 / 2010, Titivillus Edizioni, Corazzano, p. 26-32.

DANTE Emma, « Appunti sulla ricerca di un metodo. mPalermù », *Fra regole e anti-regole, Prove di drammaturgia IX*, n° 1 / 2003, Titivillus Edizioni, Corazzano, p. 22-24.

GUCCINI Gerardo et MELDOLESI Claudio, « Il Teatro di Emma Dante : Appunti sulla ricerca di un metodo. Presentazione », *Fra regole e anti-regole. Prove di drammaturgia IX*, n° 1 / 2003, Titivillus Edizioni, Corazzano, p. 21-22.

### *Source audiovisuelle*

DANTE, Emma et ROSSITI Marco, *mPalermù*, distributeur L'Unità, 2006.

## Societas Raffaello Sanzio et François Verret

### *Ouvrages*

CASTELLUCCI Claudia et Roméo, *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001.

TACKELS Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005.

### *Articles*

ADHAM Leïla, « Une expérience de la chair. Regarder *Sur le concept de visage du fils de Dieu* de Roméo Castellucci », *Penser le spectateur, Théâtre / Public* n° 208, Éditions Théâtrales, avril-juin 2013, p. 112-117.

BOISSEAU Rosita, « Danser sur un champ de bataille », *Le Monde*, 24 janvier 2015.

DI MERCURIO Francine, « Le scandale des violences esthétiques de Roméo Castellucci », *Les Chantiers de la création* n° 6, *La provocation*, 2013, mis en ligne le 14 janvier 2015, URL : <http://lcc.revues.org/500>.

HÉLIOT Armelle, « Roméo Castellucci : la pièce qui fait scandale », *Le Figaro*. URL : <http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/10/30/03003-20111030ARTFIG00226-romeo-castellucci-la-piece-qui-fait-scandale.php>.

LAFRANCE Maude B., « Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci », *Jeu* n° 142, *L'Enfant au théâtre*, Hélène Jacques (dir.), 2012, p. 90-97.

NEVEUX Olivier, « Un matérialisme démocratique : le théâtre de Roméo Castellucci », *Une Nouvelle séquence théâtrale européenne ?*, *Théâtre / Public* n° 194, Théâtre de Gennevilliers, Éditions théâtrales, 2009, p. 67-72.

## 2. SUR LE THÉÂTRE ET LA DANSE

### *Ouvrages*

ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double* (1938), Paris, Gallimard, 2005.

- ASLAN Odette, *L'Acteur au XX<sup>e</sup> siècle*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, coll. Les Voies de l'acteur, 2005.
- BAILLET Florence, *Le Regard interrogé. Lulu ou la Chair du théâtre*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- BARBA Eugenio, *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Saussan, L'Entretemps, coll. Les Voies de l'acteur, 2004.
- BARTHES Roland, « Littérature et signification » (1963), *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre national de la danse, 2001.
- BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.
- BOUKO Catherine, *Théâtre et réception. Le Spectateur postdramatique*, Bruxelles, Peter Lang, coll. Dramaturgies n° 26, 2010.
- BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1963.
- DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud Papiers, 2012.
- DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud, coll. Apprendre, 2013.
- DORT Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. Le Temps du théâtre, 1988.
- DUCREY Guy, *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2010.
- DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, coll. Libelles, 2007.
- FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995.
- FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, coll. Champ théâtral, 2011.
- FÉRAL Josette (dir.), *Pratiques performatives. Body remix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- FRANTZ Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, coll. Perspectives Littéraires, 1998.
- GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La Danse au XX<sup>e</sup> siècle* [Bordas 1995, Larousse-Bordas 1998], Paris, Edition Larousse/VUEF, 2002.
- GOLDBERG RoseLee, *Performances, l'art en action*, Londres, Thames & Hudson, 1999.
- GOLDBERG RoseLee, *La Performance du futurisme à nos jours*, Londres, Thames & Hudson, 2001.
- GOURDON Anne-Marie, *Théâtre, Public, Perception*, Paris, CNRS, 1982.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.



- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine. La Suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.
- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre : Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, coll. Arts Du Spectacle, Spectacles, Histoire, Société, 1998.
- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur : Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers Théâtral, 2006.
- MOINDROT Isabelle (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS, coll. Arts Du Spectacle, Spectacles, Histoire, Société, 2006.
- NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le Théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, coll. Penser le théâtre, 2004.
- NIETZSCHE Friedrich Wilhelm, *La Naissance de la tragédie* (1872), trad. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, 1986.
- PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et Images de la scène 3*, Lille, Les Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- PICON-VALLIN Béatrice (dir.), *La Scène et les images, Les Voies de la création théâtrale n° 21*, Paris, CNRS, 2001.
- RYKNER Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Éditions José Corti, 1996.
- RYKNER Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- RYKNER Arnaud, *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de Notes sur le dispositif*, Paris, Orizons, coll. Universités/Comparaisons, 2014.
- SAISON Maryvonne, *Imaginaire, imaginable. Parcours philosophique à travers le théâtre et la médecine mentale*, Paris, Klincksieck, Collection d'esthétique, 1981.
- SAISON Maryvonne, *Les Théâtres du réel : Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. L'art en bref, 1998.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, coll. Le Temps du théâtre, 1989.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Paris, Circé, coll. Penser le théâtre, 2002.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Jeux de rêve et autres détours*, Belval, Circé, coll. Penser le théâtre, 2004.
- SARRAZAC Jean-Pierre et NAUGRETTE Catherine (dir.), *Dialoguer. Un nouveau partage des voix vol.1, Études théâtrales n° 31-32*, Louvain-la-Neuve, 2004-2005.

- SARRAZAC Jean-Pierre et NAUGRETTE Catherine (dir.), *Dialoguer. Un nouveau partage des voix* vol.2, *Études théâtrales* n° 33, Louvain-la-Neuve, 2005.
- SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2012.
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare* (1823), Paris, Le Divan, 1928.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne* (1956), Paris, Circé, 2006.
- TALON-HUGON Carole, *Avignon 2005 : Le Conflit des héritages, Du Théâtre*, Hors série n° 16, Arles, Actes Sud, 2006.
- UBERSFELD Anne, *L'École Du Spectateur. Lire Le Théâtre 2*, Paris, Belin, Lettres Belin Sup, 1996.

*Articles et numéros de revues*

- Dramaturgie au présent, Registres* n°14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- Dramma vs Postdrammatico : Polarità a Confronto, Prove di drammaturgia XVI*, n° 1 / 2010, Titivillus Edizioni, Corazzano.
- Le Mauvais spectateur, Alternatives Théâtrales* n° 116, Bruxelles, 1<sup>er</sup> trimestre 2013.
- Rappresentazione / Theatrum Philosophicum, Culture Teatrale* n° 181, Quaderni del battello ebbro, Porretta Terme, printemps 2008.
- BIDENT Christophe, « Et le théâtre devint postdramatique : histoire d'une illusion », *Théâtre / Public* n° 194, 2009, p. 76-82.
- BOND Edward, « Grammaire de l'art, logique de l'humain », *Le Monde*, 11 octobre 2003.
- DANAN Joseph, « Généalogie d'une question », *Mutations de l'action, L'Annuaire théâtral* n° 36, automne 2004, p. 79-89.
- DANAN Joseph, « Mutations de l'action. Présentation », *Mutations de l'action, L'Annuaire théâtral* n° 36, automne 2004, p. 9-12.
- DAVID Gilbert, « Notes de lecture. SAISON Maryvonne, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain* », *L'Annuaire théâtral* n° 29, printemps 2001, p. 188-193.
- DORT Bernard, « Trois façons d'en parler », *Le Monde*, 1982, dans Thomas Ferenzi et Chantal Meyer-Plantureu (dir.), *Un siècle de critique dramatique. De Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*, Paris, Éditions Complexe, 2003, p. 139-143.
- DORT Bernard et FÉRAL Josette, « Le théâtre : jeu des sens : entretien avec Bernard Dort », *Jeu* n°40, 1986, p. 219-227.

- FÉRAL Josette, « Que peut (ou veut) la théorie du théâtre ? La théorie comme traduction », *L'Annuaire théâtral* n° 29, printemps 2001, p. 28-50.
- GENECAND Marie-Pierre, « Les Flamands flamboyants et le couple faiblissant », *Le Temps*, 17 février 2015.
- GODARD Hubert, « À propos des théories sur le mouvement », *Marsyas* n° 16, 1990, p. 19-23.
- GODARD Hubert, « Le déséquilibre fondateur : Le corps du danseur, épreuve du réel », Entretien avec Laurence Louppe, *Art Press* hors-série n° 13, 1992, p. 137-144.
- GODARD Hubert, « Présentation d'un modèle de lecture du corps en danse », *Danse : le corps en jeu*, Mireille Arguel (dir.), Paris, P.U.F, 1992, p. 210-221.
- GODARD Hubert, « Le Geste et sa perception », *La Danse au XX<sup>e</sup> siècle*, Isabelle Ginot et Marcelle Michel (dir.), [Bordas 1995, Larousse-Bordas 1998], Paris, Édition Larousse/VUEF, 2002, p. 224-229.
- GUHÉRY Sophie, « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle? », *Mutations de l'action, L'Annuaire théâtral* n° 36, automne 2004, p. 44-57.
- LOSCO-LENA Mireille, « La mise en scène selon André Antoine : expérimenter dans la nuit du vivant », *Les Archives de la mise en scène. Hypermédialité du théâtre* Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.
- LOSCO-LENA Mireille, « Une leçon clinique à la Salpêtrière, 1887 : Trois conceptions de la mise en scène théâtrale », *Lebenswelt, aesthetics and philosophy of experience* n° 3, Università degli studi di Milano, 2003, p. 92-110.
- MARTINEZ Ariane, « Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le XIX<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui », *L'Annuaire théâtral* n° 46, automne 2009, p. 159-168.
- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *Mutations de l'action, L'Annuaire théâtral* n° 36, automne 2004, p. 13-26.
- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », intervention au colloque : « Unité des recherches en sciences humaines et sociales. Fractures et recompositions », organisé par les équipes de recherche du CNRS à l'ENS-Ulm, 9-10 juin 2006, École normale supérieure. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00446029/document>.
- NEVEUX Olivier, TRIAU Christophe, PELECHOVA Jitka (dir.), *Une Nouvelle séquence théâtrale européenne ?*, *Théâtre / Public* n° 194, Théâtre de Gennevilliers, Éditions théâtrales, 2009.
- NEVEUX Olivier et TALBOT Armelle (dir.), *Penser le spectateur, Théâtre / Public* n° 208, Éditions Théâtrales, avril-juin 2013.

- PAVIS Patrice, « Les Études théâtrales et l'interdisciplinarité », *Méthodes en question, L'Annuaire théâtral* n° 29, printemps 2001, p. 13-27.
- ROQUES Sylvie et VIGARELLO Georges, « Enjeux et limites des performances », *Théâtres d'aujourd'hui, Communications* n° 83, Sylvie Roques (dir.), 2008, p. 169-179.
- RYKNER Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence* n° 38, 2008, p. 91-103.
- UBERSFELD Anne, « Sur le signe théâtral et son référent », *Travail théâtral* n° 31, avril-juin 1978, p. 120-123.

#### *Mémoire de recherche*

- THULARD Adeline, *La Réception des écritures scéniques. Parcours du spectateur dans trois œuvres contemporaines*, mémoire de recherche sous la direction de Claudia Palazzolo, Université Lumière Lyon 2, 2010.

### **3. SCIENCES HUMAINES**

#### **Études visuelles**

##### *Ouvrages*

- AUGÉ Marc, *La Guerre des rêves : Exercices d'ethno-fiction*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XX<sup>e</sup> Siècle, 1997.
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
- BELTING Hans, *Florence et Bagdad : Une Histoire du regard entre Orient et Occident*, Paris, Gallimard, 2012.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1992.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes : Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 1998.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 2000.

- DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance informe ou Le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 2000.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte : Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. Le Temps des Images, 2007.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 2012.
- MONDZAIN Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, coll. Le Temps d'une question, 2002.
- MONDZAIN Marie-José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2013.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible*, Mayenne, La Fabrique Éditions, 2000.
- RANCIÈRE Jacques, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Éditions Galilée, coll. La Philosophie en effet, 2001.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Mayenne, La Fabrique Éditions, 2008.
- VANCHERI Luc, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

### *Article*

- DIDI-HUBERMAN Georges, « L'Histoire de l'art face au symptôme », Entretien avec Jean-Pierre Criqui, *Art Press* n° 149, juillet 1990, p. 52-55.

## **Philosophie esthétique**

### *Ouvrages et articles généraux*

- ACCORNERO Matteo (dir.), *Movimento, percezione ed empatia*, Milano, Mimèsis, 2009.
- AGAMBEN Giorgio, « Notes sur le geste », *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Rivages poche, coll. Petite bibliothèque, 1995, p. 59-71.
- AGAMBEN Giorgio, « Le geste et la danse », *Et la danse, Revue d'esthétique* n° 22, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1992, p. 9-12.
- BELLINI Manuele (dir.), *La « muta eloquenza ». Il Gesto come valore espressivo*, Milano, Edizione Unicopli, coll. Materiali di Estetica n° 1, 2011.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, coll. Documents sur l'art, 1998.
- CAPPELLETTO Chiara, *Neuroestetica : L'arte del cervello*, Roma, Laterza, coll. Universale Laterza, 2009.

- CONDILLAC Étienne Bonnot de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), *Œuvres complètes*, Tome 1, Paris, Baudouin Frères, 1827, p. 195.
- DESCARTES René, *Méditations métaphysiques* II (1641), *Œuvres philosophiques complètes*, Classiques Garnier, Paris, 1996.
- DIDEROT Denis, *Écrits sur le théâtre, 1. Le drame*, Préface, notes et dossier par Alain Ménil, Paris, Pocket, 2003.
- DIDEROT Denis, *Diderot, l'expérience de l'art : salons de 1759, 1761, 1773 et Essais sur la peinture*, coordonné par Geneviève Cammagre et Carole Talon-Hugon, Paris, PUF, 2007.
- DUFRENNE Mikel, *L'Œil et l'Oreille*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1987.
- DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'objet Esthétique. La Perception Esthétique*, Paris, PUF, coll. Epiméthée, 2010.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JIMENEZ Marc, *L'Esthétique contemporaine : tendances et enjeux*, Paris, Klincksieck, 1999.
- JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.
- KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure* (1781-1787), trad. avec notes par André Tremesaygues et Bernard Pacaud, Paris, PUF, 1980.
- MAZZOCUT-MIS Maddalena, *Le Sens de la limite. La Douleur, l'excès, l'obscène*, trad. Oriana Weyer, Paris, Mimèsis / Vrin, 2012.
- MAZZOCUT-MIS Maddalena, *La Forma della passione. Linguaggi narrativi e gestuali del Settecento francese*, Firenze, Le Monnier, 2014.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964.
- MONTAIGNE Michel de, *Les Essais* (1580), Paris, Chez Lefebvre, 1834.
- PINOTTI Andrea, *Empatia : Storia di un'idea da Platone al postumano*, Roma, Laterza, GLF, 2011.
- ROZZONI Claudio, *Per un'estetica del teatro. Un Percorso critico*, Milano, Mimèsis, 2012.
- RUSSO Luigi, *Il Gusto : Storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 2000.
- THOMAS-FOGIEL Isabelle, « Pour une autre allure de la phénoménologie ? Mikel Dufrenne ou la phénoménologie comme philosophie transcendantale des relations », Conférence prononcée en 2009, Cicada. URL : <http://www.isabellethomasfogiel.com/2009/04/pour-une-autre-allure-de-la.html>.

*Gaston Bachelard : ouvrages et essais critiques*

- BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique : Contribution à une psychanalyse de la connaissance* (1938), Paris, Vrin, 2004.



- BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu* (1938), Paris, Gallimard, 1983.
- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière* (1941), Paris, Éditions José Corti, 1991.
- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, Éditions José Corti, 1943.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos* (1946), Paris, Éditions José Corti, 1948.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté* (1948), Paris, Éditions José Corti, 1948.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 2008.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie* (1960), Paris, PUF, 2011.
- BACHELARD Gaston, *La Flamme d'une chandelle* (1961), Paris, PUF, 1986.
- BONICALZI Francesca, *Leggere Bachelard*, Firenze, Jaca Book, 2007.
- DAGOGNET François, *Gaston Bachelard*, Paris, PUF, coll. Philosophes, 1972.
- NAUD Julien, *Structure et sens du symbole : L'Imaginaire chez Gaston Bachelard*, Paris, Desclee, 1971.
- PIANA Giovanni, *La Notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione. I Il lavoro del poeta : Saggio su Gaston Bachelard*, Milano, Guerrini e Associati, 1988.
- PIRE François, *De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard*, Paris, Éditions José Corti, 1967.
- PRÉCLAIRE Madeleine, *Une Poétique de l'homme : Essai sur l'imagination d'après l'œuvre de Gaston Bachelard*, Paris, Desclee, 1971.

## Psychanalyse

### *Sigmund Freud*

- FREUD Sigmund et BREUER Joseph, *Études sur l'hystérie* (1895), trad. Anne Berman, Paris, PUF, 1956.
- FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves* (1900), trad. Ignace Meyerson, Paris, PUF, 1967.
- FREUD Sigmund, *Sur le rêve* (1901), trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 2007.
- FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), trad. Philippe Koepfel, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1989.
- FREUD Sigmund, *Totem et tabou* (1912), trad. Janine Altounian et alt., Paris, PUF, coll. Quadrige, 2010.

- FREUD Sigmund, *Névrose, psychose et perversion* (1914), trad. sous la direction de Jean Laplanche, Paris, PUF, 1973.
- FREUD Sigmund, « Le Moïse de Michel-Ange » (1914), *Revue française de psychanalyse*, trad. Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Éditeurs G. Doin et Cie, p. 120-148.
- FREUD Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais* (1919), trad. Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1985.
- FREUD Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Essais de psychanalyse*, trad. sous la responsabilité d'André Bourguignon, Paris, Payot et Rivages, 2001.
- FREUD Sigmund, *Inhibition, Symptôme et Angoisse* (1926), trad. Joël et Roland Doron, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1996.

*Autres ouvrages et articles*

- DAYAN Maurice, *Le Rêve nous pense-t-il ?* (1985), Paris, Ithaque, coll. Psychanalyse, 2010.
- JUNG Carl Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient* (1942), trad. Laure Deutschmeister, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1988.
- LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1967.
- LEBRUN Jean-Pierre, *Un Monde sans limite : Essai pour une clinique psychanalytique du social*, Toulouse, Erès, coll. Point Hors Ligne, 1997.
- LEBRUN Jean-Pierre (dir.) *Les Désarrois nouveaux du sujet : Prolongements théorico-cliniques au monde sans limite*, Ramonville Saint-Agne, Erès, coll. Point Hors Ligne, 2001.
- LECLERC Josée, *Art et Psychanalyse : Pour une pensée de l'atteinte*, Montréal, Éditions XYZ, 2005.
- POMMIER Gérard, « Remarque sur le visuel et le symptôme », *Cahiers de psychologie clinique* n° 20, 2003, p. 157-68.
- POMMIER Gérard, « Respiration du symptôme », *La Clinique lacanienne* n° 6, 2003, p. 97-120.
- RIBOT Théodule, *La Psychologie des sentiments* (1896), Paris, L'Harmattan, 2005.
- RIBOT Théodule, *La Vie inconsciente*, Paris, L'Harmattan, 1914.
- RICHARD François et WAINRIB Steven (dir.), *La Subjectivation*, Paris, Dunod, coll. Inconscient et Culture, 2006.



#### 4. AUTRES RÉFÉRENCES

CHION Michel, *La Comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Les petits cahiers, 2002.

FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, Quadrige, 1963.

LAMPEDUSA Giuseppe Tomasi Di, *Le Guépard* (1958), trad. Jean-Paul Manganaro, Seuil, 2007.



# **ANNEXES**



**ANNEXE I**  
**ENTRETIENS**

## Entretien avec Pippo Delbono

**Rome, 12 mars 2009. À la suite de la représentation de *La Menzogna*, au Teatro Argentina. Entretien mené et traduit par Adeline Thulard.**

*Lors de la représentation de cet après-midi les réactions des spectateurs ont été vives à l'apparition de Gianluca Ballaré nu sur scène. Que souhaitais-tu provoquer en proposant un entracte ?*

Cet entracte est un moment sacré pour un théâtre comme celui-ci [le Teatro Argentina]. L'entracte est sacré parce qu'il devrait être une pause, une sorte de moment pour sortir, papoter, peut-être te retrouver, je ne sais pas. Surtout dans ce genre de théâtre, c'est justement ce qui change la relation, ce moment où il n'y a pas théâtre, où tu peux parler.

Et aujourd'hui ça a explosé. Aujourd'hui ça a explosé et il est clair que quand tu suscites ça tu ne t'en rends pas compte, tu dois rester très lucide, très attentif. Aujourd'hui ça a explosé et à ce moment-là les gens te demandent quelque chose, te demandent d'expliquer, mais on ne peut pas dire pour autant que ce public soit courageux. Il vient au théâtre et souvent s'ennuie, y dort. Je l'ai vu, ils dorment, ils ronflent, c'est comme ça. Il n'y avait pas une seule personne qui dormait aujourd'hui, et ça c'est intéressant non ? C'est intéressant pour toi. J'ai vu des gens dormir pendant ces « matinées », et qui se réveillent au dernier moment, c'est comme ça. Au contraire ici, non. Non seulement ils ne dormaient pas mais ils m'auraient presque frappé. Tu te demandes ce qui se passe, non ? D'une part, il s'agit de participer à quelque chose d'essentiel, d'unique, d'intéressant. D'autre part, c'est aussi vrai que tu te confrontes à un public qui au théâtre demande de comprendre, demande à vivre une expérience qui le rassure, ne veut pas aller vers ces zones où il ne comprend pas, il ne veut pas y entrer... Comme je disais tout à l'heure, en fait, au fond, le théâtre est resté dix-neuvième siècle, avec une structure narrative. En France ça n'arriverait pas, ce serait plus difficile qu'il se passe quelque chose comme ça, non ? *(il fait allusion à la réaction du public).*

*Ça dépend des théâtres.*

Ça dépend des théâtres, peut-être. Mais tu sais, nous en Italie, avec des spectacles aussi gros, on ne peut pas aller dans des petits théâtres où en quelque sorte tu as plus de liberté. Ici, ce sont des espaces comme le sont les scènes nationales en quelque sorte. Ce ne sont pas des théâtres privés, ce sont des théâtres financés par l'état. Ce qui est étrange c'est que ces théâtres, en réalité, sont absolument vieux. Si tu regardes la saison, après nous il y aura « Fifi Brin d'Acier », quelque chose de traditionnel, fait de manière traditionnelle. Alors il est clair que je les ai sortis de leur tranquillité. Je les ai vraiment vus, avec les yeux sortant de leurs orbites dans cette expérience qu'ils ne comprenaient pas. Ils se disent « il s'est passé quelque chose ».

*Et toi, pourquoi veux-tu faire ça, pourquoi veux-tu les faire sortir de leur tranquillité ?*

Sinon le théâtre c'est quoi ? C'est rassurer. Je ne crois pas que le théâtre soit fait pour rassurer. Si tu veux rester rassuré, regarde la télévision, c'est-à-dire, si tu veux trouver un lieu qui te rassure alors ce n'est pas le théâtre. Moi, le théâtre je ne l'ai jamais vécu comme un lieu qui me rassure, qui me fasse rester tranquille. Pour moi le théâtre est comme ça, mais peut-être que je me trompe, que je n'ai pas compris. Le théâtre est un lieu qui me pose des questions, qui me met en question, qui me touche dans des zones... Ça ne m'intéresse pas un théâtre qui me rassure, qui me fasse rester tranquille. Ce n'est pas que j'aie envie de violence, plus qu'autre chose, c'est aussi un acte d'amour finalement (il y a tout ce rapport avec la mère, avec la nudité, avec Bobò, la rencontre avec l'autre), ce n'est pas que je veuille provoquer pour provoquer. Cet acte-là arrive, passant justement à travers la violence. La violence c'est ce qui nous arrive, autour de nous en ce moment, c'est le racisme, c'est... Le théâtre enseigne tout d'abord à regarder le monde. Je ne veux pas choquer, je ne veux pas que passe la haine, mais tu ne peux pas faire comme si ça n'existait pas. Nous sommes dans un moment de guerre, étrange, différente, mais nous sommes dans un moment de guerre. Nous sommes dans un moment aussi où notre pays... un moment de dictature d'une certaine façon. Nous

avons un président du conseil patron de télévision, de livres, de tout<sup>705</sup>, et alors que pouvons-nous dire ? Que nous sommes dans un moment de démocratie, comme le dit Zanotelli<sup>706</sup> dans le spectacle ? Non. Ce n'est pas de la démocratie. Alors dans un moment comme ça, que faisons-nous, un théâtre qui rassure ?

*Est-ce que ton théâtre pourrait changer quelque chose à cette « guerre » ?*

Il y a un proverbe qui dit : « Le battement d'ailes d'un papillon en Europe peut créer une tornade aux États-Unis, en Amérique ». C'est-à-dire que là il y a encore ce battement d'ailes du papillon. Par exemple ce n'est pas que Jim Morrison ait changé le monde, mais il y a eu des années où de la musique partait un mouvement qui ensuite se propageait dans d'autres domaines. Alors ça, selon moi, c'est un des sens de l'art. Et aussi croire dans cet impossible, cette utopie. Et ébranler. Une journée comme celle-ci aussi. Je suis convaincu que ces mêmes personnes qui se sont aujourd'hui offusquées, quand elles rentreront ce soir chez elles, elles verront de manière différente l'habituel programme de la télévision. Il s'est donc passé quelque chose. Moi, je le conçois seulement ainsi, l'acte artistique, je ne vois pas d'autre façon, ça ne m'intéresse pas que l'art soit un lieu où l'on va pour se détendre, nous sommes déjà détendus, pour rire, me divertir. Je peux aussi me divertir, mais, c'est un lieu pour ouvrir les yeux, le théâtre.

*Dans ton spectacle précédent, Questo buio feroce, ne s'agit-il pas aussi d'ouvrir les yeux sur soi-même, sur les autres ?*

*Questo buio feroce* parle de la mort, c'est aussi un fait politique : c'est le fait d'observer la mort, de regarder la mort, la regarder en face, un voyage à travers la mort. Parce qu'au fond cette mort, là, dit que nous oublions, que nous ne voulons pas regarder, et que nous oublions aussi cette conscience de vivre, de vivre d'une certaine façon.

Je dis aussi dans *Questo buio feroce* que « des centaines de personnes meurent du SIDA, et le monde... » c'est vrai non ? À notre époque, il y a comme une angoisse désespérante. Tout ça te porte à oublier que tu es un être humain, à

---

<sup>705</sup> Pippo Delbono fait ici référence à Silvio Berlusconi.

<sup>706</sup> Prêtre italien.



oublier ta fragilité, donc d'une certaine façon *Questo buio feroce* qui parle de la mort est un spectacle politique, ça devient aussi un fait politique.

*J'ai eu l'occasion de travailler sur les réactions de jeunes de seize, dix-sept ans, après qu'ils aient vu Questo buio feroce. Ce qui est intéressant et étrange c'est qu'ils sont tous touchés plus ou moins de la même façon mais l'expliquent en se référant à des choses intimes. Comment expliques-tu ces sentiments à la fois particuliers et communs ?*

Percevoir des choses de façons différentes est aussi normal, c'est aussi ça au fond le théâtre. C'est comme regarder un tableau non ? Chacun convoque son expérience personnelle à voir quelque chose, un spectacle, un tableau ou à écouter de la musique.

*Je suis d'accord avec toi mais la dimension commune, partagée, me frappe.*

Parce que je pense que les personnes ont en commun des zones qui nous appartiennent à tous. Ce soir aussi, malgré la réaction que le public a eue, à certains moments le silence revenait. Dans ces moments-là nous étions de nouveau ensemble.

Par exemple il y a ce moment où des hommes entrent par la porte, il y avait un grand silence. Qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire qu'en effet nous avons des différences, et en même temps quelque chose qui appartient à tout le monde. Le théâtre doit aller réveiller, selon moi, ces choses qui appartiennent à tout le monde, ces zones sacrées. Ce sont des entrées dans ces zones spéciales, extraordinaires. Le théâtre devient un rite.

*Mais quand tu parles de rite, comment le définis-tu ? Dans ce sens de pouvoir créer une communauté de personnes ?*

Une communauté de personnes qui participent avant tout au partage de quelque chose dans laquelle il n'y a plus... je ne sais pas comment dire... Il n'y a pas l'acteur principal, l'actrice principale : on participe au partage d'un rite.

Un lieu commun comme une sorte de cérémonie. À certains moments, je me sens avec eux, immergé dans la cérémonie, complètement au même niveau que le public, je ne sais pas comment dire... Tu guides un voyage, qui ensuite n'est même plus le tien, ça devient quelque chose d'autre, d'extérieur à toi... À présent tu dois prendre en compte que le voyage est plus grand que toi. C'est plus qu'un spectacle ce que je fais. À un certain moment ce n'est plus moi qui ait fait le spectacle, je ne sais pas comment dire.

Ça devient quelque chose que je ne comprends pas, que je ne veux pas comprendre. Aujourd'hui je sentais à un certain moment, quand je disais ces mots avant de commencer à dire le texte tiré de Koltès... je sentais qu'il y avait une cohérence entre ces choses dites avant [pendant « l'entracte »] et celles dites après, même si ce que je disais en premier je l'ai improvisé.

*Tes réactions étaient spontanées ?*

Absolument. Lucide. Parce que je parlais avec une autre voix, je n'étais pas ému, tu as entendu aussi le ton calme, ce passage-là était complètement improvisé. J'ai ensuite entendu les paroles de Koltès et j'ai compris des choses que je n'avais pas comprises avant. Intéressant non ? C'est là qu'on peut comprendre quelque chose de plus grand.

*Dans le fait que tu puisses aussi comprendre quelque chose de plus face au public, quand le spectacle se fait. Il y a quelque chose qui avance pour le spectateur mais aussi pour toi.*

Bien sûr, oui. Tu avances, tu comprends des choses. Aujourd'hui je comprenais des choses.

*À propos du voyage du spectateur : dans Questo buio feroce et aussi dans tes autres spectacles, tu dis que tu laisses le spectateur libre dans son interprétation, dans ce qu'il ressent, qu'il doit faire son propre voyage. Mais en réalité tu le guides, dans Questo buio feroce par exemple tu commences par expliquer d'où vient ce spectacle, tu parles de la mort, du SIDA, donc tu orientes*

*la réception du spectateur, tu influences ce qu'il pensera après le spectacle. Où sont donc ces moments de vides particuliers ?*

C'est comme la poésie, non ? La poésie d'un côté laisse des vides que chacun peut remplir avec son expérience. Puis à un certain moment je récupère ce vide et donne une autre indication : comme si tu étais en train de marcher dans la montagne, tu n'as pas besoin d'avoir tout le sentier signalisé. À certains moments je te laisse seul et tu avances ; au contraire, si je ne te mets plus aucune indication il y a un risque que tout le monde se perde. Alors je reviens, je donne une petite indication et à ce moment je donne au public de nouveau un moyen d'avancer. Autrement c'est aussi possible que tu sois complètement perdu, peut-être que tu peux te perdre encore plus lorsque tu vas voir un tableau. Le théâtre c'est aussi le moyen de conduire à travers une histoire, une narration. Je crois beaucoup dans le fait de raconter, aussi dans la danse, tout doit en quelque sorte raconter, ce n'est pas une fin en soi. Raconter ne veut pas dire raconter une histoire de façon traditionnelle, mais peut aussi vouloir dire raconter d'une façon différente. Ici aussi, si tu vas dehors, les gens qui passent me racontent une ville, un moment, une condition économique, plein de choses. Mais c'est une façon de raconter qui me laisse aussi un espace pour imaginer ce que je veux.

*À propos de cette façon de raconter et des images que tu construis sur la scène : es-tu conscient du fait qu'elles font écho pour le spectateur à d'autres images de façon très claire ? Par exemple dans Questo buio feroce, au début du spectacle, il y a cette image de Pepe attaché par les mains. Dans de nombreux questionnaires, cette image faisait clairement écho à celle du Christ.*

Je n'ai jamais pensé faire un Christ. Je n'y ai jamais pensé et je l'entends pour la première fois.

Je ne peux pas faire une image et penser à la fin à ce qu'elle signifie, sinon elle devient didascalique. Ça peut être un Christ, ça peut être aussi un homme torturé, ça peut être aussi un malade d'hôpital... De nombreuses choses ont déjà été tirées de cette image.

Chacun en tire ce qu'il veut, mais de mon point de vue je ne vois pas un Christ.

J'aime bien aussi ne pas trop penser quand je construis une image, j'aime bien rester dans cette zone-là. J'aime travailler sur les rythmes, les qualités, les couleurs, les temps. Sur tout ce qui est autour des sens, je ne veux pas aller dire « ceci signifie cela ». Parce qu'à partir du moment où tu dois donner seulement un sens, tu la tues déjà un peu l'image. Comme la poésie, si tu dis « cette phrase signifie ça », alors ce n'est plus de la poésie, la poésie est faite de cette multiplicité des choses. C'est fondamental.

*Et lorsque tu travailles à partir des improvisations, comment fais-tu pour choisir ces images ?*

Ce sont surtout ces images qui te frappent particulièrement et puis peut-être que le fait qu'elles te frappent toi fait qu'elles peuvent aussi frapper toute une série de personnes. Mais la personne qui est touchée c'est toi, parce qu'il y a quelque chose d'extraordinaire, d'unique. Et aussi quelque chose d'incompréhensible dans un sens. C'est exactement ça qui est fascinant, parce qu'en comprenant quelque chose je le rends déjà plus clair, et ça m'intéresse moins. C'est intéressant quand quelque chose me dit un message nouveau, que je ne connaissais pas avant.

Il y a dans un spectacle une représentation pour moi plus évidente d'un Christ mais il est sur une chaise, assis, c'est étrange un Christ assis sur une chaise parce que d'habitude il est sur un trône : ce Christ-là m'intéresse. Pepe au contraire m'intéresse moins parce que ce serait un Christ en croix et je ne veux pas en faire un. C'est intéressant de trouver des contradictions, des choses qui te portent dans des directions opposées, qui te portent dans des zones différentes. Ça, ça me semble intéressant.

Parce que justement, elles mettent en question les certitudes du spectateur. Les certitudes des spectateurs, les certitudes feintes que te donne le monde qui t'entoure, le monde de la télévision, un modèle de vêtements, de chose, d'être,

d'appartenance. Une classe d'appartenance par la peau, la religion, la culture.  
Alors je pense que ça me plaît au théâtre de déstabiliser ces appartenances.  
Déstabiliser, changer de point de vue.

## Entretien avec Emma Dante

**Milan, 1er mars 2011. Teatro CRT, pendant les représentations de la *Trilogia degli occhiali*. Entretien mené et traduit par Adeline Thulard.**

*Durant le processus de création, qui se déroule en contact étroit avec le plateau, comment sais-tu lorsqu'une séquence « fonctionne » ? Que se passe-t-il lorsque tu peux affirmer « ça oui » ?*

Tout d'abord, je le dis également pendant les représentations. En réalité, ce « ça oui » est constamment remis en question. Il est possible que je trouve quelque chose puis je le vois durant les représentations et ça ne fonctionne plus. Alors je l'enlève, je mets autre chose, c'est un flottement continu, un dialogue continu avec le spectacle. Le dialogue ne s'interrompt pas à un moment précis. Peut-être après plusieurs années, lorsque le spectacle fonctionne tout seul...

*Qu'est-ce qui, chez toi, te fait dire qu'une séquence fonctionne ou non ? Un instinct ?*

Non. L'instinct me permet de trouver des choses et la rationalité me les fait perdre un peu ensuite. Je dois forcément penser ensuite, et les choses que l'on trouve par l'instinct ne sont pas toujours justes. Au contraire, quelquefois l'instinct te fait faire des choses qui sont trop naïves. En réalité il y a une différence entre l'instinct et l'intuition. L'intuition, en fait, c'est quelque chose qui relève de l'éclair, de l'étincelle de la connaissance. Pour un instant tu comprends, tu connais cette chose et elle te semble neuve au moment où tu la rencontres. Quand cela se passe comme ça, c'est beau, mais c'est rare aussi. Ces choses-là, on n'y touche plus. Par exemple dans la seconde partie de la *Trilogia*, lorsque le jeune homme se réveille, se lève, ou avant même lorsqu'il répond aux stimuli : le *hula hoop*, les disques, les ballons... Ça c'est un moment auquel on n'a jamais touché. On ne l'a jamais changé. On ne l'a jamais mis en doute. Ce moment-là, c'est tout le sens du spectacle. Tout ce qui se passe avant est construit pour arriver à ce moment-là. Pour ce moment-là j'ai dit « ça oui ».

*Je voulais revenir sur la rencontre qui a eu lieu jeudi dernier<sup>707</sup>. Il y a eu une discussion sur l'attente et la difficulté de prendre en compte le spectateur avant qu'il ne soit effectivement là. Comment cela fonctionne pendant la création ?*

C'est une nécessité qui naît pour moi. Je suis le spectateur idéal. Cependant je suis quelquefois tellement impliquée que je perds de vue la vérité et j'ai besoin de donner le spectacle au public, pour qu'il devienne son nouveau propriétaire et en quelque sorte son protagoniste. Pour moi le public est très important, il est fondamental puisque sans lui le théâtre ne se fait pas. Partons de ce présupposé. Je cherche d'abord quelque chose pour moi-même mais celle-ci doit trouver une résonance chez le spectateur. Je prends en compte les bruits du public, sa respiration, ce qu'il sent et ce qu'il renvoie, ce sont des choses très importantes. Mais je ne peux pas changer mon histoire, mon identité, je ne peux pas changer. C'est le public qui doit parler ma langue et non moi celle du public. Quand il vient au théâtre, le spectateur vient dans un pays étranger, il doit donc être ouvert à cette nouvelle langue qu'il entend. Sinon, il irait dans un endroit facile, où l'on s'exprime de façon primitive : on ne grandit pas comme ça. Il n'y a aucune confrontation, aucun échange. En revanche, c'est beau quand tu visites un pays étranger et que tu cherches à saisir, à comprendre, à sentir ce nouveau langage. Tu es fasciné par la découverte d'un monde que tu ne connaissais pas. Pour moi, le théâtre, c'est ça. Tu peux être d'accord ou non, cela peut te plaire ou non, mais tu dois dans tous les cas avoir la sensation d'entrer dans un pays étranger.

*C'est bien sûr à l'opposé d'une démarche plus traditionnelle où le spectateur connaît déjà le langage, a déjà les clés.*

Bien sûr, il a déjà tous les éléments, il connaît l'histoire. Mais attention parce qu'il peut aussi y avoir un malentendu ici. Le théâtre de recherche, le théâtre expérimental, doit tout de même donner au public des clés de lecture. Il doit les lui donner pour que l'œuvre ne soit pas complètement auto-référentielle. On tombe dans la logique du metteur en scène qui fait son spectacle pour lui-même en

---

<sup>707</sup> Rencontre organisée dans une librairie du centre de Milan à l'occasion des représentations.

mettant en scène ses obsessions, un théâtre fermé alors que pour moi le théâtre est un lieu ouvert. Un lieu ouvert qui doit prévoir l'existence de l'étranger, du public, et doit pouvoir lui donner des éléments, des instruments. Ce ne sont pas ceux du théâtre traditionnel classique où tu rentres et tu connais déjà l'histoire de Roméo et Juliette ou tu sais qu'Othello tuera Desdémone. Mais tu dois quand même pouvoir lui donner des éléments intelligibles pour que le public puisse faire son expérience. Sinon il s'agit de deux histoires séparées.

*Toujours au sujet de la rencontre, une femme t'a beaucoup remerciée et t'a dit que même si ces spectacles étaient pour elle un « coup poing à l'estomac », elle était sortie avec beaucoup de joie. Il y a ici une sorte de dualité dans le rapport avec le public. Il est perdu, violenté, mais il revient.*

D'abord je pense que les gens qui viennent voir ces spectacles ont envie d'être touchés, sinon ils ne viendraient pas. Ils iraient voir un autre type de théâtre, qui les divertisse, qui leur fasse passer une belle soirée, avec un beau texte, propre. Mais le théâtre que je fais est un théâtre qui veut frapper. Ce n'est pas que je veuille provoquer à tout prix, mais je mets en scène des sujets et des situations, des personnages qui, en eux-mêmes, sont damnés, n'ont pas de chance, de pauvres malheureux...et ce n'est déjà pas facile à accepter. C'est vrai qu'une belle dame milanaise avec sa fourrure qui s'assoit au premier rang et voit pendant cinquante minutes l'unique acteur de la pièce qui bave pendant tout le temps<sup>708</sup>, je pense qu'à un moment, ça doit la gêner. Je ne pense pas que ce soit agréable, ça me dégoûte déjà moi, alors pense à elle... !

Après c'est une question de choix. Tu prends une responsabilité si tu viens. Il est possible que les gens s'en aillent aussi. Devant le spectacle précédent, *Le Pulle* (2010), beaucoup de gens sont partis.

*Cette façon de frapper le spectateur, où doit-elle l'emmener ?*

Le spectateur fait sa propre expérience du spectacle. Elle est liée à sa vie, à ce qu'il a vécu jusqu'ici. Au type de famille dans laquelle il a grandi. Aux amis

---

<sup>708</sup> Emma Dante évoque ici le premier spectacle de la *Trilogia degli occhiali, Acquisanta*.



qu'il a eus, aux histoires qu'il a créées. Donc chaque spectacle est différent pour chacun. Donc ça dépend. Ce n'est pas à sens unique. Le théâtre est beau parce qu'il réussit à parler à des personnes très différentes : des vieux, des jeunes, des beaux, des moches, des riches, des pauvres. Tout ça parce que nous parlons de la vie, parce que nous dialoguons sur la vie. Nous avons tous ça en nous. J'ai déjà vu des gens très durs, avec une carapace, qui ne voulaient pas parler de la vie, c'est une question désagréable. Ce qui est beau c'est quand deux personnes se rencontrent dans une salle immense sans se connaître parce qu'ils se posent la même question. C'est ce que fait le théâtre.

*Il me semble difficile d'expliquer le lien entre le ressenti physique désagréable et la joie que l'on peut ressentir après les spectacles.*

C'est une émotion qui fait mal et que tu cherches au théâtre et non dans la vie. Sans doute parce qu'elle est rare. En fait, quand tu vas au théâtre, tu la vois devant toi, cette émotion, mais c'est une chose vivante et qui te ressemble, qui te parle. Le théâtre est une des formes d'expression les plus fortes parce qu'il s'agit d'un être humain qui s'adresse à un autre être humain.

*Que fait-on de ces émotions ensuite ?*

Je peux te dire ce qui m'est arrivé à moi. Après avoir créé ces trois spectacles<sup>709</sup>, je me suis rendue compte que j'étais plus attentive aux gens, dans la rue, des mendiants. Avant je n'avais pas le temps, je passais vite, maintenant je les regarde. Personne ne les regarde jamais. Parce que nous avons tendance à baisser les yeux, parce que la pauvreté, l'appel à l'aide met mal à l'aise. Parce qu'on se sent impuissant. Je pense être capable maintenant de rendre un regard. Ce n'est pas rien. Surtout dans un monde où il n'y a pas le temps, ni l'espace pour prendre un peu soin des autres.

---

<sup>709</sup> Les trois spectacles qui composent la *Trilogia degli occhiali* sont : *Acquasanta*, *Il castello della Zisa* et *Ballarini*.



**ANNEXE II**  
**Questionnaires**

## **Notes préliminaires sur les questionnaires**

Ces questionnaires ont été réalisés lors de mon projet de Master, à la suite de la représentation de *Questo buio feroce* à la Scène Nationale de Petit-Quevilly/Mont-Saint-Aignan en 2009. Ils ont été distribués principalement à des classes de seconde, première et terminale en section L, enseignement de spécialité théâtre, et à quelques amateurs de théâtre, hommes et femmes âgés de vingt à soixante ans.

Mon étude de Master se concentrait principalement sur les effets du spectacle de Pippo Delbono, à partir de ces témoignages, d'une analyse du spectacle et d'articles de journaux parus en France et en Italie.

## Questionnaire n°1

Age : 15

Sexe : M

*Aviez-vous déjà vu un spectacle de Pippo Delbono ?*

Non.

*Pouvez-vous définir en quelques mots le/les thème(s) de Questo buio feroce ?*

Une pièce entre le Noir et le Blanc. Pippo nous jette dans la souffrance des personnages. Souffrance qui vient de nous-mêmes, du regard et du jugement que portent nos proches sur nous. Notre différence, notre façon singulière de voir ou de vivre notre vie. Pippo nous rappelle notre vie passée grâce à la diversité des personnages qu'il met en scène. Ils sont tellement différents les uns des autres que chacun des spectateurs peut retrouver une partie de lui dans plusieurs personnages, ce qui rend les propos de Pippo beaucoup plus forts. Pour moi, plus un personnage ou des paroles nous ont marqués, plus le spectateur s'est retrouvé dans ce personnage. Déstabilisant. Un travail intense sur soi-même...

*Quelles étaient vos impressions en sortant du spectacle : sentiments, réactions physiques, pensées... ?*

À la sortie de la salle, je me sentais vidé, comme si Pippo avait pompé toute mon énergie et tout mon passé afin de les mettre en scène. Aujourd'hui je peux dire que j'aime ce spectacle et la façon de travailler de Pippo. Mais à la fin de la pièce j'ai eu beaucoup de mal à savoir de quel côté mon attirance penchait à cause de mes sentiments qui ont été non seulement sollicités en permanence, mais qui ont été retournés dans tout les sens, secoués, blessés... J'ai eu beaucoup de mal à digérer cette pièce qui m'a rappelé énormément de choses que j'aurais préféré oublier.

*Pouvez-vous décrire les premières images/tableaux du spectacle qui vous reviennent à l'esprit, et expliquer pourquoi elles vous ont marqué ?*

Tout d'abord l'image où l'homme est allongé en sous-vêtements sur la scène avec un masque africain. Une image qui m'a frappé de plein fouet. Moi, il y a deux ans. Cette image de ce corps sec et osseux. L'image du cortège de l'enterrement. Des corps très différents les uns des autres. Mais une unité et une liaison déconcertante face à la gravité de la scène. Comme si, pour rendre un effet si brutal sur le spectateur, il fallait un tout, un tout formé par la liaison de personnages. Chacun apporte son grain de sel pour réussir la recette. Un autre tableau. Cendrillon. Cette scène où les quatre prétendantes passent les unes après les autres sur le fauteuil de velours pour essayer la pantoufle. Lorsque la quatrième arrive à l'enfiler, les autres courent, et crient. Une scène comique qui, pourtant, n'a pas réussi à me faire sourire. Un contraste trop grand entre les larmes et le rire...

*Est-ce que certains passages dans Questo buio feroce vous ont rappelé d'autres spectacles, ou bien d'autres arts (littéraire, cinématographique, pictural), ou encore des éléments de notre « imaginaire collectif » ? Si oui, pouvez-vous les citer ?*

En premier, cette scène avec les quatre prétendantes qui m'a fait penser à Cendrillon de Walt Disney. Un cliché de dessin animé transvasé sur scène qui a un rendu absolument magique. Ensuite, lors de l'enterrement, l'homme chauve avec des lunettes de soleil et l'imperméable noir me faisait penser au personnage principal dans Matrix. Ici encore un décalage amusant par rapport au reste de la pièce.

*En tant que spectateur vous êtes-vous senti différent devant ce spectacle par rapport à ce que vous voyez d'habitude ? Si oui, de quelle manière ?*

C'est tout à fait ce que j'attends du théâtre ! Une pièce du type « grande tragédie grecque » est sûrement plus paisible à regarder mais ce style de théâtre apporte plus de réflexion, une réflexion plus personnelle. Je me suis senti touché

de plein fouet, voire même agressé. C'est une partie de ma vie et de la façon dont je me la représente qui était là, concrète, sous mes yeux...

## Questionnaire n°2

Age : 53

Sexe : M

*Aviez-vous déjà vu un spectacle de Pippo Delbono ?*

Oui.

*Pouvez-vous définir en quelques mots le/les thème(s) de Questo buio feroce ?*

La disparition. La mémoire historique. L'imaginaire patrimonial / la déshérence contemporaine.

*Quelles étaient vos impressions en sortant du spectacle : sentiments, réactions physiques, pensées... ?*

Difficile de nourrir des « pensées », au sens logique, après une proposition aussi frontale, et d'une esthétique aussi radicale. La « pensée » vient postérieurement, dans une sorte de rumination. Le sentiment est physique : jouir d'une émotion qui ne se pare pas de prétextes idéologiques/esthétiques, être submergé par le bruit et l'image en se disant que quelque chose est advenu, que l'on ne peut guère immédiatement nommer.

*Pouvez-vous décrire les premières images/tableaux du spectacle qui vous reviennent à l'esprit, et expliquer pourquoi elles vous ont marqué ?*

L'appel des morts et la numérotation qui devient folle, effectuée par cette mère/infirmière qui laisse entrevoir une émotion violente à force de la réprimer... La danse dionysiaque et le sourire de Pippo Delbono lui-même avant sa disparition du plateau. Et le carnaval de Venise comme un enterrement de première classe, sorti directement du personnage, comme absent à sa propre vision.



*Est-ce que certains passages dans Questo buio feroce vous ont rappelé d'autres spectacles, ou bien d'autres arts (littéraire, cinématographique, pictural), ou encore des éléments de notre « imaginaire collectif » ? Si oui, pouvez-vous les citer ?*

Fellini, Kubrick, Almodóvar, le baroque (musique surtout), l'univers BD de Tardi (le chœur final notamment), l'onirisme du cinéma muet (expressionnisme surtout).

*En tant que spectateur vous êtes-vous senti différent devant ce spectacle par rapport à ce que vous voyez d'habitude ? Si oui, de quelle manière ?*

Ce que je « vois d'habitude » étant caractérisé par une très grande diversité, d'une part, et par une attention soutenue portée à la création contemporaine, la discontinuité, le rapport texte/plateau, l'environnement sonore, le « postdramatique », font partie de mon paysage de spectateur. Néanmoins, les spectacles de Pippo Delbono me renvoient à une qualité particulière d'émotion, au premier degré, et d'une façon difficilement analysable, sans doute liée à un « inconscient collectif » des spectateurs européens.

## Questionnaire n°3

Age : 57

Sexe : F

*Aviez-vous déjà vu un spectacle de Pippo Delbono ?*

Oui.

*Pouvez-vous définir en quelques mots le/les thème(s) de Questo buio feroce ?*

La vie jaillissant de la mort. La boîte noire devenue chambre blanche ou l'inverse. La lumière naissant de cette obscurité.

*Quelles étaient vos impressions en sortant du spectacle : sentiments, réactions physiques, pensées... ?*

Spectacle vu deux fois.

Première fois : un éblouissement, un sentiment insurmontable mêlant vie intime et sentiment artistique : paralysie de l'émotion dite naturelle. Deuil revécu : vide absolu.

Deuxième fois : mieux « armée » mais certaines séquences comme le défilé (+ musique) produisant le même effet.

*Pouvez-vous décrire les premières images/tableaux du spectacle qui vous reviennent à l'esprit, et expliquer pourquoi elles vous ont marqué ?*

La première image. La danse de Pippo attendue retrouvée. Les tableaux macabres. Le défilé. Désolée, les raisons sont trop intimes pour que j'en parle. *My Way. Emmenez-moi...*

*Est-ce que certains passages dans Questo buio feroce vous ont rappelé d'autres spectacles, ou bien d'autres arts (littéraire, cinématographique,*

*pictural), ou encore des éléments de notre « imaginaire collectif » ? Si oui, pouvez-vous les citer ?*

Oui. En vrac. Venise, Fellini, l'imaginaire des contes ; James Ensor, tout l'univers décalé de Broadway, Almodóvar, les clowns (au sens fellinien du terme) le sublime et le grotesque de Goya.

*En tant que spectateur vous êtes-vous senti différent devant ce spectacle par rapport à ce que vous voyez d'habitude ? Si oui, de quelle manière ?*

Je me suis sentie chez Pippo Delbono dans un univers tout à fait – pour moi – singulier. Si lointain et si proche au cœur d'une révélation commencée avec *Guerra* (1998) faite de douleur mais, bien au-delà le sentiment de faire partie d'une communauté humaine grâce à un art qui, en nous confrontant à nos émotions les plus intimes, nous renvoie à la condition humaine *via* l'individu, l'intime devenu collectif. Jamais je n'irai voir un spectacle de Pippo seule, tant le partage silencieux est fondamental.



## INDEX DES ILLUSTRATIONS

Les sources des illustrations présentes dans ce travail sont données en notes dans le corps du texte. Lorsqu'il s'agit de capture d'écran, en revanche, les références sont celles des captations vidéo des spectacles, données en bibliographie et précisées ici, par ordre alphabétique du nom de l'artiste :

BAUSCH Pina, *Kontakthof: with ladies and gentlemen over 65*, distributeur L'Arche, 2007.

BAUSCH Pina, *Café Müller, Une Pièce de Pina Bausch*, distributeur L'Arche, 2010.

BAUSCH Pina, *Walzer ein Stück*, distributeur L'Arche, 2012.

DANTE, Emma et ROSSITTI Marco, *mPalermù*, distributeur L'Unità, 2006.

DELBONO Pippo, *Il Silenzio*, vidéo du spectacle réalisée par Vitold Krysinsky, distributeur COPAT, 2013.

LAUWERS Jan, *La Chambre d'Isabella, Le Bazar du homard, La Maison des cerfs*. Captations aimablement prêtées par Elke Janssens.

KANTOR Tadeusz, *La Classe Morte*, vidéo réalisée à partir du spectacle par Andrzej Warda, distributeur TVP S.A, 1976.

KANTOR Tadeusz, *Wielopole, Wielopole*, vidéo du spectacle réalisée par Stanislaw Zajaczkowski, distributeur OTV, 1983.

KANTOR Tadeusz, *Qu'ils crèvent les artistes*, vidéo du spectacle réalisée par Stanislaw Zajaczkowski, distributeur OTV, 1985.

KANTOR Tadeusz, *Je ne reviendrai jamais*, vidéo du spectacle réalisée par Sapija Andrzej, distributeur TVP S.A, 1990.

KANTOR Tadeusz, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, vidéo du spectacle réalisée par Stanislaw Zajaczkowski, distributeur OTV, 1991.

(Fig.1) *Wielopole, Wielopole*, Tadeusz Kantor (1980). Deuxième partie. 13.  
HELKA – MANNEQUIN..... 149

(Fig.2) *Le Fou et la Nonne*, Tadeusz Kantor (1963)..... 150

(Fig.3) *Wielopole, Wielopole*, Tadeusz Kantor (1980). Première partie. 13.  
Véritable fonction de l'invention de Monsieur Daguerre : la guerre !..... 154

(Fig.4) <i>Wielopole, Wielopole</i> , Tadeusz Kantor (1980). Cinquième partie. 1. Le fonctionnement du LIT-MACHINE de la mort provoque une grande déliquescence morale de la famille.....	165
(Fig.5) <i>Café Müller</i> , Pina Bausch (1978) Le trio amoureux : Malou Airaudo, Dominique Mercy, Jan Minarik.....	170
(Fig.6) <i>Café Müller</i> , Pina Bausch (1978). Le « pas de deux » de Malou Airaudo et Dominique Mercy. ....	177
(Fig.7) <i>Kontakthof : with ladies and gentlemen over 65</i> , Pina Bausch (2000). Les gestes : de l'amour au harcèlement.....	180
(Fig.8) <i>Café Müller</i> , Pina Bausch (1978). De la chute.....	183
(Fig.9) <i>La Chambre d'Isabella</i> , Jan Lauwers (2004). La folie d'Alexander...	193
(Fig.10) <i>La Chambre d'Isabella</i> , Jan Lauwers (2004). Le monologue d'Arthur sur l'alcool. ....	197
(Fig.11) <i>La Chambre d'Isabella</i> , Jan Lauwers (2004). Le baiser d'Isabella et Frank.....	204
(Fig.12) <i>Il Silenzio</i> , Pippo Delbono (2000). La séquence du travesti : Gustavo Giacosa.....	210
(Fig.13) <i>Il Silenzio</i> , Pippo Delbono (2000). Jeu de cache-cache : Gianluca Ballarè et Fadel Abeid. ....	214
(Fig.14) <i>Il Cretto</i> , Alberto Burri.....	217
(Fig.15) <i>mPalermù</i> , Emma Dante (2001). Les tatanes de Rosalia.....	227

(Fig.16)	<i>mPalermù</i> , Emma Dante (2001). <i>La schiera</i> . ....	232
(Fig.17)	<i>mPalermù</i> , Emma Dante (2001). Le grand sommeil. ....	239
(Fig.18)	<i>Questo buio feroce</i> , Pippo Delbono (2006). Le défilé de costumes / Venise. ....	318
(Fig.19)	<i>Questo buio feroce</i> , Pippo Delbono (2006). La séquence de <i>Cendrillon</i> .....	319
(Fig.20)	Sofia Coppola, <i>Marie-Antoinette</i> (2006). ....	319
(Fig.21)	James Ensor, <i>Ensor aux masques</i> (1899). Huile sur toile, Komaki, Japon, Menard Art Museum. ....	320
(Fig.22)	<i>Questo buio feroce</i> , Pippo Delbono (2006). Le groupe de la Mort. ....	321
(Fig.23)	Francisco de Goya, <i>La Romería de San Isidro</i> (1819-1823) [détail]. Huile sur plâtre transférée à la toile, Musée du Prado, Madrid. ....	321
(Fig.24)	Käthe Kollwitz, <i>Memorial for Karl Liebknecht</i> (1919). Sculpture sur bois, Dallas Museum of Art. ....	322
(Fig.25)	Delacroix, <i>La Liberté guidant le peuple</i> (1830). Peinture à l'huile, Musée du Louvre. ....	324
(Fig.26)	<i>Qu'ils crèvent les artistes</i> , Tadeusz Kantor (1985). Les Barricades et l'Ange de la Mort. ....	324
(Fig.27)	<i>Il Silenzio</i> , Pippo Delbono (2000). Les croix. ....	380
(Fig.28)	<i>Wielopole, Wielopole</i> , Tadeusz Kantor (1980). Les croix. ....	380
(Fig.29)	<i>Wielopole, Wielopole</i> , Tadeusz Kantor (1980). La Cène finale.....	381

(Fig.30)	<i>Il Silenzio</i> , Pippo Delbono (2000). La Cène.....	381
(Fig.31)	<i>Urlo</i> , Pippo Delbono (2004). Le repas. ....	383
(Fig.32)	<i>mPalermù</i> , Emma Dante (2001). <i>La piccola abbuffata</i> : Le petit gueleton.....	384
(Fig.33)	<i>Walzer</i> , Pina Bausch (1982). La dévoration de la pomme. ....	384
(Fig.34)	<i>Café Müller</i> , Pina Bausch (1978). Le porté.....	385
(Fig.35)	<i>Wielopole, Wielopole</i> , Tadeusz Kantor (1980). Le porté de la mariée.....	386
(Fig.36)	<i>Café Müller</i> , Pina Bausch (1978). La femme-spectre. ....	387
(Fig.37)	<i>Je ne reviendrai jamais</i> , Tadeusz Kantor (1988). La femme spectre.....	387
(Fig.38)	<i>Café Müller</i> , Pina Bausch (1978). La femme à la table. ....	388
(Fig.39)	<i>Je ne reviendrai jamais</i> , Tadeusz Kantor (1988). La Souillon à la table..	388
(Fig.40)	<i>Il Silenzio</i> , Pippo Delbono (2000). Le mariage. ....	389
(Fig.41)	<i>Il Silenzio</i> , Pippo Delbono (2000). Le mariage. ....	389
(Fig.42)	<i>mPalermù</i> , Emma Dante (2001). Les coups de ceinture de l'amour.....	390
(Fig.43)	<i>Wielopole, Wielopole</i> , Tadeusz Kantor (1980). Cinquième partie. 5. La cérémonie est troublée par un incident imprévu. Le RABIN, son chant funèbre TINGEL-TANGEL, son sort ultérieur et bien au-delà.....	391
(Fig.44)	<i>mPalermù</i> , Emma Dante (2001). <i>Il grande sonno</i> : Le grand sommeil. ....	392



- (Fig.45) *Wielopole, Wielopole*, Tadeusz Kantor (1980). Cri silencieux des soldats. 392
- (Fig.46) *Questo buio feroce*, Pippo Delbono (2006). Le cri silencieux (Pepe Robledo)..... 393
- (Fig.47) *La Chambre d'Isabella*, Jan Lauwers (2004). Le cri de l'hémisphère droit. ....393

# TABLE DES MATIÈRES

<b>CONTRAT DE DIFFUSION</b>	<b>3</b>
<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>5</b>
<b>NOTE SUR LES ILLUSTRATIONS</b>	<b>9</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>11</b>
1. <i>Ce qui fait symptôme</i>	15
2. <i>Représenter, se représenter</i>	19
3. <i>Question de méthode</i>	24
4. <i>Choix du corpus</i>	28
5. <i>Interroger des outils... dans un contexte</i>	38
6. <i>Plan de l'étude</i>	41
<b>PREMIÈRE PARTIE</b>	
<b>LIMITES DE L'ANALYSE DRAMATURGIQUE</b>	<b>45</b>
<b>Introduction</b>	
<b>L'acteur au centre : Prolégomènes pour une étude dramaturgique</b>	<b>47</b>
1. <i>Jeu de l'acteur : training et héritages</i>	50
2. <i>De la dramaturgie visuelle à la dramaturgie du geste</i>	53
<b>Premier chapitre</b>	
<b>Étude dramaturgique</b>	<b>57</b>
1. <i>Peut-on parler de dramaturgie ?</i>	57
1.1 <i>Pour une dramaturgie visuelle...</i>	57
1.2 <i>... ou pour une dramaturgie de la représentation : action et mimésis</i>	59
1.3 <i>La dramaturgie, organiser : le sens et l'émotion</i>	62
1.4 <i>Concepts-clés</i>	63

2. <i>Le dialogue : de la scène à la salle</i>	64
2.1 Le sujet ou non-sujet du dialogue	64
2.2 Une parole non-agissante	67
2.3 Dialogisme, monologisme, choralité ?	69
3. <i>Du devenir de l'action</i>	73
3.1 Des actions sans résolution	74
3.2 De l'action physique au geste	77
<b>Geste ou gestus ?</b>	<b>80</b>
<b>De la déformation et de la répétition</b>	<b>83</b>
3.3 Corps et expression	86
4. <i>Une dramaturgie du geste</i>	91
4.1 Le geste et l'expressivité : de la pantomime au tableau	91
4.2 Le geste est-il un signe ?	98
<b>Deuxième chapitre</b>	
<b>Le geste-symptôme</b>	<b>107</b>
1. <i>Une poétique de la mise en crise</i>	109
2. <i>Choc et incompréhension</i>	114
3. <i>Introduction du symptôme</i>	118
4. <i>Du conflit interhumain au conflit « intrahumain »</i>	120
5. <i>Au-delà de la représentation</i>	122
5.1 Fin du régime de la ressemblance	123
5.2 La représentation fondée sur le comédien	125
5.3 Les limites de la représentation dévoilées	127
<b>Conclusion de la première partie</b>	<b>133</b>

## DEUXIÈME PARTIE

### LE PARADIGME DU RÊVE 135

#### Introduction à l'analyse symptomatologique :

#### Pour une attitude phénoménologique 137

1. *Rêve vs représentation* 138
2. *La fin du signe double : crise de la sémiosis / crise de la mimésis* 140
3. *Une attitude phénoménologique* 144

#### Premier chapitre

#### Analyses symptomatologiques 147

1. *La chambre des morts : Tadeusz Kantor, Wielopole, Wielopole* 147
  - De l'objet déréalisé à l'acteur déshumanisé 149
  - La mort surdéterminée 153
  - Traitement de la temporalité et de l'espace 156
  - L'illusion comme ce qui n'est pas 160
  - Déréalisation de la mort 164
  - Le travail de la mémoire 166
  - Ce qui se joue entre... 167
2. *De la chute : Pina Bausch, Café Müller* 168
  - Le geste-conducteur 173
  - Homme / femme : les contradictions du sujet 178
  - La chute surdéterminée : la danse empêchée 182
  - Danse-Théâtre ou danse vs théâtre ? 188
3. *Action ou vérité ? Jan Lauwers, La Chambre d'Isabella* 191
  - Narration vs performance 192
  - L'impossible vérité 195
  - La vie, coûte que coûte 202
  - L'image-limite : question de temporalité 207
4. *Dire le silence, regarder l'absence : Pippo Delbono, Il Silenzio* 209
  - Le « voir » surdéterminé 213

Il Cretto, œuvre-symptôme	216
Le silence : paradoxe de l'univers sonore	218
Images vs son : conflit perceptif	219
5. <i>Sur le seuil : Emma Dante, mPalermù</i>	225
La situation performative contre le drame	230
Le regard révélateur	234
Séparation : entre miroir et loupe	237
6. <i>Conclusion du premier chapitre</i>	242
<b>Deuxième chapitre</b>	
<b>Le rapport au réel</b>	<b>245</b>
1. <i>Matérialité vs représentation</i>	245
2. <i>Mise en crise de la limite scène/salle</i>	252
3. <i>Voyage émotionnel</i>	261
4. <i>L'Autre</i> 266	
4.1 Ce qui fait symptôme	266
4.2 Le symptôme dans le corps	268
4.3 L'Autre s'oppose à la représentation	270
5. <i>Régime de l'imaginable</i>	277
<b>Conclusion de la deuxième partie</b>	<b>285</b>
<b>TROISIÈME PARTIE</b>	
<b>LE SPECTATEUR-RÊVEUR</b>	<b>287</b>
<b>Introduction</b>	
<b>Prolégomènes pour une étude du regard</b>	<b>289</b>
1. <i>Au-delà du symptôme</i>	289
2. <i>Le rêve comme dispositif</i>	291
3. <i>Naissance de l'image, naissance du sujet</i>	295

<b>Premier chapitre</b>	
<b>Accompagner le spectateur</b>	<b>301</b>
1. <i>Accueillir le spectateur</i>	302
1.1 <i>Il Silenzio</i> : du tremblement de terre à la logique d'association	303
1.2 <i>La Chambre d'Isabella</i> : une histoire et une comédie musicale	305
1.3 <i>Wielopole, Wielopole</i> : dans les méandres du souvenir	310
2. <i>Reconnaître</i>	312
3. <i>Interimaginité : de la mémoire individuelle à la mémoire collective</i>	316
4. <i>L'élaboration secondaire</i>	325
<b>Deuxième chapitre</b>	
<b>Subjectivation</b>	<b>327</b>
1. <i>L'impact du symptôme : énigme et somatisation</i>	328
2. <i>Théâtre du « je »</i>	333
2.1 La dimension autobiographique	333
2.2 Transfert	340
2.3 Le rêve comme expérience d'altérité	344
3. <i>Malaise dans la subjectivation</i>	346
4. <i>Les limites de la subjectivation ?</i>	353
4.1 <i>Romeo Castellucci</i> : symbolisme ou hyperréalisme ?	353
4.2 <i>Rhapsodie démente</i> , François Verret : L'Autre trop autre	362
<b>Troisième chapitre</b>	
<b>Symbolisation</b>	<b>369</b>
1. <i>De la distance</i>	372
2. <i>Travail du symbole</i>	377
2.1 Images récurrentes	379
2.2 Archétypes : de la résonance au retentissement bachelardiens	394
2.3 Créer l'image	398
3. <i>Dialogue des imaginaires</i>	400

<b>Conclusion de la troisième partie</b>	
<b>Corps à corps</b>	<b>405</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>409</b>
<i>1. Nous aurions voulu dire « je »</i>	413
<i>2. L'épreuve du manque</i>	416
<i>3. Prolongements</i>	420
<b>RÉSUMÉ ITALIEN</b>	<b>423</b>
<b>Introduzione</b>	<b>423</b>
<b>Prima parte : I limiti dell'analisi drammaturgica</b>	<b>427</b>
<b>Seconda parte : Il paradigma del sogno</b>	<b>434</b>
<b>Terza parte : Lo spettatore-sognatore</b>	<b>452</b>
<b>Conclusione</b>	<b>463</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>465</b>
<b>1. Artistes du corpus et hors-corpus</b>	<b>465</b>
<i>Tadeusz Kantor</i>	465
<i>Pina Bausch</i>	467
<i>Jan Lauwers</i>	468
<i>Pippo Delbono</i>	469
<i>Emma Dante</i>	470
<i>Societas Raffaello Sanzio et François Verret</i>	471
<b>2. Sur le théâtre et la danse</b>	<b>471</b>
<b>3. Sciences humaines</b>	<b>476</b>
<i>Études visuelles</i>	476
<i>Philosophie esthétique</i>	477

<i>Psychanalyse</i>	479
<b>4. Autres références</b>	<b>481</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>483</b>
<b>ANNEXE I ENTRETIENS</b>	<b>485</b>
<i>Entretien avec Pippo Delbono</i>	486
<i>Entretien avec Emma Dante</i>	494
<b>ANNEXE II Questionnaires</b>	<b>499</b>
<i>Notes préliminaires sur les questionnaires</i>	500
<i>Questionnaire n°1</i>	501
<i>Questionnaire n°2</i>	504
<i>Questionnaire n°3</i>	506
<b>INDEX DES ILLUSTRATIONS</b>	<b>509</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>514</b>
<b>RÉSUMÉS</b>	<b>522</b>





## RÉSUMÉS

### « Ce qui fait symptôme... »

#### **Contribution au renouvellement de l'analyse du théâtre**

À travers l'analyse d'œuvres de Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Jan Lauwers, Pippo Delbono et Emma Dante, cette étude propose une ouverture des outils traditionnels des études théâtrales aux concepts de la psychanalyse et aux méthodes des études visuelles pour rendre compte de l'expérience émotionnelle intense que les créations de ces artistes induisent. La notion de *symptôme*, théorisée par Freud et reprise dans le champ de l'histoire de l'art par Georges Didi-Huberman, permet de dépasser une vision de la scène comme « système de signes » « à lire » – sous l'influence de la sémiologie et du structuralisme – et de penser au contraire ce qui, dans les images proposées, ne se laisse pas saisir immédiatement. Après avoir montré les limites des outils dramaturgiques, il est possible de mettre en évidence les moments d'irruption du geste-symptôme dans les œuvres, en adoptant une attitude plus phénoménologique. Le paradigme du rêve, comme modèle analogique d'une organisation-désorganisation, peut nous permettre de comprendre l'agencement des éléments scéniques. Ce qui touche le spectateur ne se situe plus au niveau de la *représentation*, mise en branle par la présence du symptôme, mais *sous* celle-ci et *entre* les éléments. Le rapport au réel qui s'instaure pour le spectateur relève alors plus de l'imaginable que d'une forme de mimésis : les images ouvrent le regard et modifient la position du spectateur touché corporellement et émotionnellement. Le sujet théâtral diffracté porté par le corps de l'acteur amène le spectateur à faire l'épreuve de l'Autre en scène. Les œuvres à l'étude proposent ainsi une expérience de *subjectivation* et de *symbolisation* qui réactive les processus de la construction psychique de l'individu mise en crise dans la société contemporaine. Dans le corps-à-corps qui s'installe entre la scène et la salle, c'est à sa position de sujet face aux autres, à lui-même et au monde, que le spectateur accède.

Mots clés : études visuelles, études théâtrales, esthétique, phénoménologie, dramaturgie, geste, symptôme, rêve, symbolisation, subjectivation, Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Jan Lauwers, Emma Dante, Pippo Delbono.

### “Ciò che fa sintomo...”

#### **Contributo al rinnovamento dell'analisi teatrale**

Attraverso l'analisi delle opere di Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Jan Lauwers, Pippo Delbono ed Emma Dante, il presente studio propone un'apertura degli strumenti tradizionali degli studi teatrali ai concetti della psicanalisi e ai metodi utilizzati dai *visual studies* al fine di rendere conto dell'intensa esperienza emozionale suscitata dalle creazioni di questi artisti. La nozione di sintomo, teorizzata da Freud e ripresa nel campo della storia dell'arte da Georges Didi-Huberman, ci permette di superare la visione della scena come “sistema di segni” “da leggere” – sotto l'influenza della semiologia e dello strutturalismo – e di pensare al contrario ciò che nelle immagini proposte, non si lascia cogliere nell'immediato. Dopo aver mostrato i limiti degli strumenti dramaturgici, è possibile individuare i momenti in cui nelle opere studiate irrompe il gesto-sintomo, grazie all'adozione di un atteggiamento più fenomenologico. Il paradigma del sogno, in quanto modello analogico di una organizzazione-disorganizzazione, può renderci in grado di comprendere il concatenamento degli elementi scenici. Ciò che tocca lo spettatore non si situa più al livello della *rappresentazione*, destabilizzata dalla presenza del sintomo, ma *al di sotto* di quest'ultima e *tra* gli elementi scenici. Il rapporto al reale che si instaura per lo spettatore pertiene allora all'immaginabile piuttosto che a una forma di mimésis: le immagini aprono lo sguardo e modificano la posizione dello spettatore, colpito sia a livello corporeo che emozionale. Il soggetto teatrale diffratto, mosso dal corpo dell'attore, porta lo spettatore a fare l'esperienza dell'Altro sulla scena. Le opere in esame propongono in tal modo un'esperienza di *soggettivazione* e di *simbolizzazione* che riattiva i processi della costruzione psichica dell'individuo messa in crisi nella società contemporanea. Nel corpo a corpo che si stabilisce tra la scena e la sala, è alla propria posizione di soggetto rispetto agli altri, a se stesso e al mondo, che lo spettatore accede.

Parole chiave : *visual studies*, studi teatrali, estetica, fenomenologia, dramaturgia, gesto, sintomo, sogno, simbolizzazione, soggettivazione, Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Jan Lauwers, Emma Dante, Pippo Delbono.

### “When comes the symptom...”

#### **A Contribution to the Renewal of Theatre Analysis**

Through an analysis of works by Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Jan Lauwers, Pippo Delbono and Emma Dante, this thesis attempts to open up the traditional analytical tools that tend to be privileged by the discipline of theatre studies to concepts stemming from psychoanalysis or visual arts, which are more appropriate for rendering the intense emotional experience that these works induce. The notion of symptom, theorised by Freud and reappropriated by art history thanks to the work of Georges Didi-Huberman, can allow us to see the stage as more than a “system of signs”, “to be read”, under the influence of semiology and structuralism, but also to go beyond the image, towards something that is not immediately evident. Having shown the limitations of dramaturgical tools, it is possible to highlight the specific moments when a symptomatic gesture irrupts within these works by relying on a more phenomenological analysis. Dream patterns, which have the similar quality of being models of an order-disorder, are essential to our understanding of the organization of stage elements and processes. Whatever moves the spectator, is no longer strictly conditioned by representation, which is itself disrupted by the symptom, but is situated beyond it, under it, between the different scenic elements. The audience's perception of reality becomes more reliant on imaginable rather than on some form of mimésis: images open up the gaze and alter the spectator's stance, touching him physically and emotionally. The diffracted theatrical subject contained in the actor's body helps the public witness Otherness onstage. The works studied here involve an experience of subjectivation and symbolisation, which activates the constitutive elements of the individual's psyche, in crisis in contemporary society. Within the very physical relationship that is built between stage and audience, the spectator experiences his own position as a subject facing others, himself and the world.

Keywords: visual studies, theatre studies, aesthetics, phenomenology, dramaturgy, gesture, symptom, dream, symbolisation, subjectivation, Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Jan Lauwers, Emma Dante, Pippo Delbono.