Agôn

Revue des arts de la scène

5 | 2012

L'entrée en scène

Épuiser les entrées : une tentation postdramatique ?

Réflexions à partir de L'Effet de Serge (Vivarium Studio / Philippe Quesne) et du Fond des choses : outils, œuvres et procédures (IRMAR – Institut des Recherches Menant à Rien)

Julie Sermon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2347>

DOI : 10.4000/agon.2347

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Julie Sermon, « Épuiser les entrées : une tentation postdramatique ? », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 25 janvier 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2347> ; DOI : 10.4000/agon.2347

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Épuiser les entrées : une tentation postdramatique ?

Réflexions à partir de L'Effet de Serge (Vivarium Studio / Philippe Quesne) et du Fond des choses : outils, œuvres et procédures (IRMAR – Institut des Recherches Menant à Rien)

Julie Sermon

- 1 Le Vivarium Studio, fondé en 2002 par Philippe Quesne, et l'IRMAR, constitué en 2007 autour d'un noyau d'acteurs sortant de l'ERAC¹, ont un premier point commun : ne pas monter de texte (dramatique ou autre), mais explorer une théâtralité qui s'invente à même le plateau et qui réserve à la parole, improvisée, apprise ou citée, une place globalement marginale. Dans les spectacles et les performances de ces compagnies², il n'y a pas vraiment d'histoire qui se raconte, pas d'intrigue qui se noue, se développe puis se dénoue, mais une succession de situations, de gestes, d'actions, de (micro)événements qui surviennent, dans une plus ou moins grande indépendance, selon le « principe du numéro »³, et donc, des entrées à répétition.
- 2 Dans *Le Théâtre postdramatique* (1999), Hans-Thies Lehmann rappelle que ce régime dramaturgique, d'abord propre aux formes de divertissements populaires (music-hall, cirque, marionnettes...), suscita l'intérêt de tous les mouvements d'avant-garde désireux d'en finir, dès les premières décennies du XX^e siècle, avec la tradition bourgeoise de la « pièce bien faite ». Or, s'il est incontestable que la promotion de ces formes, fondées sur un principe de *variété*, joua un rôle majeur dans l'entreprise d'atomisation si ce n'est d'annihilation de la fable dramatique (*a priori* liée et unitaire)⁴, elle eut aussi pour effet, corrélatif quoique généralement négligé, de modifier en profondeur le statut des entrées. Alors que dans les dramaturgies classiques, les entrées contribuent, selon un principe de paliers aussi décisifs que cumulatifs, au progrès de l'intrigue, dans les dramaturgies du numéro, chaque entrée vaut pour elle-même : au lieu d'être instrumentalisée à la logique de l'action dramatique, à sa tension croissante et continue, chaque entrée tend à marquer un nouveau départ, à impulser une énergie spécifique – les jeux de contraste, les effets de surprise que ménage l'alternance de ces entrées à répétition devenant alors, en tant que

tels, un moteur et une ponctuation de la représentation, et donc, un enjeu capital de l'écriture scénique.

- 3 Dans son essai, Lehmann note que le modèle dramaturgique du numéro, qui « morcell[e] [l]es actions »⁵, « démantè[le] [le] temps au théâtre en des séquences toujours plus courtes » et autonomes, a donné lieu, sur les scènes postdramatiques, à deux modes antagonistes d'« effondrement de la continuité » dramatique. À côté d'un théâtre qui, dans le droit-fil des avant-gardes historiques, cultive les effets de chocs, de simultanéité, et « accélère le rythme [de la représentation] de telle sorte que le drame se désintègre », s'est développé un théâtre qui, à l'inverse, privilégie « une esthétique durative ». Au « *parcellement de la perception* » qu'implique le « bombardement permanent des images et des signes »⁶, ces formes, qui optent pour un ralentissement et une raréfaction des informations, opposent la concentration d'un regard contemplatif, qui s'attache au déploiement « cérémonial »⁷ de chacun des êtres, choses ou actions survenant sur le plateau, sans aucun caractère d'urgence ni de nécessité. Si, sur les scènes contemporaines, les effets de vitesse et de « zapping » tendent à prédominer, les deux spectacles auxquels j'ai choisi de m'attacher ici relèvent en revanche de la seconde voie. *L'Effet de Serge*, créé en 2007, et *Le Fond des choses : outils, œuvres et procédures*, créé en 2012, ont en effet pour autre spécificité commune de conjuguer la démultiplication des entrées sur le mode, d'une part, de la décélération, d'autre part, de l'infime et dérisoire répétition-variation – soit, deux formes d'épuisement des entrées, dont je proposerai d'analyser les modalités d'inscription scénique, les éventuels effets dramatiques et, plus largement, la portée symbolique.

Le dessin des entrées : surexposition, ritualisation

- 4 Bien que d'un point de vue stylistique, la scénographie propre à chacun des deux spectacles diffère *a priori* sensiblement – l'espace est plutôt réaliste dans *L'Effet de Serge*, abstrait dans *Le Fond des choses...* –, les similitudes sont en réalité nombreuses dès qu'on aborde ces espaces du point de vue de leur organisation et de leur fonction. Dans les deux cas, il s'agit d'espaces très structurés, polarisés, qui tendent à faire de chaque entrée un événement précisément cadré et ritualisé. De ce point de vue, l'incipit (quasi similaire) des deux spectacles est significatif. En effet, c'est seulement après un long temps de noir inaugural (environ quarante secondes), puis un moment d'exposition du plateau demeurant vide de toute présence humaine, que le premier acteur entre en scène. Autrement dit : indépendamment du degré de référentialité propre aux dispositifs, ce sont d'abord leurs qualités plastiques (matériaux, couleurs, volumes, plans, lignes) que les spectateurs sont invités à apprécier, et sur le fond desquelles peuvent ensuite venir se détacher les différents actants – figures humaines, mais aussi, nous le verrons, objets et effets divers, les uns comme les autres s'avérant bénéficier d'une même forme d'attention au moment de leur première apparition⁸.

Zones et points d'entrée

- 5 Dans *L'Effet de Serge*, l'intégralité du plateau se trouve occupée par le salon du personnage éponyme, salon dont la construction, qui paraît inachevée⁹, fait cependant davantage penser aux aménagements d'un studio de cinéma qu'à une reconstitution de type naturaliste : les trois cloisons qui structurent l'espace sont très minces et, n'allant pas

jusqu'aux cintres, rappellent leur nature de châssis. Qui plus est, loin d'être investi de façon homogène, comme le voudrait la vraisemblance, le salon s'avère divisé en deux zones fortement contrastées : tandis que des deux tiers de l'espace demeurent absolument vides, le tiers restant concentre quant à lui tout un bric-à-brac – une table de ping-pong, une chaise, un poste de télévision, une chaîne hi-fi, des disques, des dvd, des livres, ainsi qu'une multitude d'outils et de gadgets que Serge, qui affectionne les « effets spéciaux », met en jeu dans les « spectacles d'une à trois minutes » qu'il présente, « tous les dimanches », à ses amis¹⁰. Tout au long de la représentation, selon que les acteurs stationnent dans telle ou telle zone du plateau, le dessin de leurs silhouettes se verra ainsi, ou clairement surligné, découpé sur fond de vide, ou au contraire estompé dans la masse des choses. Avant d'occuper telle ou telle position dans l'espace intérieur, il faut cependant y avoir pénétré.

- 6 Dans *L'Effet de Serge*, il existe deux points d'entrée possibles dans le salon : soit par la porte latérale qui, depuis la cloison jardin du dispositif, est censée relier le salon de Serge au reste de la maison (hors-champ) ; soit par la double baie vitrée coulissante qui, percée dans la cloison du fond (non pas au centre de l'espace global, à l'exact milieu de la zone vide), donne sur une allée jardinée longeant l'arrière de la maison. Que l'entrée dans le salon de Serge se fasse par la porte latérale ou directement par la baie vitrée, c'est toujours par l'arrière-plan extérieur qu'apparaîtront pour la première fois les différents personnages de la pièce. Or, si arriver par l'allée de la maison paraît, en soi, parfaitement réaliste, la minutie et le systématisme qui marquent le mouvement d'entrée de chacun des personnages le sont en revanche beaucoup moins. C'est en effet selon un parcours identique, précisément codifié que Serge et, à sa suite, ses successifs invités font leur entrée. Arrivant, généralement à pas lents, depuis la coulisse cour, ils longent la double baie vitrée, vont se poster dans l'encadrement de son panneau jardin, où ils demeurent un petit temps, puis se déplacent de quelques pas vers le panneau cour de la baie, dans l'encadrement duquel ils stationnent à nouveau, avant, soit de pénétrer directement à l'intérieur du salon, soit de poursuivre leur chemin vers le hors-champ pour réapparaître, quelques secondes plus tard, par la porte du salon. Quel que soit le point d'entrée dans l'espace intérieur, le mouvement des entrées se fait ainsi toujours en pointillé : il y a plusieurs phases, plusieurs stations (extérieur / intérieur ; encadrement du panneau jardin de la baie / encadrement du panneau cour ; passages dans le champ / passages hors-champ) qui, étirant l'action d'entrer dans la durée, en font un événement digne d'attention alors même que – ou précisément parce que – aucun élan dramatique ne semble la porter.

L'Effet de Serge

Pierre Grosbois

Circulations

- 7 C'est le même type de traitement des entrées – sans parole, segmenté et duratif – que l'on retrouve dans *Le Fond des choses...* Sur le plateau très épuré, d'une abstraction toute géométrique, l'espace de jeu est délimité par un grand tapis de danse blanc. Le long de ses deux bords latéraux, un spectateur attentif notera la présence de morceaux de gaffeur gris clair qui, de part et d'autre du tapis, forment une ligne discontinue, tracée à quelques centimètres à l'intérieur des bordures. Par-delà leur intérêt graphique, ces deux lignes à traits rapprochés, qui viennent doubler ou souligner les frontières de l'espace de jeu, ne sont pas sans faire penser aux marquages routiers, et donc, peuvent connoter l'idée d'une réglementation des entrées et des circulations dans l'espace – ce que le déroulé du spectacle viendra confirmer.
- 8 Alors que le tapis de danse borde le mur du fond et le mur côté cour de la cage de scène, il laisse place, côté jardin, à un espace de semi-coulisses : au fil du spectacle, cette bande de scène non recouverte par le tapis constitue une zone liminaire, un espace de découverte et de dégagement, que les acteurs traversent ou au sein de laquelle ils stationnent avant de fouler l'espace de jeu proprement dit. Ce n'est cependant pas par cet espace périphérique que se fait la première entrée du spectacle, mais du cœur même du plateau : depuis l'imposant volume noir mat qui y trône – un cube dont l'arrête mesure 3,50 m.
- 9 Placé, non pas au centre du tapis de danse, mais au milieu de ce qui pourrait constituer sa moitié cour (l'autre moitié demeurant tout d'abord, comme dans *L'Effet de Serge*, un espace vide), ce cube, dont la face jardin se révèle percée d'une ouverture, va être le lieu d'apparition de diverses choses et présences, au premier rang desquelles celle de l'acteur 1¹¹ (Olivier Veillon) qui, au cours des cinquante-cinq minutes que dure la représentation, fera douze entrées (pour treize au total) par cette énigmatique masse. Dans les deux premières minutes du spectacle, le mouvement répété de ses entrées et sorties constitue même l'unique action qui soit donnée à voir au spectateur¹² : toujours selon le même trajet, en trois stations, l'acteur 1 surgit du cube noir (sans que jamais le spectateur ne l'ait vu y pénétrer¹³), regarde vers le fond du plateau puis s'y dirige en diagonale d'un pas décidé, pour alternativement y déposer ou au contraire y récupérer une plaque et une barre de métal, avant de sortir par la zone de semi-coulisses, et bientôt, recommencer. Ce cube noir – espace sonorisé « suffisamment vaste pour y stocker du matériel et y accueillir les acteurs », et présenté par la compagnie, fonctionnellement, comme « une coulisse, une loge, un pôle d'emploi », mais aussi, plus conceptuellement, comme « le fond des choses, un lieu d'importation, d'exportation, d'exhortation, de recherches, un refuge pour le mensonge, un hospice pour la vérité »¹⁴ – met en abyme le théâtre et se joue de l'illusion dramatique. Objet de tous les regards, et simultanément, lieu du secret et de l'artifice, cette « boîte noire » sera tout au long du spectacle l'endroit des entrées spectaculaires, fût-ce sur un mode dérisoire ou déceptif (j'y reviendrai).
- 10 Il est enfin une dernière zone d'entrée possible dans l'espace de jeu du *Fond des choses* : le couloir qui se trouve ménagé, sur le tapis, entre la face cour du cube et le mur de la cage de scène. Rarement utilisée dans le spectacle (seulement quatre fois pour quarante-trois entrées au total), le mouvement des entrées qui se déploient dans cette bande latérale, toujours du fond du plateau vers l'avant, contraste avec les lignes horizontales et diagonales qui sont par ailleurs majoritairement privilégiées (entrées par le cube ou par la zone liminaire à jardin).

Le Fonds des choses : outils, œuvres et procédures

NEUTRE11

Ballet des apparitions

- 11 Comme dans *L'Effet de Serge*, mais sur un mode plus ostensiblement conceptuel, la scénographie du *Fond des choses...* s'architecture ainsi en zones d'apparition, plans, lignes, sas et seuils qui, soulignant le contour et déterminant le mouvement des entrées, en font de véritables événements – événements vis-à-vis desquels, toutefois, le spectateur n'est pas en mesure de nourrir des attentes dramatiques, mais invité à développer une attention plastique et chorégraphique. De ce point de vue, il est révélateur que, dans les deux spectacles, l'entrée en scène des acteurs ne coïncident pour ainsi dire jamais avec leur prise de parole ni même leur passage à l'action : avant de dire ou de faire quoi que ce soit, ils *apparaissent*, en un lieu et selon un tempo ritualisés.
- 12 De même, en effet, qu'il y a des passages obligés dans l'espace (soit, comme c'est le cas dans *L'Effet de Serge*, que tous les personnages passent par les mêmes positions et adoptent le même parcours, soit, comme dans le cas du *Fond des choses*, que chaque figure tende à se voir assigner des points d'entrée et des trajets spécifiques¹⁵), de même, il y a des passages obligés dans la durée – la tendance propre aux deux spectacles étant de privilégier l'étirement, la dilatation, la décélération des entrées. Au lieu d'annoncer un tournant, d'être le signe d'un rebondissement, et donc, d'être prises dans un élan, les entrées « prennent leur temps », tout en donnant paradoxalement l'impression – tant leur rythme de déploiement dans l'espace, mais aussi, la fréquence à laquelle elles se répètent et l'intervalle qui les sépare ou non les unes des autres semblent précis¹⁶ – d'être rigoureusement chronométrées. Qu'elles le soient véritablement, ou qu'elles en donnent seulement l'impression, les entrées donnent forme, sur le plateau du *Fond des choses...* comme de *L'Effet de Serge*, à une sorte de ballet tranquille, ponctué de nombreuses respirations (temps de noir, temps de plateau vide d'action et/ou de présence humaine), où chaque nouvel acteur, objet ou effet bénéficie, avant son entrée en jeu, d'un véritable temps d'exposition.

- 13 N'étant plus prioritairement régie par la nécessité de conduire une action ou de raconter une histoire, il est logique que la façon dont les corps s'inscrivent dans l'espace et dans le temps de la représentation tende à devenir un centre d'intérêt autonome, qui génère ou qui est déterminé par ses propres dynamiques. Si le réglage des entrées prend ainsi la forme, dans les deux spectacles étudiés, de précises partitions spatiales, rythmiques et gestuelles, ces entrées s'avèrent cependant aussi l'occasion, plus ou moins résiduelle, de jouer d'effets dramatiques.

Dédramatiser l'entrée / Théâtraliser l'entrée (mais sur un mode mineur)

- 14 C'est pour ainsi dire par l'absurde, en jouant avec les attentes et les conventions propres au genre, que les deux compagnies créent une forme de tension dramatique. La tradition veut qu'un acteur entre en scène pour y dire et y faire un certain nombre de choses, qu'il accomplit au titre d'une identité fictive ; dans *L'Effet de Serge* comme dans *Le Fond des choses...*, on entre en scène sans mobile immédiat ou apparent, sans compter qu'il n'est pas toujours évident de savoir qui entre en scène. Ainsi, loin d'invalider les questions fondatrices de l'illusion dramatique – « qui va là ? »¹⁷, pour faire quoi ? –, les deux compagnies s'amuse-elles à retarder ou à brouiller les réponses que les entrées sont censées y apporter.

Décomposition

- 15 Dans les deux spectacles, nous l'avons vu, les entrées tendent à se trouver segmentées dans le temps et dans l'espace. Souvent, cette poétique de l'entrée par stations – qui fait de la simple action d'entrer un événement, si ce n'est intrigant, en tout cas méritant qu'on s'y arrête¹⁸ – s'avère encore doublée d'un mouvement de découverte progressive de l'identité et du statut à accorder à celui qui entre en scène, sans se livrer d'emblée.
- 16 Ainsi, dans *L'Effet de Serge*, c'est d'abord en habit de cosmonaute (combinaison et masque éclairé de l'intérieur) qu'apparaît Gaëtan Vourc'h, interprète du rôle titre. Arrivé à pas lents, il se poste, silencieux, derrière la baie vitrée, et se met à observer, à l'aide de sa lampe-torche, les différents éléments qui l'entourent (sol, végétation, montant de la baie vitrée), tout cela très tranquillement (environ quinze secondes pour chaque micro-action). Alors que plus d'une minute s'est écoulée, une machine à fumée s'enclenche, qui fait furtivement disparaître sa silhouette ; ce n'est qu'une fois que cet effet s'est dissipé (effet que l'on pourrait comparer à un lever de rideau) que l'acteur prend la parole, sur un mode aussi paradoxal que distancié. En effet, après avoir salué les spectateurs, l'acteur leur explique que :
- En général, on commence les spectacles par la fin du spectacle d'avant. L'année dernière je jouais dans *D'après nature*, le spectacle se terminait comme ça, j'étais habillé en cosmonaute, on était plusieurs à être habillés en cosmonautes, et là, je vais jouer dans *L'Effet de Serge*, c'est sur la vie de Serge, ça se passe chez lui, donc il sera là, dans ce décor d'intérieur, d'appartement.¹⁹
- 17 Si cette entrée en scène – qui est en fait une ancienne sortie – se trouve distanciée au sens brechtien du terme, elle l'est aussi au sens propre. En effet, le corps de l'acteur se trouve séparé de l'espace où se trouvent les spectateurs par une double paroi vitrée (celle de la baie derrière laquelle il se tient, et celle de son casque), et ce n'est que par l'entremise

d'une médiation technique (un micro HF collé contre la joue de l'interprète, et dont les périphériques de sortie sont installés dans la salle) que sa voix peut passer outre ces frontières et « entrer » dans l'espace des spectateurs, alors même que l'acteur ne s'y trouve pas encore physiquement.

L'Effet de Serge

Pierre Grosbois

- 18 Une fois que l'acteur aura franchi le seuil de la baie et pénétré dans le salon (passage qui se trouve hautement ritualisé²⁰), il faudra encore attendre près de trois minutes avant qu'il ne retire son casque de cosmonaute – le retrait de cet équipement correspondant au franchissement d'un nouveau cap dramaturgique : l'entrée en action de l'acteur, et sa transformation progressive en personnage. En effet, à une parole qui, jusque là, était exclusivement descriptive ou informative, succède une parole performative : les propos que tient l'acteur ne visent plus à inventorier les différents éléments présents sur le plateau ou à présenter les fonctionnements généraux du spectacle ; ils énoncent, à la troisième personne, des possibilités d'actions simples²¹ (« Serge peut s'asseoir », « marcher », « s'allonger »...), que l'acteur met à exécution. Pour que l'interprète endosse pleinement l'identité fictive de Serge, deux autres seuils symboliques devront cependant encore être franchis.
- 19 Le premier réside dans le passage de la voix *live* (voix amplifiée en direct) à la voix *off* (voix amplifiée préenregistrée) – passage qui, comme les précédents, est clairement assumé et (méta)théâtralisé. Tenant son casque de cosmonaute sous le bras, l'acteur invite en effet les spectateurs à constater que, au moment où il leur parle, « [s]es lèvres bougent », mais que, « là par exemple... » – sa voix amplifiée en direct cède alors la place à sa voix préenregistrée, qui poursuit la démonstration – « on m'entend parler, mais mes lèvres ne bougent pas, elles restent immobiles, mais on m'entend très bien, et moi-même je ne bouge pas, mais je peux aussi faire ça en marchant, en me promenant... Je marche, le temps passe, mais on peut aussi faire « il », il marche, le temps passe... »²². Ainsi, tout en

se faisant « à vue », ce passage de relais permet au corps de l'acteur de se désolidariser de sa fonction épique (déléguée à la voix off) pour progressivement entrer dans son rôle dramatique. Venant parfaire ce glissement vers l'incarnation – c'est le dernier seuil –, l'acteur sort par la porte du salon vers l'espace hors-champ (extension fictive que, par définition, les spectateurs ne voient pas, mais dont ils peuvent toutefois se faire une représentation très précise à partir de la description « en temps réel » qu'en fait la voix off²³) puis, après être réapparu à l'extérieur, dans l'encadrement de la baie vitrée, poursuit sa marche dans l'allée jardinée et sort par là où il était arrivé lors de son entrée en scène (coulisse cour). Après un noir d'environ quarante secondes, la lumière se fait soudainement sur le plateau²⁴, saisissant l'acteur au moment même où il franchit la porte du salon et entre, costumé en Serge (pantalon, blouson, chaussures de ville) : on est alors à la dixième minute du spectacle environ.

- 20 En d'autres termes : au lieu de s'en remettre purement et simplement au pacte fondateur de l'illusion dramatique (dans le temps et l'espace de la représentation, j'accepte de considérer que cette personne qui entre sur le plateau agit et parle au nom d'une identité autre que la sienne), mais sans pour autant la refuser catégoriquement (il y a bien, contrairement à ce que voudrait la logique postdramatique, constitution d'un microcosme fictif), Philippe Quesne choisit dans *L'Effet de Serge* d'étirer le temps de l'entrée et de le décomposer en plusieurs strates (entrée en scène, entrée dans la parole, entrée dans l'action, entrée dans la fiction²⁵...), qui sont autant de paliers amenuisant progressivement la distance de l'acteur aux spectateurs d'une part, au personnage qu'il interprète d'autre part.

Dissociations

- 21 On retrouve dans *Le Fond des choses...* une même mise à mal de l'organicité censée soutenir l'illusion dramatique, qui passe par les mêmes jeux de dissociation des corps et des voix, des actions et des paroles – qui n' « entrent » pour ainsi dire jamais en même temps.
- 22 Ainsi, il faudra attendre la vingt-troisième minute du spectacle pour que l'acteur 1 (Olivier Veillon) – qui, à ce stade de la représentation, est déjà entré et sorti neuf fois – prenne enfin la parole. De même, il s'écoule près de huit minutes entre le moment où l'acteur 4 (Baptiste Amann) entre en scène, magnétophone et micro enregistreur en main, et le moment où, pour la première fois, il dit quelque chose à ses partenaires. Dans les deux cas, les spectateurs constatent donc que des acteurs sont entrés (et parfois même plusieurs fois), mais sans qu'ils soient en mesure de dire pourquoi et pour quoi ils sont sur le plateau.
- 23 La configuration inverse – faire entrer le corps en différé de la voix – est également possible, et c'est d'ailleurs sur un mode acousmatique que, plus de deux minutes après le début de la représentation, la parole fait sa première entrée. Alors qu'aucun mot n'a encore été prononcé, et qu'il n'y a plus personne sur le plateau²⁶, une voix masculine surgit, diffusée depuis des enceintes. Cette voix, dont les spectateurs ne peuvent pas savoir quelle est la source, commence par saluer le public dans une langue étrangère (le suédois), puis, déclare en français, avec un fort accent, « Je m'appelle Andreas », avant de demander en anglais « How are you ? ». Tandis que la voix poursuit son discours en français – discours dont les spectateurs ne saisissent que des bribes –, on entend le bruit d'une porte qui claque, signe annonciateur de la présence d'un corps et de son entrée physique dans l'espace. Quelques secondes plus tard, effectivement, apparaît l'acteur 2

(Andreas Catjar), qui vient se poster à la lisière du tapis de danse. S'il est alors possible d'associer la voix à un corps, la question du « qui parle ? » n'est pour autant pas définitivement résolue : en effet, l'acteur est équipé d'un casque audio, à travers lequel lui est dicté (le spectateur le comprendra un peu plus tard) le texte qu'il doit dire et qu'il s'efforce, tant bien que mal, de restituer (Andreas Catjar ne parle presque pas français).

- 24 C'est un autre effet d'étrangeté et de flottement énonciatif que procure l'entrée en jeu décalée de la voix puis du corps de Solal Bouloudnine (acteur 5), qui est à la fois le premier acteur à développer un discours fluide et construit, et celui que l'on découvre le plus tard dans le spectacle. D'abord mêlée à plusieurs voix off non identifiées²⁷, la voix de l'acteur 5 trouve finalement un surprenant point d'ancrage : un parallélépipède blanc de taille moyenne²⁸ qui, après avoir été sorti du grand cube noir par l'une des interprètes, se met en branle et évolue sur le plateau comme s'il était autonome (on ne voit pas l'acteur 5 qui, lové à l'intérieur, le fait se déplacer), au gré des rythmes et des mouvements de pensée de la voix amplifiée qui continue de discourir. Pendant plus de six minutes, c'est donc un volume géométrique que le spectateur aura le sentiment d'écouter disserter, jusqu'à ce que, de manière aussi imprévisible qu'inattendue – le spectateur avait admis la convention et se prenait au jeu –, la tête de l'acteur 5 émerge de cet espace telle une marionnette dans son castelet²⁹, et révèle sa présence en un troisième temps d'entrée gigogne (entrée de la voix sans corps ; entrée du parallélépipède parlant ; entrée du corps parlant dans le parallélépipède).

Le Fond des choses : outils, œuvres et procédures

NEUTRE11

- 25 Dernier exemple d'ajustement variable entre le visible et l'audible : celui qui correspond à l'entrée de Lyn Thibault (actrice 3). Après être apparue, dans l'espace liminaire à jardin, avec un petit cube brillant³⁰ dans les bras, l'actrice 3 s'avance vers l'acteur 2, lui remet le cube sans mot dire, puis poursuit son chemin vers le cube noir, dans lequel elle pénètre et disparaît. Quelques secondes plus tard, elle y est rejointe par l'acteur 2 qui, avant cela, a déposé le cube brillant à l'avant-scène. Alors que cela fait presque vingt secondes que le plateau est resté vide de présence humaine, une voix féminine se met à parler, qui semble provenir du cube noir ; le spectateur ayant vu, quelques instants auparavant, l'actrice 3 y

pénétrer, il n'est pas tout à fait surpris. Or, bientôt, il s'avère que ce n'est pas une, mais deux voix qui résonnent, la voix de l'actrice 3 semblant alternativement provenir de deux espaces (le cube noir / le cube miroitant), dont les qualités acoustiques diffèrent légèrement³¹. Si, au départ, la voix résonnant depuis le petit cube semble être un simple effet d'écho, très vite, un véritable dialogue s'engage entre les deux voix, dont il est finalement impossible de dire si elles correspondent à une seule identité (qui dialoguerait avec sa conscience), ou s'il s'agit de deux identités distinctes mais portant le même prénom – ces hypothèses plus ou moins improbables se trouvant encore compliquées par le passage de l'acteur 2, seul corps visible sur le plateau, dont le mouvement d'entrée et de sortie vient interférer avec les voix désincarnées³² :

J'espère que je n'ai rien oublié. / Ié. / Oui. / Je crois que j'ai rien oublié. / Lyn ? / Oui. J'ai rien oublié. / Ça, c'est là. / Voilà. / Je sais tout ce que je voulais savoir. / J'ai fait tout... J'ai tout fait. Tout ce que je devais faire. / Voilà c'est bientôt fini. / D'habitude, ça change pas. / [Arrivée de l'acteur 2. Silence de six secondes. Puis :] / Bon... Lyn... Hou hou, Lyn, tu es là ? / [Acteur 2 ressort] / Oui. / Moi aussi. / [Silence de cinq secondes]. / Tu es là ? / [Le volume du son, présent en arrière-fond depuis l'apparition de l'acteur 2, amplifie soudainement]. / Moi aussi. / [La voix est bientôt recouverte par le son, qui va toujours crescendo jusqu'à l'apparition d'un nouveau élément : le parallélépipède blanc, poussé depuis l'intérieur du cube noir par Actrice 3, qui sort par la coulisse jardin après l'avoir installé.]

- 26 Alors qu'il est souvent difficile pour le spectateur de savoir à quel corps rattacher les voix masculines qu'il peut entendre en off, celle de Lyn Thibault, seule interprète féminine du spectacle, est, pour cette raison même, facilement identifiable (même sous une forme dédoublée). Comme s'il agissait pour l'IRMAR de contrer cette évidence, il s'avère que c'est toujours sur un mode dissocié qu'entre en jeu, ou son corps (visible mais muet), ou sa voix (audible mais acousmatique) – la seule entorse faite à ce principe survenant à la toute fin du spectacle où, à l'occasion d'une ultime entrée, le spectateur peut pour la première fois voir l'actrice 3 en train de parler, cette dernière ayant toutefois le visage occulté par le cube métallique à l'intérieur duquel elle a glissé sa tête, et qui vient s'y substituer.

Le Fond des choses : outils, œuvres et procédures

NEUTRE11

- 27 En conclusion de quoi on peut dire qu'à la différence de *L'Effet de Serge*, où les phénomènes de dissociation sont circonscrits à l'incipit du spectacle, ne concernent que le personnage principal, et se trouvent placés sous le sceau de la métathéâtralité³³, dans *Le Fond des choses...*, ils sont le lot de tous les acteurs, marquent de bout en bout la représentation et, pour une bonne part d'entre eux, ne trouvent aucune forme de résolution ou de stabilisation : il n'y a pas, dans ce spectacle, de réglage progressif et distancié de la convention théâtrale, mais un jeu de tensions et d'écarts reconduits à chaque entrée.

Absence de finalité – Hyperfonctionnalité

- 28 Jouer des effets de distanciation, dérégler les logiques de l'incarnation, ne sont pas le seul moyen de dé-dramatiser les entrées et, ce faisant, de les théâtraliser. Une autre manière de se loger dans cette dialectique consiste à déconnecter l'action d'entrer de tout autre finalité (on entre sans raison, pour simplement apparaître ou passer), ou, à l'inverse, d'accentuer sa dimension fonctionnelle jusqu'à l'y réduire (on entre pour faire quelque chose, sans réel enjeu fictionnel³⁴). Les entrées de Serge dans *L'Effet de Serge*, celles de l'Acteur 1 dans *Le Fond des choses...*, sont tout particulièrement exemplaires de cette double tendance.
- 29 Dans les deux cas, en effet, la première entrée de ces figures prend la forme d'un bref passage (quarante secondes pour Serge, douze secondes pour l'acteur 1), dont le spectateur se demande, du coup, quelle peut bien être la visée ou la nécessité : pourquoi entrer si c'est pour ressortir quasiment aussitôt ? Très vite, il apparaît que ce mouvement d'allées et venues se systématisait et qu'il constitue même, pendant quelques minutes, l'unique action qui soit donnée à voir sur le plateau : à plusieurs reprises, les acteurs entrent, traversent l'espace, y retirent ou y déposent un accessoire, puis sortent, sans avoir dit un mot. De surcroît, dans l'intervalle qui sépare une sortie de l'entrée suivante, la scène demeure vide – ce qui a évidemment pour effet d'accentuer l'événement que constitue chacune de ces entrées, si répétitives soient-elles. Face à cette raréfaction des informations, à cette rétention du flux dramatique, le spectateur, qui s'attache aux toutes petites variations qui peuvent marquer et, peut-être, motiver les entrées, se rend assez vite compte qu'à chacune d'elles, ne correspond qu'une seule et unique action. Non seulement Serge et Acteur 1 ne parlent pas pendant qu'ils vont et viennent, mais encore, ils entrent et sortent pour ne faire qu'une seule chose à la fois, toujours très concrète.
- 30 Dans *L'Effet de Serge*, la réception de chacun des invités venant assister aux petits spectacles dominicaux du protagoniste donne ainsi systématiquement lieu au même protocole : Serge fait entrer son invité dans le salon, puis, il lui propose de prendre son manteau et sort le déposer hors-champ, à la suite de quoi il revient, demande à l'invité s'il veut boire quelque chose, ressort préparer le verre dans la cuisine, puis revient avec – tout cela à un rythme assez lent (ce qui a pour effet d'éterniser encore ces actions qui auraient pu être effectuées en un seul mouvement), et sans qu'il ne se passe rien entre temps (en l'absence de Serge, les invités demeurent debout, statiques et silencieux, attendant poliment le retour de leur hôte). Si, dans ce spectacle, on ne peut pas dire que les entrées soient portées par un souci de rendement et d'efficacité optimale, elles contribuent néanmoins à faire progresser la situation et font, de l'entrée des invités, une scène à part entière – et même, un motif structurant de la représentation³⁵. Dans *Le Fond des choses...*, en revanche, Acteur 1 ne cesse de défaire à chaque nouvelle entrée ce qu'il a fait précédemment.

- 31 Surgissant une première fois du cube noir avec un panneau et une barre de métal dans les mains, l'acteur 1 va les déposer en fond de scène, puis sort par la coulisse jardin. Quelques secondes plus tard, il resurgit du cube noir et, constatant avec étonnement que le panneau et la barre de métal se trouvent en fond de scène, va les récupérer et sort. Au cours des vingt premières minutes du spectacle, le processus se répétera neuf fois. Proprement sans conséquence d'un point de vue dramatique (ces entrées ne s'accumulent pas dans le temps, elles s'annulent les unes les autres, sans que l'acteur qui en est pourtant à l'origine en ait même la mémoire...), ces entrées sont néanmoins génératrices d'attentes et de surprises : non seulement parce que les spectateurs ne savent jamais à quel moment Acteur 1 va précisément réapparaître (la durée de ses passages comme celle de l'intervalle qui les sépare varie à chaque fois), mais encore, parce qu'au fur et à mesure de ses entrées, de nouveaux paramètres interviennent et se combinent (Acteur 1 apparaît en marchant ou en bondissant, avec ou sans masque³⁶, il est le seul sur le plateau ou tombe au contraire sur une autre personne ou chose...). De la même manière, dans *L'Effet de Serge*, les successives entrées des invités, dont on a vu qu'elles étaient globalement similaires, sont cependant l'occasion de micro-variations : l'invité n°1 arrive en vélo, c'est une femme, et elle demande un jus d'orange ; les invités n°2 arrivent en voiture, c'est un couple, et ils demandent un verre d'eau et un jus d'orange ; l'invité n°3 arrive à pied, c'est une femme, et elle demande un verre de vin ; etc. Autrement dit : dans ces deux spectacles, l'attention des metteurs en scène et, à leur suite, des spectateurs, se déporte du *but* vers les *conditions* de l'entrée, dont sont explorés et déclinés tous les possibles.
- 32 Cette dramaturgie combinatoire des entrées qui visent, non pas à faire avancer l'action (logique syntagmatique), mais à la déplier (logique paradigmatique), est précisément ce qui, selon Gilles Deleuze, caractérise « L'épuisé » :
- L'épuisé, c'est beaucoup plus que le fatigué. [...] Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible. [...] Quand on réalise du possible, c'est en fonction de certains buts, projets et préférences. [...] Tout est autre l'épuisement : on combine l'ensemble des variables d'une situation, à condition de renoncer à tout ordre de préférence et à toute organisation de but, à toute signification. Ce n'est plus pour sortir ni pour rester, et l'on ne sert plus des jours et des nuits. Souliers, on reste, pantoufles, on sort. On ne tombe pourtant pas dans l'indifférencié, ou dans la fameuse unité des contradictoires, et l'on n'est pas passif : on s'active, mais à rien.³⁷
- 33 Pour « s'activer à rien », « épuiser le possible », il existe, poursuit Deleuze, quatre grandes voies, que l'on retrouve effectivement à l'œuvre des deux spectacles étudiés ici :
- former des séries exhaustives de choses,
 - tarir le flux des voix,
 - exténuer les potentialités de l'espace,
 - dissiper la puissance de l'image.³⁸
- 34 Deleuze résume : « L'épuisé, c'est l'exhaustif, c'est le tari, c'est l'exténué et c'est le dissipé. »³⁹ Face à cette conclusion, si ce n'est nihiliste, en tout cas profondément déceptive eu égard aux attentes qu'un spectateur de théâtre est en droit de formuler, il importe de quitter l'analyse en plan rapproché des entrées pour questionner, dans une perspective élargie, l'horizon symbolique, philosophique et politique dans lequel elles s'inscrivent, ou qu'elles contribuent à instituer. Partant du constat qu'il y a bel et bien, dans *Le Fond des choses...* et, dans une moindre mesure, *L'Effet de Serge*, une mise en demeure de l'intentionnalité des acteurs, un affaiblissement des motifs (psychologiques ou narratifs) qui pourraient donner de l'allant aux entrées et aux actions qu'elles

introduisent sur scène, je ferai l'hypothèse que la *gratuité* qui caractérise ces entrées – qui se donnent arbitrairement, ou du moins pour ce qu'elles sont, sans grande raison ni compensation – est précisément ce qui fait d'elles l'endroit où, pour le spectateur, se noue un autre rapport possible aux « voix », à « l'espace », à « l'image », et surtout, à ces riens que les « choses ». De ce point de vue, le travail des deux compagnies prolonge autant qu'il infléchit les emprunts faits par les avant-gardes historiques aux formes populaires. En effet, tout en continuant de privilégier la discontinuité (narrative, stylistique, rythmique), et donc, d'accorder une place capitale à tous les phénomènes qui peuvent survenir au sein de la représentation et en interrompre, d'une manière ou d'une autre, le cours, l'IRMAR comme le Vivarium Studio optent pour un tout autre régime que celui prisé par les artistes du début du XX^e siècle. Au lieu de chercher à ajuster la temporalité de la scène aux rythmes accélérés du monde⁴⁰, ils privilégient un traitement au ralenti, diffus, souvent raté, des surprises et des étonnements scéniques que, dans leur diversité, les entrées des êtres, mais aussi, des objets et des effets peuvent engager.

Entrer pour rien ? Entrées des choses, entrées idiotes

- 35 De ce point de vue, l'entrée en scène des sacs plastiques animés – séquence qui, dans *Le Fond des choses...*, survient à peu près à mi-temps de la représentation – paraît tout à fait exemplaire. En effet, alors que cela fait près de trois minutes que la salle est plongée dans le noir total, la lumière se fait soudainement, révélant, sur le plateau vide, un objet mobile non identifié. Assez vite, le spectateur fait l'hypothèse que le petit sac en plastique noir qu'il voit se contorsionner et se déplacer en toute autonomie, renferme un jouet électrique, capable d'avancer en roulant sur lui-même. Même si, une fois qu'on lui a trouvé une explication rationnelle, cette vision ne perd rien de son étrangeté, on ne peut pas dire, pour autant, qu'elle fonctionne sur un effet de surprise proprement sidérant. La première raison en est que, alors qu'ils étaient plongés dans le noir, les spectateurs ont été invités à se préparer à cette apparition : pendant une vingtaine de secondes, ils ont en effet pu entendre un bruit de plastique froissé qui, seul, venait rompre le silence⁴¹. Au moment où la lumière se fait, la surprise de découvrir le sac mobile se voit donc contrebalancée par le fait, d'une part, que cette vision a été anticipée sur le plan auditif, d'autre part, qu'elle vient apporter une réponse, certes inattendue, mais réponse tout de même, aux questions que le spectateur se posait, et qui se trouvent résolues. Le second facteur contribuant à minorer l'effet de surprise que pourrait susciter cette entrée tient à ce que, comme toutes les autres, elle s'expose et dure : pendant près de trente secondes, il n'y a rien d'autre à observer sur le plateau que les reptations aléatoires du petit sac animé. Le coup d'éclat qu'aurait pu constituer cette entrée s'amenuise donc à petit feu, les spectateurs ayant plus que le temps de se familiariser avec cet état de chose, si insolite soit-il. Enfin, il est un troisième et dernier facteur à mentionner : le fait que la surprise originale se trouve ensuite dupliquée. En effet, environ trois minutes après l'entrée du premier sac animé, retentit un bref signal sonore, qui s'avère accompagner l'arrivée d'un deuxième sac, propulsé depuis le cube noir. Absolument identique au précédent, ce sac, après avoir glissé au sol, se met à son tour à tournicoter sur le plateau. Pendant encore cinq minutes, le procédé se répétera une dizaine de fois – le jeu des signaux sonores et de l'entrée des objets qu'ils annoncent finissant progressivement par se dérégler, s'altérer, se combiner (le signal est suivi de l'entrée simultanée de deux sacs, le signal n'est suivi d'aucune entrée, le signal est suivi de l'entrée, non pas d'un sac, mais d'une colonne

(autre objet et entrée surprise⁴²), le signal se termine sur un couac, plusieurs signaux se mettent à retentir simultanément...), conformément au principe dramaturgique de l'épuisement.

- 36 Forces interruptives, qui surviennent contre toutes attentes au sein de la représentation, ces entrées constituent donc des coups de théâtres paradoxaux en ce que, chaque fois, le tournant ou l'écart qu'elles introduisent se trouvent négociés tout en douceur – soit que l'IRMAR choisisse d'étirer les surprises dans la durée, laissant tout le temps aux spectateurs de s'acclimater aux événements (jusqu'à parfois s'en lasser), soit qu'il mise sur la poétique du « pétard mouillé » (la surprise que devrait constituer l'entrée se trouvant diversement annoncée ou anticipée). Ce sont les mêmes principes que l'on retrouve dans *L'Effet de Serge* et, plus précisément, dans les petits moments de théâtre dans le théâtre que constituent les spectacles dominicaux du protagoniste.
- 37 Pour chacune des performances que Serge présente à ses invités, on note en effet le même jeu de disproportion entre, d'un côté, les attentes créées à leur égard (Serge met du temps à se préparer, puis, il annonce solennellement le titre, toujours très littéral, de sa nouvelle création, à la suite de quoi il éteint ou tamise la lumière – autant d'étapes qui retardent le moment de l'entrée en scène des « effets » de Serge, qui se font vraiment désirer...), et, d'un autre côté, le caractère dérisoire ou banal de ce qu'elles donnent effectivement à voir et à entendre (une voiture téléguidée faisant des tours sur un morceau de Haendel, des phares de voitures qui clignotent au rythme d'une symphonie de Wagner, les contorsions lumineuses d'un laser projeté sur le mur...).

L'Effet de Serge

Pierre Grosbois

L'Effet de Serge

Pierre Grosbois

- 38 Passé le premier étonnement (tout ça pour ça ?), il me semble que les spectateurs se trouvent alors invités, à la suite du protagoniste, à se réjouir, s'étonner ou se satisfaire du spectacle des choses – choses quotidiennes, effets dérisoires, dont sont réinventés, modestement certes, mais sincèrement⁴³, les usages et les agencements. Dans *Le Fond des choses...*, il est une séquence que l'on pourrait plus particulièrement rapprocher des « effets » de Serge : celle où l'on voit Baptiste Amann (acteur 4) faire progressivement rentrer dans le cube noir, à l'aide d'une petite soufflerie, une bande magnétique qu'il a

auparavant consciencieusement déroulée, pendant environ quatre minutes. En suspension au-dessus de l'appareil, miroitant sous la lumière, se déformant et s'anamorphosant sous les effets du souffle qui la guide, cette bande magnétique devient alors, pour quelques minutes, l'interprète d'une chorégraphie abstraite et aléatoire.

Le Fond des choses : outils, œuvres et procédures

NEUTRE11

- 39 À ce titre, *L'Effet de Serge* comme *Le Fond des choses...* me paraissent beaucoup avoir affaire avec ce que Mireille Losco-Lena analyse comme le propre du regard « idiot » :

– si l'on veut bien ne percevoir dans ce terme aucun jugement négatif, ni confondre le dénuement propre à l'idiotie avec la prétentieuse bêtise, aveuglement persuadée de son intelligence et de sa supériorité. Par son humilité même, le regard idiot sur le monde promet une forme d'éblouissement ; il se pose sur la simple présence du réel, son être-là sans signification ou, comme dirait Clément Rosset⁴⁴, sans « double ».⁴⁵

- 40 Cette volonté de s'attacher aux choses elles-mêmes, de faire spectacle de leur présence brute, parfois informe, abstraite, énigmatique, se trouve également mise en avant par Tanguy Viel dans le texte qu'il écrit au sujet du Fond des choses... :

Sous le haut patronage de John Cage ou de Malevitch, l'IRMAR aime la compagnie du rien et s'acharne à le représenter. Mais l'IRMAR n'est pas le rien, et quoique toujours au bord du non-spectacle, ils luttent aussi contre lui, au point que l'horizon s'inverse et devient en dernière instance l'utopie d'une présence, celle des choses mêmes. Cela commence toujours de la même manière : dans le noir méditatif et silencieux s'installe justement le « rien », avant de devenir, dans notre perception nettoyée, la surface et le temps d'accueil de « quelque chose ». Alors des objets, des êtres, des sons, des voix peuvent commencer à s'installer, durer, nous regarder, attendre, s'absenter à nouveau. Un cube noir occupe le plateau et réfléchit sa présence de... cube noir. Un objet est un objet. Un son est un son. À la manière de Gertrude Stein, on pourrait sortir d'un spectacle de l'IRMAR en disant : « une table est une table est une table... » à force que les objets et les corps, radicalement présents (ou radicalement absents), finissent par être les outils de leur propre investigation : enquête menée en direct sur le vrai fond des choses, et qui se bouclerait en une infernale et ironique tautologie.⁴⁶

- 41 « L'inférieure et ironique tautologie » à laquelle conclut Tanguy Viel pourrait être rapprochée de ce que Frédéric Maurin diagnostique, à propos de *L'Effet de Serge*, comme « un profond sentiment de contingence », « un terrible constat d'impuissance »⁴⁷ : face à ces spectacles, il est vrai que l'on peut se demander si le théâtre n'a vraiment rien de plus à nous dire, rien de plus original à nous montrer et à inventer, qui puisse nous donner à penser, rêver, imaginer. Mais l'on peut aussi se dire que, finalement, ce n'est peut-être pas rien d'amener le spectateur à se rendre attentif et à trouver un intérêt, non plus seulement aux paroles et aux actes des humains, orientés et hiérarchisés en vue d'ambitions et de finalités dignes de ce nom, mais aussi – voire surtout – à tout qui peut entrer sur un plateau (lumières, sons, matières, formes plus ou moins identifiées), sans autre prétention, finalement, que de l'habiter. Dans ce décentrement, cette mise à mal de l'anthropocentrisme, il me semble que se joue et se donne, si ce n'est à penser, du moins à voir et éprouver, l'un des grands tournants idéologiques auxquels nos civilisations humanistes sont confrontées : ne plus concevoir le monde comme une scène sur laquelle on entre et évolue en toute souveraineté⁴⁸ ; renoncer à l'idée que, par la toute-puissance de sa raison, la force de sa volonté, l'énergie de ses actions, l'homme a la possibilité de maîtriser / dominer le reste des êtres et des choses.
- 42 Dans *L'Effet de Serge* comme dans *Le Fond des choses...*, les objets ne sont jamais vraiment fonctionnels, la matière, jamais tout à fait domptée : ils s'entêtent et résistent. On est alors loin de ce que, à la fin des années 1950, Roland Barthes diagnostiquait comme la « mythologie du music-hall »⁴⁹ : donner à voir, en une succession de numéros faits de « l'affrontement d'un geste et d'un matériau » (« patineurs et leur tremplin laqué, corps échangés des acrobates, des danseurs et des antipodistes [...], sculpteurs humoristes et leurs pâtes multicolores, prestidigitateurs broutant du papier, de la soie, des cigarettes, pickpockets et leur glissement de montres, de portefeuilles, etc. »), la forme sublimée, « esthétique » du travail, où « l'exercice » et « le labeur », « le danger et l'effort », sont « signifiés dans le même temps qu'ils sont subsumés sous le rire ou sous la grâce. » Si, dans les deux spectacles étudiés, il n'est pas question de franc rire, il est encore moins question de grâce. Les interprètes du Vivarium Studio et de l'IRMAR n'ont pas un rapport virtuose au corps et à la matière : mal adaptés, gauches, non performants, dépensant toute leur énergie à inventer des machines, protocoles et effets dérisoires, inutiles ou dysfonctionnant, ils tiennent plutôt de ce « bon à tout bon à rien » qu'est le clown⁵⁰. Et s'il y a bien, dans ces spectacles, mise en scène d'un « labeur », d'un geste de fabrique qui se donne à voir dans toutes les étapes de son accomplissement (on assiste aux effets de Serge avant, pendant et après ; le fond des choses est examiné du point de vue des « outils », des « œuvres » et des « procédures »), il n'y a en revanche, ni sentiment d'épatement (on est toujours du côté du bricolage, plus ou moins hasardeux ou incertain), ni réelle prise de risque (la perspective de l'échec est consentie, si ce n'est recherchée). Du même coup, on n'atteint pas, dans ces formes, cet état sublimé des choses et de la matière qui, selon Barthes, est la promesse – mythologique – du music-hall :
- Le travail, surtout mythifié, fait la matière heureuse, parce que, spectaculairement, il semble la penser ; métallifiés, lancés, rattrapés, maniés, tout lumineux de mouvements en dialogue perpétuel avec le geste, les objets perdent ici le sinistre entêtement de leur absurdité : artificiels et ustensiles, ils cessent un instant d'ennuyer.⁵¹
- 43 Est-ce à dire que, dans *L'Effet de Serge* et *Le Fond des choses...*, les êtres et les choses qui entrent en scène, sans réelle nécessité, sans rien perdre de leur absurdité ou de leur opacité, ennui ? Ce ne sera le cas que si le spectateur n'est pas disposé – comme le sont

en revanche ces plasticiens dont les deux compagnies peuvent revendiquer l'influence (Roman Signer, Fischli and Weiss⁵²), et, plus globalement, comme le sont tous ces « idiots » dont parle Mireille Losco-Lena – à se mettre à l'écoute des choses, non pas avec l'ambition de mieux les comprendre, de les contrôler ou de les posséder, mais pour le plaisir, aussi ludique que contemplatif⁵³, d'assister à leurs manières d'être au monde. C'est pourquoi, dans les deux spectacles étudiés ici, les entrées ne sont jamais traitées comme les prémices d'une intervention, l'affirmation positiviste d'un pas en avant, mais bien plutôt comme un moment et un mouvement qui, dépliés et mis en scène en tant que tels, invitent les spectateurs à considérer que tout nouvel élément survenant sur le plateau – personnes ou choses, matérielles et immatérielles – a une valeur et mérite attention. Davantage qu'un passage à l'action, l'entrée signe ainsi un état d'esprit, une forme de disponibilité et d'accueil, une politesse en somme (« veuillez entrer... ») à l'égard de tout ce qui trame le réel et peut faire un monde. L'acteur n'est plus le seul à entrer, il n'est plus forcément au centre des regards ; il se situe *entre* – parmi, au milieu d'autres choses et phénomènes, la présence et l'importance des uns et des autres étant toujours relative, c'est-à-dire relationnelle.

NOTES

1. École Régionale d'Acteurs de Cannes.
2. Les deux compagnies alternent en effet création de « spectacles » (soit, des formes plus ou moins reproductibles, dont la partition est arrêtée, et qui sont présentées dans des salles de spectacle), et création de « performances » (soit, des formes procédant par règles de jeu, tâches, mais dont le déroulé repose entièrement ou partiellement sur l'aléatoire ; ces formes, généralement plus brèves, peuvent être présentées dans tous types de lieu, hors des bâtiments théâtraux). Cette distinction étant faite, il faut cependant souligner que, dans la réalité des processus de création, elle n'a pas vraiment de raison d'être. Sur le site des compagnies (Vivarium Studio : [<http://www.vivariumstudio.net>] ; IRMAR : [<http://irmarien.blogspot.fr>]), le lecteur pourra accéder à divers documents (textes, photos, extraits vidéo) concernant leurs différentes créations. Je tiens pour ma part à chaleureusement remercier les compagnies de m'avoir transmis les captations vidéo intégrales des deux spectacles que j'étudie ici.
3. Lehmann, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris : L'Arche, 2002. P. 92.
4. « Le temps du théâtre, quel qu'il soit, est toujours lié. Celui du music-hall est, par définition, interrompu ; c'est un temps immédiat. Et c'est là le sens de la *variété* : que le temps scénique soit un temps juste, réel, sidéral, le temps de la chose elle-même, non celui de sa prévision (tragédie) ou de sa révision (épopée). » (Barthes, Roland, « Au music-hall ». In : *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. Points, 1957. P. 176).
5. Lehmann, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 94. Sauf mention contraire, les expressions citées dans la suite du paragraphe sont extraites de cette même page.
6. *Id.*, p. 138 et p. 140.
7. Après avoir rappelé que « toute forme de cérémonie », en tant qu'elle produit « une concentration maximale de l'attention sur un objet déterminé », a une « fonction esthétique », Hans-Thies Lehmann affirme que : « Le théâtre postdramatique libère le moment formel et ostentatoire de la cérémonie de sa seule fonction consistant à accroître l'attention et le valorise

en tant que tel, en tant que qualité esthétique, détachée de toute référence religieuse et culturelle. Le théâtre postdramatique signifie substitution de l'action dramatique par la cérémonie [...] Ce que nous nommons le moment cérémonial du théâtre postdramatique serait donc toute la palette de mouvements/processus sans référence et en même temps représentés avec une précision accentuée ; les manifestations communautaires hautement formalisées ; les constructions rythmiques/musicales ou visuelles/architecturales des événements ; les formes para-rituelles tout comme la "célébration" [...] du corps et de la présence ; [...] » (Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 106). Au fil de l'analyse, nous aurons l'occasion de vérifier à quel point l'écriture des entrées dans *L'Effet de Serge* et *Le Fond des choses...* relève de cette économie cérémoniale.

8. Dans les deux spectacles, ce sont d'ailleurs les matérialités de la représentation qui « entrent » en scène, avant les acteurs. Ainsi, dans *L'Effet de Serge*, c'est le lancement de la bande-son (une symphonie d'André Prévin, célèbre pour les musiques de film qu'il a composées à Hollywood) qui marque le début de la représentation et occupe, seule, les quarante-cinq premières secondes du spectacle. De même, dans le *Fond des choses...*, après quarante secondes de noir où résonnent seulement des bruits de machinerie amplifiés, la lumière se fait sur le plateau, qui demeure vide de présence humaine pendant encore dix secondes.

9. Les plaques de plâtre qui structurent l'espace sont laissées telles quelles, brutes et nues.

10. Les expressions citées ici sont transcrites d'après la captation vidéo du spectacle.

11. Cette pièce ne mettant pas en jeu de personnages (quand les acteurs s'interpellent, c'est sous leur véritable identité), je désignerai les différentes figures entrant en jeu en fonction de leur ordre d'apparition sur la plateau. « Acteur 1 » : Olivier Veillon. « Acteur 2 » : Andreas Catjar. « Actrice 3 » : Lyn Thibault. « Acteur 4 » : Baptiste Amann. « Acteur 5 » : Solal Bouloudnine.

12. L'acteur 1 n'entre sur le plateau qu'aux alentours de la cinquantième seconde après le début de la représentation. Si, dans un premier temps, cette entrée se fait donc attendre, on peut dire qu'elle dépasse ensuite toutes les attentes : en un peu plus d'une minute, l'acteur 1 va en effet faire trois passages, de durée variable (12 secondes ; 39 secondes ; 18 secondes). Entre ces passages, le plateau demeure vide de présence, d'action et de son.

13. Les dimensions du cube et son positionnement dans l'espace (légèrement en retrait par rapport à l'avant-scène), font en effet que, quelle que soit leur place dans la salle, les spectateurs n'ont pas accès à la face arrière du cube.

14. Les expressions citées ici sont extraites de la note d'intention du *Fond des choses*, mise en ligne sur le blog de la compagnie : [<http://irmarien.blogspot.fr/p/le-fond-des-choses.html>]. Consulté le 18 novembre 2012.

15. Tandis qu'Acteur 1 entre presque toujours par le grand cube noir et traverse le plateau en diagonale, c'est presque exclusivement depuis un parallépipède rectangle blanc, de taille moyenne, qu'émerge Acteur 5, à la verticale, tandis qu'Acteurs 2 et 4 entrent plutôt par la zone de semi-coulisse, et traverse le plateau du fond vers l'avant.

16. Ainsi, s'il est finalement rare, dans les deux spectacles étudiés, que plusieurs éléments entrent en même temps, il est cependant un certain nombre de fois où, précisément, deux événements surviennent en un mouvement parfaitement coordonné (telle l'entrée d'un acteur coïncidant avec l'arrivée ou la sortie d'un autre, chacun évoluant sur des plans différents).

17. La célèbre réplique par laquelle s'ouvre *Hamlet* est exemplaire du pacte que vient sceller toute entrée en scène.

18. De ce point de vue, le principe d'étirement et de segmentation du mouvement des entrées apparaît comme la première voie d'accomplissement de la dialectique (dédramatisation / théâtralisation) qui est plus précisément l'objet de cette seconde partie.

19. Transcription réalisée à partir de la captation vidéo du spectacle.

20. L'entrée dans l'espace du salon est en effet très marquée, et partant, théâtralisée : l'acteur commence par attraper le montant d'ouverture de la baie vitrée (il garde sa main posée dessus

un petit temps), puis, la fait glisser doucement, en accompagnant ce mouvement de son regard, à la suite de quoi il éclaire de sa lampe-torche la ligne du seuil (le rail de la baie), avant de la franchir et de faire ses premiers pas dans l'espace de l'appartement – tout cela, sans mots dire, l'acteur ne reprenant le fil de son discours qu'après avoir effectué l'ensemble de ces actions.

21. Tant par l'attention portée à la gestualité quotidienne que par la dimension programmatique des actions accomplies, on peut rapprocher ce mode de fonctionnement (récurrent dans travail de Philippe Quesne), de la notion de « *tasks* » développée, dès la fin des années 1950, par la chorégraphe Anna Halprin.

22. Transcription réalisée à partir de la captation vidéo du spectacle.

23. Voici la transcription de ce que dit la voix off à ce moment là (j'indique entre crochets les actions visibles pour le spectateur) : « Il ouvre la porte [*l'acteur le fait et sort du salon*], il arrive dans la cuisine, oui, une cuisine avec une petite fenêtre, [il] y a un beau grille-pain, pas mal, une tomate, bon, je sors, il y a une porte, là, des toilettes, une chambre, bon, je vais pas rentrer dans la chambre, la salle de bain là-bas, l'escalier, bon, ça c'est le couloir, la porte d'entrée, ah oui, c'est le jardin, qui donne sur un milieu assez urbain [*l'acteur réapparaît derrière le cadre de la baie vitrée ; il porte toujours son casque dans les bras*], il y a des immeubles, des magasins [*l'acteur énumère des panneaux et enseignes qu'il est censé lire depuis le jardin, et qui varient suivant les villes où le spectacle tourne. Pour mieux les lire, l'acteur poursuit sa marche, et donc, sort du cadre de la baie vitrée ; il poursuit son inventaire hors-champ puis, tout en restant hors champ, conclut :*] Voilà, donc, ça, c'est l'environnement de Serge, qui fait des spectacles de une à trois minutes, tous les dimanches, il invite ses amis, et là on commence, c'est le mois de novembre, il est midi. [*Temps*]. Euh, non, plutôt, début de soirée. [*Noir*] »

24. Jusque là, le plateau était resté dans la pénombre, éclairé seulement par des sources lumineuses périphériques (projecteur de l'allée jardin ; lumière à l'intérieur du casque de cosmonaute ; lampe-torche de l'acteur). À noter, toutefois, que le temps d'un flash lumineux (Serge, conformément aux indications de la voix off, allume et éteint l'interrupteur du salon), l'espace du salon aura brièvement apparu aux spectateurs dans la lumière qui sera la sienne une fois que l'on sera pleinement entré dans la fiction.

25. À noter que, entre le moment où l'acteur apparaît dans le salon costumé en Serge, et le moment où il prend pour la première fois la parole sous cette identité, il se passe près de quatre minutes.

26. L'acteur 1, qui en est alors à son troisième passage, est sorti du champ.

27. On ne peut pas identifier ces voix pour deux raisons : d'une part, parce qu'au moment où elles sont diffusées via les enceintes, il n'y a personne sur le plateau (traitement acousmatique qui était déjà celui de l'entrée en jeu de la voix de l'acteur 2) ; d'autre part, parce qu'à ce stade de la représentation, les spectateurs n'ont vu que deux corps traverser le plateau (acteurs 1 et 2), alors qu'ils peuvent distinguer au moins trois voix différentes.

28. Ce volume a l'allure générale d'un cube, mais n'en est pas tout à fait un (dimensions : 130 x 110 x 80 cm).

29. L'analogie s'impose d'autant plus que, pendant près de dix minutes, l'acteur ne va cesser d'apparaître et de disparaître (huit fois en tout), chacune de ses entrées étant l'occasion de jouer des effets de cadrage (tantôt n'émerge du cube que la tête de l'acteur 5, tantôt, sa tête et son buste) et surtout, de vitesse (montée lente puis descente rapide ; montée rapide puis descente lente ; enchaînement d'apparitions et de disparitions successives, selon la technique marionnettique du « jeu de piston »).

30. Ce cube, de 40 cm d'arrête, est revêtu d'un plastique miroitant, qui lui donne un aspect métallique.

31. Le son qui provient du cube noir est propre, assez feutré, et donne l'impression que le timbre de la voix est naturel. Le son en provenance du cube métallique est de moins bonne qualité, et

donne une couleur légèrement nasillarde, encore plus enfantine qu'elle ne l'est réellement à la voix de l'actrice 3.

32. Dans la transcription qui suit (réalisée d'après la captation vidéo du spectacle), les énoncés provenant du cube noir sont en romain, ceux en provenance du cube brillant sont en italique.

33. La dimension métathéâtrale est également très présente dans *Le Fond des choses...*, mais sur un mode beaucoup moins explicite que dans *L'Effet de Serge*.

34. Dans *Le Fond des choses...*, les entrées de Andreas Catjar (acteur 2) et de Lyn Thibault (actrice 3) relèvent presque toutes de cette catégorie : quand ils apparaissent sur le plateau, c'est pour faire entrer ou sortir un accessoire. Si, par ces interventions, les acteurs ne participent nullement au progrès de la fiction, ils jouent en revanche un rôle moteur dans le procès de la représentation.

35. Non seulement l'entrée et l'accueil de l'invité donnent lieu, à chaque fois, à une séquence dramatique à part entière (avec un début, un milieu, et une fin), mais encore, ils architecturent le déroulé et la progression du spectacle : du premier au dernier « effet » de Serge, les invités se relaient en effet selon une logique exponentielle – d'abord une personne, puis deux, puis une autre, puis encore une autre, qui s'avère bientôt rejointes par toutes les précédentes, l'ensemble des invités se retrouvant à l'occasion du quatrième et dernier spectacle de Serge (qui constitue aussi le climax de la pièce). À côté de cette ligne croissante, les entrées interviennent également dans *L'Effet de Serge* à titre d'éléments perturbateurs de l'action dramatique : ainsi en est-il du livreur de pizza qui, à deux reprises, entre en scène alors que Serge ne s'y attend pas et l'interrompt dans ses activités, et du sixième invité, qui arrive alors que Serge vient de terminer son spectacle.

36. Ce masque, qu'Acteur 1 revêt lors de sa huitième entrée, est fait d'un tube cannelé orange (tuyau de chantier), percé, à la perpendiculaire de son extrémité supérieure, d'un tube noir plus étroit. Très schématiquement, ce masque peut faire penser à une tête d'animal (le tube orange apparaissant comme un long nez, une trompe ou un bec, tandis que l'axe perpendiculaire figurerait une paire d'yeux ou d'oreilles).

37. Deleuze, Gille, « L'épuisé ». In : Beckett, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'épuisé* par Gilles Deleuze, Paris : Minuit, 1992. P. 57 et p. 59.

38. *Id.*, p. 78.

39. *Ibid.*

40. Sur le désir des avant-gardes historiques d'ouvrir l'espace-temps théâtral aux rythmes accélérés du monde nouveau qui émerge au tournant du XX^e siècle (monde de la ville, de l'électricité, des machines), voir les articles de Amiard-Chevrel, Claudine, « Introduction », et de Lista, Giovanni, « Esthétique du music-hall et mythologie urbaine chez Marinetti ». In : *Du cirque au théâtre*, Claudine Amiard-Chevrel (éd.), Lausanne : L'Âge d'homme, coll. Théâtre Années Vingt, 1983. Respectivement p. 7-19 et p. 48-64.

41. Il faut souligner que ce temps de noir presque silencieux a été précédé d'un temps de noir quant à lui très bruyant : pendant près de deux minutes, les spectateurs entendent en effet, diffusée à un niveau élevé, une composition sonore faite de bruits industriels (moteurs, machines, poulies...) et de sons électriques saturés. Quand cette bande-son s'arrête, les spectateurs sont donc tout particulièrement attentifs à la qualité du silence et à tous les micro-événements acoustiques qui peuvent le trouver.

42. Avec les trois volumes géométriques (cube noir, parallélépipède blanc, cube miroitant) et les sacs animés, les colonnes (cinq en tout) forment la troisième série d'objets mis en jeu dans le spectacle : il s'agit de grandes structures noires, souples et mobiles, à l'intérieur desquelles les acteurs se glissent, et qu'ils font ensuite évoluer sur le plateau, à petits pas, en traînant les pieds ou en bondissant.

43. S'il est certain que Serge « brico[le] un théâtre plus que pauvre », je ne partage en effet pas le point de vue de Frédéric Maurin, selon qui le propos de *L'Effet de Serge* serait de « brocard[er] la fausse audace des performances », et qui analyse les compliments qu'adressent

immanquablement les invités à leur hôte comme la manifestation, cynique, d'une « admiration [qui] entend renvoyer dos à dos la vacuité d'expérimentations prétendument radicales et la sottise de spectateurs incapables de goût, de discernement et de jugement critique, à force d'avoir dû s'extasier devant des ruptures autrement scandaleuses au point que l'ébahissement devant tout et n'importe quoi constitue le seul mode d'appréhension de leur regard blasé, par crainte de ne pas saisir la nouvelle avant-garde au moment où elle émerge » (Maurin, Frédéric, « Sous la cendre, les braises : actualité et usages des années 1960-1970 ». In : revue *Théâtre Public* n°203, « Etats de la scènes actuelles : 2009-2011 », Gennevilliers, janvier-mars 2012. P. 20-21). Il me semble que, pour être sans doute empreints d'une « tonalité gentiment potache » (*id.*, p. 21), les numéros de Serge n'engagent pas de second degré (parodique ou ironique).

44. Rosset, Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie* (1977), Paris : Minuit, 2004.

45. Losco-Lena, Mireille, « Pierre Meunier : contemplations idiotes et réjouissances vagabondes ». In : revue *Théâtre Public* n°203, *op.cit.*, p. 102-103.

46. Viel, Tanguy, extrait d'un texte commandé à l'auteur par le Théâtre de Gennevilliers, en lien avec la programmation du festival « Re-Gen » (édition 2012). Ce texte est accessible sur la page de présentation du *Fond des choses...* : [<http://www.theatre2gennevilliers.com/2011-12/fr/programme/78-le-fond-des-choses.html>]. Consulté le 19 novembre 2012.

47. Frédéric Maurin, « Sous la cendre, les braises : actualité et usages des années 1960-1970 », *art. cit.*, p. 21.

48. Cette conception est ce qui, pour Peter Sloterdijk, fonde la philosophie dominante de l'histoire – « "histoire universelle" mise en marche comme drame qui court vers sa fin », et « liée aux destins d'un supersujet ». L'auteur poursuit : « Le temps dramatique du monde est un pur temps d'autoréalisation pour le supersujet. Pour lui-moi-nous, le monde n'est que scène et magasin d'accessoires, combustible et matériau de construction pour la mobilisation progressive de ce soi-même qui se réalise dans le mouvement pour une augmentation du mouvement. [...] Aussi longtemps que se déroule le drame de l'histoire [...], la terre doit rester rabaissée au rang d'une simple scène. [...] L'indifférence du drame pour le lieu où il se déroule est inscrite dans la logique de mobilisation. » (Sloterdijk, Peter, *La mobilisation infinie. Vers une critique de la cinétique politique* (1989), Paris, Seuil, coll. Points, 2000. P. 299-301).

49. Barthes, Roland, « Au music-hall ». In : *Mythologies*, Paris : Seuil, coll. Points, 1957. P. 176- 179. Dans le paragraphe qui suit, les citations sont extraites, sauf mention contraire, des pages 177-178.

50. « Bons à tout, bons à rien (c'est ainsi que les qualifient les acrobates), les clowns servent à boucher les trous du programme, à maintenir l'état de tension des spectateurs. Ils sont alors aussi nécessaires que les "augustes" d'avant-guerre, ces amuseurs de tapis, qui venaient occuper la piste, entre deux numéros d'acrobates, dont on allait emporter ou disposer le matériel. » (Rémy, Tristan, *Entrées clownesques*, Paris : L'Arche, 1962. P. 14). Dans l'introduction de son ouvrage, l'auteur évoque une figure clownesque dont les acteurs de *L'Effet de Serge* et du *Fond des choses...* pourraient plus particulièrement être rapprochés : le clown musical, spécialisé dans « l'invention d'instruments barbares » – « monocorde à papillon, boîte à cigare transformée en mandoline, marteaux sonores, clochettes à vaches, verrophones, bouteilles harmoniques, palets résonnants » (*id.*, p. 22-23) –, qui portèrent à son apogée la poétique, comique et fantaisiste, de l'accessoire clownesque. Notons par ailleurs que, comme les clowns, les interprètes du Vivarium studio et de l'IRMAR parlent peu : « Au cirque, [le clown] parle relativement peu, l'action est fondamentale, la mimique importante ; les phrases sont grêles, un seul mot porte, l'échange de répliques n'est jamais long, il n'a pas de « période » à monter lentement ni de tirade interminable à retenir, la voix est projetée par à-coups, sans rhétorique. [...] Le clown prend en charge des situations, pas des discours. Il est « dans l'instant », comme un enfant. » (Aslan, Odette, « L'acteur et le clown ». In : *Du cirque au théâtre*, *op. cit.*, p. 208-209).

51. Barthes, Roland, « Au music-hall », *art. cit.*, p. 179.

52. Roman Signer est un artiste suisse qui, à travers différents médiums (sculpture, photographie, installation, vidéo) invente des expériences-performances où il explore la physique de la matière et des objets (explosions, collisions, projections, chutes), mais aussi, détourne et combine de façon insolite des éléments préexistants. Le travail de Peter Fischli et David Weiss, compatriotes de Roman Signer, est également fondé sur le détournement d'objets banals (qu'ils exposent ou mettent en scène dans des situations inhabituelles) et sur l'expérimentation de la matière (l'une de leurs œuvres vidéos les plus connues, *Le Cours des choses* (1987), présente une réaction en chaîne de 30 minutes, fondée sur des processus chimiques, des procédés pyrotechniques, mais aussi, un artisanat du chaos organisé – chute d'objets, coulée de matériaux, dévidement de ficelles, minutieusement réglés pour qu'ils participent à l'effet domino).

53. Dans son article (« Pierre Meunier : contemplations idiotes et réjouissances vagabondes », *art. cit.*, p. 103-104), Mireille Losco-Lena dit que « poser un “simple” regard d'idiot sur le monde pour en chercher la splendeur et en trouver la danse suppose une recherche complexe, ce qu'on pourrait nommer la fabrique d'une contemplation. ». Elle poursuit : « Si le regard est devenu contemplatif, [...], c'est bien parce qu'il a d'abord été et n'a cessé d'être un regard *arrêté* par et sur la matière *pour ce qu'elle était* : [...] un regard qui butait sur des blocs de réel, des fragments de matière, et rien de plus. [...] C'est précisément ce regard arrêté, buté et butant, qui produit [...] une forme de “résonance” avec la matière. Il y a là un paradoxe fécond qui donne à l'idiotie toute sa force créatrice et en fait une puissance chorégraphique [...]. La présence des choses devient aventure : l'être-là de la matière s'avère un devenir. Ce qui se joue ici, foncièrement, c'est une réinvention du mouvement, et sans doute même de la vie, au cœur de l'immobilité silencieuse de la matière. Il y a un éternel devenir dans cette expérience de la contemplation. »

RÉSUMÉS

Les spectacles du Vivarium Studio et de l'IRMAR (Institut des Recherches Menant À Rien), s'inscrivent, non pas dans la tradition de la grande action dramatique, mais dans celle, d'abord propre aux formes de divertissement populaire, puis célébrée par les avant-gardes historiques, du « numéro », soit : une dramaturgie discontinue, fondée sur un principe d'entrées à répétition. À la différence, toutefois, des idées de vitesse, de virtuosité et de variété auxquelles on tend, historiquement et spontanément, à associer ce régime dramaturgique, les deux spectacles auxquels s'attache cet article, *L'Effet de Serge* (2007) et *Le Fond des choses : outils, œuvres, procédures* (2012), s'avèrent travailler la démultiplication des entrées sur le mode, d'une part, de la répétition/variation, d'autre part, de la décélération – soit, deux formes d'épuisement des entrées, dont il s'agira d'analyser les modalités d'inscription scénique, les éventuels effets dramatiques et, plus largement, la portée symbolique.

INDEX

Mots-clés : Vivarium Studio, IRMAR, Quesne (Philippe), dramaturgie, numéro

AUTEUR

JULIE SERMON

Julie Sermon est maître de conférences en Études Théâtrales (Université Lyon 2) et dramaturge. Consacrant ses recherches aux écritures textuelles et scéniques contemporaines, elle a notamment publié, en collaboration avec Jean-Pierre Ryngaert, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* (Éditions Théâtrales, 2006), et *Théâtres du XXI^e siècle : commencements* (A. Colin, 2012). En 2009, elle a dirigé le n°193 de la revue *Théâtre / Public*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements ».