Du corps malmené de l'acteur à la mise à l'épreuve du spectateur

ce théâtre contemporain qui mise sur la physicalité douloureuse

Elisabeth Viain

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/3232>

DOI : 10.4000/lcc.3232

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Elisabeth Viain, « Du corps malmené de l'acteur à la mise à l'épreuve du spectateur », *Les chantiers de la création* [En ligne], 12 | 2020, mis en ligne le 01 avril 2020, consulté le 27 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/3232> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.3232>

Ce document a été généré automatiquement le 27 avril 2020.

Tous droits réservés

Du corps malmené de l'acteur à la mise à l'épreuve du spectateur

ce théâtre contemporain qui mise sur la physicalité douloureuse

Elisabeth Viain

Un théâtre du corps

- 1 Dans *Le Théâtre et la science* (1948), Antonin Artaud définit le théâtre comme « ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement, par piétinement d'os, de membres et de syllabes, se refont les corps » (2004, 1544). Il affirme cette voie douloureuse comme la seule susceptible de libérer l'acteur et donc son spectateur des routines imposées au corps par le quotidien et la civilisation. Artaud réclamait¹ même un théâtre qui se passerait du langage articulé pour parler *via* les émotions transmises par le corps.
- 2 Si le théâtre n'a pas renoncé au langage articulé, la rupture constituée par la Seconde Guerre mondiale a cristallisé la méfiance entretenue par les néo-avant-gardes vis-à-vis du texte théâtral et du pouvoir autoritaire de la parole. L'exhortation d'Artaud va en outre entrer en résonance avec le théâtre aux préoccupations socialisantes qui se déploie dans les années 1960, en particulier au Royaume-Uni². Un théâtre où les violences physiques faites au corps de l'acteur sont appelées d'une part à secouer le public en lui interdisant tout confort ; d'autre part à introduire, le temps du spectacle, une vitalité réelle, non mimée³. Dans les années 1990, les multiples avatars de ce que certains appelleront le théâtre « post-dramatique⁴ » vont conforter cette insistance sur le vécu corporel et immédiat de l'acteur, empruntant en particulier la pente de la violence⁵.
- 3 Sur la scène britannique des années 1960, on lapidait un bébé dans son landau, violence mimée déjà ultra-efficace (*Saved*, Edward Bond, 1965⁶). À partir des années 1990, le « *In-Yer-Face Theatre*⁷ » (Sierz⁸) fait monter d'un cran cette violence, en multipliant viols et mutilations⁹. Se déploie aussi sur la scène européenne une violence réelle qui est à la fois symbolique – on se dénude dans *Bestie di scena* d'Emma Dante (2017)¹⁰, on urine sur l'autre dans *La reprise, Histoire(s) du théâtre (I)* de Milo Rau (2018)¹¹ – et réelle – on se gave

de nourriture dans *Golgota Picnic* de Rodrigo Garcia (2011)¹², on patauge dans l'eau dans *Crash Park* de Philippe Quesne (2018)¹³, on se brise la voix à force de crier dans *Sœurs* de Pascal Rambert (2018)¹⁴. Cet intense traitement du corps de l'acteur n'a plus guère à voir avec les sévices circonscrits du théâtre élisabéthain (de la « *revenge tragedy*¹⁵ ») ou avec les bastonnades de la Commedia dell'arte. Rarement comique, la physicalité semi-chaotique du théâtre contemporain densifie l'expérience vécue par l'acteur et par le public. Le spectateur entre alors moins en empathie avec un personnage qu'avec la personne/le corps de l'acteur.

- 4 D'autant plus lorsque différents procédés lui interdisent une position en retrait. Le niveau sonore (Vincent Macaigne faisant distribuer des boules quies aux spectateurs tant le niveau de décibels est élevé¹⁶) ou la longueur de la représentation (Julien Gosselin mettant en scène *Don DeLillo* en plus de dix heures¹⁷) éprouvent sa résistance ; il est poussé à participer, interdit de sortie durant l'entracte dans *Berliner Mauer* du Birgit Ensemble (2014)¹⁸ ou arrosé de sang factice¹⁹. Victime avertie et volontaire, le spectateur occidental cherche-t-il, par l'engagement du corps, à résister au déploiement du divertissement virtuel ? Ou à expier ponctuellement le confort de sa vie ordinaire ?
- 5 Dans cette perspective, je voudrais d'abord montrer comment le corps de l'acteur est malmené pour entrer en communion avec le spectateur. Je me pencherai ensuite sur la mise en scène des *Frères Karamazov* de Dostoïevski par Frank Castorf, éprouvante pour le public ; ce qui m'amènera au concept de « morale du devoir de plaisir », précieux pour analyser le rapport à la scène développé par le spectateur contemporain.

Le corps de l'acteur malmené pour entrer en communion avec le spectateur

La nudité banalisée ?

- 6 La nudité, dans le théâtre de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle²⁰ constitue une forme de violence faite au corps de l'acteur rendu vulnérable et exposé dans sa singularité physique. D'autant que l'usage de la nudité sur les scènes contemporaines apparaît rarement motivé par un désir de magnifier le corps, bien plutôt par une volonté de le désacraliser, de le désérotiser. C'est bien dans cet esprit de désérotisation, par exemple, que la dramaturge espagnole Angelica Liddell, dans *Qué haré con esta espada ?* (2016), fait se masturber longuement avec des poulpes huit jeunes actrices. La critique s'interroge sur un « pareil désir de massacrer la figure de la femme, de la jeunesse au féminin ? » (Pascaud). La jeune scène allemande, consciente de la banalisation de la nudité²¹ sur les scènes européennes de la nudité et de l'affaiblissement de l'éventuel effet de choc²², la récupère sur le mode comique. Dans la récente *Nuit des Rois ou Tout ce que vous voulez*, mise en scène de Shakespeare par le metteur en scène allemand et directeur de la Schaubühne Thomas Ostermeier, à la Comédie Française, Sir Andrew dénude et agite ses parties génitales dans l'élan d'une bacchanale ; Malvolio se promène avec une prothèse sexuelle dorée intégrée à son collant sans que le public (les rires vont bon train) ni la critique²³ ne s'en offusquent. La nudité, alors, n'est plus l'exposition d'une vulnérabilité de l'individu, mais le retour malicieux à un farcesque carnavalesque, qui soulage le public de visions violentes de la nudité comme en propose le théâtre d'Angelica Liddell.

- 7 La violence faite au corps de l'acteur apparaît bien supérieure lorsqu'elle parvient à échapper à la fois à la banalisation et à la farce. Ainsi dans *La reprise, Histoire(s) du théâtre (I)* monté au Festival d'Avignon 2018 par Milo Rau, il s'agit d'un « travail collectif après un fait divers d'une rare violence (le meurtre d'un homosexuel à Liège en 2012 par un groupe de jeunes hommes) » (Rau). Au cours du spectacle, l'un des meurtriers urine sur le jeune homme battu à mort. Cette nouvelle scène contemporaine a compris que le retour du récit au théâtre²⁴ permet de rendre aux procédés de l'esthétique du choc une force nouvelle, en les réinscrivant dans le réalisme (ici la souillure de l'urine, qui retrouve son potentiel d'humiliation).

La voix brisée

- 8 Avec la nudité, ce qui caractérise fréquemment le théâtre contemporain aux yeux des profanes, c'est aussi le volume sonore qui serait imposé aux voix des acteurs, une sorte de parlé-crié conçu comme entreprise de réinvestissement du texte²⁵. Parce que le cri interdirait l'écoute ronronnante en mettant si fortement en tension le corps de l'acteur que le public a l'impression que le texte lui est jeté à la figure. Parfois, le cri irrigue d'un bout à l'autre un texte, la performance extrême semblant devoir briser la voix des actrices. On pense en l'occurrence à la pièce *Sœurs (Marina et Audrey)* écrite et montée par Pascal Rambert en 2018 au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris. Il s'agit de la dispute de deux sœurs, après la mort de leur mère, joute verbale créée durant une heure et demi. Cet usage continu du cri a, chez les spectateurs, un impact très physique ; la blogueuse Alicia Dorey (pour le blog *Cinq pièces*) déclare, par exemple qu'« on ressort de là avec les jambes qui flagellent, et le ventricule au bord de l'implosion. ». Le critique Nicolas Brizault fait le lien entre le parlé-crié, l'épuisement des actrices et l'effet d'épuisement ressenti par le public :

Assommés. Assommées. (...) Elles hurlent en boucle. (...) Parfois on ne comprend pas ce qu'elles disent, tout sort trop avalé à force de vouloir tant se battre, mordre et se protéger des morsures. (...) Marina et Audrey en sortent ruinées, errantes sur la scène immense des Bouffes du Nord, épuisées, heureuses sans doute, mains dans la main pour ne pas tomber (...) Explosion de voix dans des corps simples, souffrant et tombant parfois, des voix qui pulvérisent et cessent d'exister, d'un seul coup.

- 9 À la fin de certaines représentations, l'une des actrices s'effondre parfois par terre, en larmes. Une blogueuse, Audrey Bigal pour le blog *Etat critique*, évoque l'intensité vitale du spectacle : « Les émotions semblent se nourrir des profondeurs de l'expérience vécue, traversent les corps et explosent en vérités indéniables [...] une étonnante expérience scénique à partager. [...] ce n'est que du théâtre et c'est la vie ».
- 10 Cette façon dont la violence qui traverse le corps de l'acteur se transmet au spectateur fait écho aux théories du metteur en scène polonais Jerzy Grotowski, à la recherche d'un « théâtre pauvre », où l'acteur fouille au préalable la mémoire de son corps « pour retrouver des sensations latentes » (Chestier 105), puis recrée sur scène cette expérience intérieure pour la transmettre au spectateur. Mais l'efficacité de la violence du cri n'est pas éprouvée par l'ensemble du public, certains spectateurs ou critiques se trouvant au contraire trop contraints par le procédé ; ainsi de l'actrice et critique Anna Sigalevitch, qui témoigne au micro de France Culture : « Pascal Rambert a une façon de nous coller au mur et de nous retourner, qui me met à distance. » La violence vocale imposée par le spectacle serait donc vécue par certains spectateurs comme une violence coercitive, proche de l'agression.

- 11 Il y aurait donc comme un seuil limite à partir duquel la connivence entre la scène et la salle serait rompue, où le partage par les corps ne se ferait plus.

***Les Frères Karamazov* de Dostoïevski mis en scène par Frank Castorf : vers une rupture de la connivence**

Les acteurs invisibles : une connivence difficile

- 12 La connivence entre la salle et la scène dysfonctionnerait lorsque la mise en scène met trop à l'épreuve le corps du spectateur, aussi bien en le soumettant à une violence de type volume sonore élevé, qu'en lui imposant, par exemple, une invisibilité du corps des acteurs. Frank Castorf, metteur en scène allemand et intendant de la Volksbühne de Berlin (1992-2017), adapte en 2015 *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski. La production de Castorf a circulé en Europe et notamment à Paris, en septembre 2016, d'où la possibilité d'examiner à la fois sa réception par un public germanophone et par un public francophone.
- 13 Le journaliste allemand Kai Krösche, extrêmement élogieux, signale cependant que « 90% de ce qui se passe a lieu derrière la scène, ou plutôt dans des espaces fermés placés sur scène.²⁶ » C'est-à-dire que les spectateurs n'ont physiquement presque pas accès aux acteurs, même si de virtuoses caméras mobiles accompagnent partout les déplacements des personnages pour en diffuser en *live* les images sur écran géant. Le procédé n'est pas neuf, mais c'est la Volksbühne et Frank Castorf qui ont été à la pointe notamment de l'introduction de la vidéo *live* sur les scènes théâtrales²⁷. Cette médiation, si belle soit la scénographie, biaise inévitablement la circulation des affects entre la salle et la scène, le public ne pouvant que furtivement (le temps qu'un acteur traverse le plateau en courant) vivre dans sa chair le lien avec les acteurs. Cette mise à distance physique du spectateur chez Castorf se double d'une mise à l'épreuve du corps du spectateur ; Krösche parle littéralement de « sur-exigence²⁸ ». Car à la non-visibilité quasi constante des acteurs, s'ajoutent le rythme endiablé de l'action, les constants changements de lieu, le niveau sonore très élevé des voix et enfin la longueur du spectacle (six heures et demi). Mais Krösche revendique pour le théâtre une sorte de droit à susciter des affects négatifs et on reconnaît, dans son plaidoyer, les arguments des théoriciens pour lesquels le théâtre doit se confondre avec la vie jusque dans ses souffrances : pour éprouver « la morsure concrète que comporte toute sensation vraie » (Artaud, 1964, 133). C'est aussi la vision du théâtre dit post-dramatique, qui veut faire correspondre l'hybridité de la vie à une hybridité de la forme théâtrale²⁹. D'où ces « temps morts », ces « trous³⁰ » (Krösche) que le public doit accepter de ne pas pouvoir combler. La mise à l'épreuve du corps de l'acteur est bien mise à l'épreuve du corps du spectateur, loin de l'émotion vive mais plutôt agréable du public de Sœurs.
- 14 La critique Christine Dössel, dans le *Süddeutschen Zeitung*³¹, écrit qu'elle a « l'impression d'être restée assise dix heures » et que la scène aurait « pris en otages³² » les spectateurs. Martin Lhotzky, du *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, juge qu'il y a « Encore une fois, trop de chahut, de braillements, de jeux avec l'eau. La Volksbühne ne remporte la victoire qu'à l'usure³³ ». Le journaliste Christian Gampert, sur la radio Deutschlandfunk, estime que la façon dont Castorf traite le public est « à la limite de la brutalité³⁴ ». Barbara Villiger-Heilig, dans le *Neuen Zürcher Zeitung*, note que Castorf fait « parler, parler, parler ou plutôt crier, grincer, hurler³⁵ ». Jan Küveler, dans *Die Welt*,

juge que « l'on assiste à sa propre transformation en légume » ; c'est une « lobotomisation au ralenti » et, à la sortie, « l'on est trempé de sueur à l'intérieur, comme si l'âme était passée par un sauna³⁶ ».

- 15 Il ressort de cette revue de presse que la longueur, puis, à un moindre degré, la médiatisation par l'écran, la rapidité des déplacements scéniques et le volume sonore sont ressentis comme douloureux, voire comme des freins à la réception. Un spectateur relève non sans goguenardise les « plaintes, grincements et hurlements obligatoires » et il salue le « soupçon d'auto-ironie » avec laquelle l'un des acteurs, dans la deuxième partie du spectacle, demande au public : « Vous croyez peut-être que ça nous amuse, de crier continuellement ?!³⁷ » (Krösche). Les acteurs font donc mine d'ignorer leur responsabilité et de négliger la fatigue des spectateurs pour mettre en avant celle qui est la leur, les spectateurs se voyant alors confisquer leur droit à l'auto-apitoiement. C'est l'un des rares moments où l'on rit parce que c'est aussi l'un des seuls moments où la scène reconnaît explicitement qu'elle met à distance la salle. Comme si la scène tentait, grâce à l'humour, de recréer la connivence abîmée par les rigueurs du spectacle.

Des couacs mal rattrapés

- 16 En outre, les *Karamasow* de Castorf ont, dès la création, dû faire face à des accidents de parcours qui ont contribué à en rendre difficile la réception. Lors de la tournée parisienne³⁸, l'acteur qui joue Ivan Karamazov n'a pu rejoindre le théâtre avant la deuxième partie de la pièce. La représentation débute une demi-heure en retard, dans la touffeur d'une fin d'après-midi caniculaire et le public est averti que l'acteur jouant Ivan sera remplacé, dans la première partie, par des captations. Cela donne lieu à d'étranges décalages, comme lorsque le personnage de Dimitri appelle son frère Ivan et peste contre lui parce qu'il « n'est pas là ! ». Quelques spectateurs pouffent, sans doute parce qu'en vérité, vu le principe de la vidéodiffusion *live*, peu d'acteurs « sont là » physiquement.
- 17 Vers la fin de la première partie, l'écran géant sur lequel les trois quarts du spectacle sont projetés donne soudain des signes de faiblesses, figeant et scindant l'image durant une longue minute. Le public est alors prompt à taxer tout haut de désinvolture une production qui repose essentiellement sur la vidéotransmission et ne parvient pas à se mettre à l'abri d'une défaillance technologique. Le vrai problème n'est pourtant pas là, puisque le 11 juillet 2013, lors de la création à Avignon du monumental (huit heures et demi) *Faust I + II* de Goethe par Nicolas Stemmann, est survenue : « une panne d'électricité totale et soudaine que les techniciens ont parfaitement et rapidement gérée tandis que le metteur en scène Nicolas Stemmann, sans rien perdre de son sang-froid et de son humour de bonimenteur, faisait patienter la salle » (Héliot). De fait, au lieu de murmures de protestation, ce sont des sourires et des éclats de rire qui ponctuent l'intermède de la panne chez Stemmann, loin du morne agacement des spectateurs de Castorf. Il est indéniable que les acteurs de la Volksbühne se donnent avec une énergie et une force d'incarnation impressionnantes. Reste, cependant, que le spectacle ne parvient pas à retenir ses spectateurs qui fuient en continu.

Un théâtre contre le divertissement ou la « morale du devoir de plaisir »

- 18 On peut se demander si la différence ne tient pas à l'humour qu'un Stemmann injecte en continu dans ses mises en scène, qui ferait bien mieux accepter toutes les épreuves auxquelles est soumis le public. La faible part de l'humour dans la mise en scène de Castorf et la manière dont les spectateurs mécontents réinjectent dans leur expérience spectaculaire un rire trop peu présent côté scène (ils rient à contretemps, lorsque ce n'était manifestement pas prévu par la scène) nous invitent à nous interroger sur le rapport entretenu par le théâtre contemporain avec le principe du divertissement et sa supposée passivité physique. Après le premier tiers du XX^{ème} siècle, l'irrésistible ascension du spectaculaire virtuel (télévision, cinéma, internet) a fait perdre au théâtre son monopole sur le divertissement spectaculaire, le spectacle vivant se trouvant alors contraint de redéfinir sa légitimité. La dénonciation ou l'évocation, par les dramaturges contemporains, du divertissement par l'écran fait actuellement presque figure de *leitmotiv*³⁹. On peut donc faire l'hypothèse que le rapport problématique du théâtre au divertissement serait notamment lié à une peur de la passivité, à une nécessité presque vitale, pour le théâtre, d'affirmer son rôle désaliénant⁴⁰, notamment en nouant un lien particulier avec le corps du spectateur. L'éditorial de la saison 2014-2015 du théâtre des Déchargeurs, intitulé « Réveiller les consciences », exprime par exemple cette méfiance vis-à-vis du divertissement : « L'industrie planétaire du divertissement a réussi une chose inimaginable : nous rendre heureux à coups d'anxiolytiques technologiques et de vapeurs distractives » (Djian).
- 19 Jacques Rancière, dans *Le spectateur émancipé* (2008), s'interroge sur ce que serait concrètement un théâtre non aliénant, où les assistants pratiqueraient une « participation vitale » (Rancière 9-10). Mais on comprend que le travail actif réclamé au spectateur de théâtre, jusqu'à la mise à l'épreuve physique, constituerait notamment une tentative d'éloigner le spectre de la passivité. Il y aurait alors dans le public comme une tendance à hiérarchiser la valeur d'un spectacle en fonction de la quantité d'efforts (d'endurance ou de compréhension) réclamés au spectateur.
- 20 C'est bien dans cette perspective qu'au terme des dix-sept heures de représentation du *Henri VI* de Shakespeare mis en scène par Thomas Jolly à Avignon en juillet 2015, les spectateurs se voyaient distribuer une fibule à moitié malicieuse signalant aux autres festivaliers « J'ai vu Henri VI en entier » (Bourdais). Cette anecdote nous fait surtout toucher du doigt la manière détournée dont le spectateur de théâtre contemporain peut trouver son compte, son plaisir, précisément dans sa mise à l'épreuve physique. Nathalie Claessens et Alexander Dhoest recourent à Bourdieu pour établir un lien entre la récente évolution d'une partie du public (elle naîtrait surtout dans les années 1960) et le concept bourdieusien de la « morale du devoir de plaisir » : « une nouvelle moralité, où le plaisir serait considéré comme un devoir (Bourdieu, 1979) » (Claessens et Dhoest 49). Dans cette perspective, le spectateur accorderait sa préférence au plaisir bien particulier de l'effort nécessaire au développement personnel. C'est notamment au nom de cette quête individuelle qu'est valorisée la confrontation du spectateur avec l'esthétique du choc, avec l'austérité ou avec d'autres formes de mises à l'épreuve, d'« expiation » (Barbérès 143).
- 21 Ces considérations expliqueraient une inégalité de succès, au sein même du théâtre contemporain, entre différents spectacles également « exigeants » pour le spectateur :

en juillet 2014 à Avignon, une salle hors-les-murs (Montfavet) est pleine pour la reprise de l'adaptation d'*Intérieur* (1884) de Maurice Maeterlinck par Claude Régy⁴¹, tandis que l'Opéra-Théâtre est, tous les soirs, quasiment vide pour *La Ronde du carré* (*O Kyklismos tou tetragonou*) (2013) de Dimitris Dimitriadis⁴². On obtempère sagement, voire avec excitation lorsqu'un message diffusé par haut-parleurs annonce que Claude Régy réclame du public un silence absolu avant même l'entrée en salle, c'est-à-dire dès le franchissement des portes du théâtre⁴³. Avec Régy, le spectateur serait certain de son gain en « développement personnel » (sans parler du capital symbolique) ; avec Dimitriadis, illustre inconnu en France, il ferait, sur ce plan précis, un pari⁴⁴. En somme, l'épreuve du silence imposée par Régy serait un investissement immanquable, tandis que l'étrangeté grinçante du Grec ferait courir le risque de l'effort dépensé pour rien, sans compensation.

Un public assagi

- 22 On peut certes se demander pourquoi les spectateurs se retrouvent soumis aux choix de la scène, sans guère d'autre possibilité que celle de sortir, en cas de mise à l'épreuve trop pénible. Une hypothèse serait que, dans un paysage artistique où le théâtre est devenu une pratique ultra-minoritaire⁴⁵, la scène a été comme sacralisée ; les possibilités de participation, en dehors du choix de quitter la salle, restent extrêmement balisées, guidées par les instances scéniques. Il y a quelques siècles, à une époque où le théâtre mêle tous les publics⁴⁶ et est le loisir par excellence, ce sont les acteurs qui sont soumis aux mises à l'épreuve imposées par le public. Jean Gaudon rappelle que, lors de la bataille d'*Hernani*, une même représentation est interrompue pas moins de cent quarante-huit fois⁴⁷. Encore les chahuts et entraves rapportés pour le XIX^{ème} siècle semblent-ils peu de choses relativement à ceux du XVIII^{ème} siècle. Non seulement du fait de la présence, alors, de spectateurs sur scène⁴⁸, mais encore du fait de la foule participative et hétérogène. Comme le rappelle Martial Poirson :

[...] les gens boivent, mangent, mais encore défèquent, pissent, et surtout, se livrent à la violence et au vol, s'adonnent aux attouchements furtifs. [...] [le public] n'hésite pas à faire interrompre le spectacle ou changer la programmation en fonction de son humeur. (25-26)

- 23 Le public de théâtre contemporain est évidemment bien loin de se comporter avec cette désinvolture, qui semble être devenue le privilège des instances scéniques.

BIBLIOGRAPHIE

Angel-Perez, Elisabeth. « La scène traumatique de Sarah Kane ». *Sillages critiques*. N°19 (2015). 28 février 2020. <<http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4328>>

Artaud, Antonin. « Le théâtre de la cruauté », *Le théâtre et son double*. 1938. Paris : Gallimard, 1964.

Artaud, Antonin. « Lettres sur le langage », *Le théâtre et son double*. 1938. Paris : Gallimard, 1964.

- Artaud, Antonin. « Le Théâtre et la science ». *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2004.
- Barbérès, Isabelle. *Théâtres contemporains, Mythes et idéologies*. Paris : PUF, 2010.
- Beaufils, Eliane. *Violences sur les scènes allemandes*. Paris : PUPS, 2010.
- Bigal, Audrey. 25 novembre 2018. « Sœurs (Marina et Audrey), Pascal Rambert, Audrey Bonnet, Marina Hands, Bouffes du Nord ». *Etat critique*. 14 juin 2019 <<https://www.etat-critique.com/soeurs-marina-et-audrey-pascal-rambert-audrey-bonnet-marina-hands-bouffes-du-nord/>>
- Boisvenue, Jean-François. « Quand la caméra devient spectacle : le rôle de la vidéo dans l'Idiot de Frank Castorf », *Intermédialités*. N°5 (2010). 28 février 2020 <<http://docplayer.fr/8626646-Quand-la-camera-devient-spectacle-le-role-de-la-video-dans-l-idiot-de-frank-castorf.html>>
- Bourdais, Sophie. « Henry VI en version intégrale : un irrépressible torrent de théâtre ». *Télérama*, 20 mai 2015. 27 décembre 2019 <<https://www.telerama.fr/scenes/henry-vi-en-version-integrale-un-irrepressible-torrent-de-theatre,126726.php>>
- Brizault, Nicolas. 24 novembre 2018. « Sœurs (Marina & Audrey), de Pascal Rambert, Théâtre des Bouffes du Nord ». *Un Fauteuil pour l'orchestre*. 14 juin 2019 <<http://unfauteuilpourlorchestre.com/soeurs-marina-audrey-de-pascal-rambert-theatre-des-bouffes-du-nord/>>
- Chestier, Aurore. « Du corps au théâtre au théâtre-corps ». *Corps*. N° 2, 2007 : 105-110.
- Claessens, Nathalie et Alexander, Dhoest. « Comedy taste: Highbrow/lowbrow comedy and cultural capital ». *Participations*. Vol. 7, 2010 : 49-72.
- Crimp, Martin. *Attempts on Her Life* (1997). Londres : Faber and faber, 2007.
- Crimp, Martin. *Le Traitement – Atteintes à sa vie*. Paris : L'Arche, 2002.
- Darge, Fabienne. « Théâtre : La Nuit des rois a mauvais genre, tant mieux ». *Le Monde*, 26 septembre 2018.
- Djian, Jean-Michel. Septembre 2014. « Réveiller les consciences » – Editorial de la saison 2014-2015. *Théâtres des Déchargeurs*. 27 décembre 2019 <<http://www.lesdechargeurs.fr/edito>>
- Dorey, Alicia. Novembre 2018. « Sœurs de Pascal Rambert ». *Les cinq pièces*. 14 juin 2019 <<https://www.les5pieces.com/les-critiques/soeurs-pascal-rambert-theatre-bouffes-nord>>
- Duvignaud, Jean. *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*. Paris : PUF, 1975.
- Earnest, Steve. « Frank Castorf at the Volksbühne am Rosa Luxembourg Platz – Alienation Techniques and the use of Mediated Material on the Live Stage ». *Theater Symposium*, vol. 19 : *Theater and film*. Alabama : University of Alabama Press, 2011.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2004.
- Garcin-Marrou, Flore. « Penser le retour de la narration au théâtre contre J-F Lyotard ? ». *labo-laps*. 9 avril 2013. 26 février 2020. <<http://labo-laps.com/penser-le-retour-de-la-narration-au-theatre-contre-j-f-lyotard/>>
- Gaudon, Jean. *Victor Hugo et le théâtre. Stratégie et dramaturgie*. Paris : Éditions Suger/Jean-Jacques Pauvert, 1985.
- Gayot, Joëlle. « Théâtre : Sœurs, la langue, une arme qui laisse exsangue ». *Le Monde*, 28 novembre 2018.

Héliot, Armelle. « Avignon : le joyeux triomphe de Faust ». *Le Figaro*, 12 juillet 2013. 27 décembre 2019 <<https://www.lefigaro.fr/theatre/2013/07/12/03003-20130712ARTFIG00342-avignon-le-joyeux-triomphe-de-faust.php>>

Irmer, Thomas. « A New Vision of Theatre: The Timely Introduction of Video and Film in the Work of Frank Castorf, René Pollesch, and Olaf Nicolai ». Trans. Marvin Carlson. *Western European Stages*. Vol.16, N°1, 2004 : 23-28.

Itzin, Catherine. *Stages in the revolution – political theatre in Britain since 1968*. Londres : Methuen, 1980

Jullien, Adolphe. *Les spectateurs sur le théâtre : établissement et suppression des bancs sur les scènes de la Comédie-Française et de l'Opéra*. Paris : A. Detaille, 1875.

Jurké, Volker. « Das Theater mit dem Körper », *Zeitschrift ästhetische Bildung*. Vol 2. N°1 (2010). 28 février 2020 <<http://archiv.zaeb.net/index.php/zaeb/article/view/33/29>>

Kafka, Yves. « Intérieur de Claude Regy, Une expérience poétique enivrante ». *Inferno*, 17 juillet 2014.

Kane, Sarah. *Blasted* (1995). Londres : Methuen, 2001.

Kondylaki, Dimitra. « Le théâtre du désillusionnement : La redécouverte scénique de Dimitris Dimitriadis durant les années de la crise ». *Théâtre public*. N°222, 2016 : 102-108.

Krösche, Kai. « Dämonen in der Sargfabrik ». *Nachtkritik*, 29 mai 2015.

Lecerle, François. « Violence et politique dans la revenge tragedy », *Littératures classiques*. Vol. 73, N°3, 2010 : 337-348.

Lehmann, Hans Thies. *Postdramatisches Theater*. Francfort-sur-le-Main : Verlag der Autoren, 1999.

Liscia, Claude. « Les dérives du service public dans le théâtre contemporain », *L'Année sociologique*. Vol. 51, 2001 : 205-231.

Mander, Tanya. « Edward Bond's Rational Theatre and Violence of Saved », *International Journal of English Literature and Social Sciences (IJELS)*. Vol. 3, 2018: 1202-1207.

Molinet, Emmanuel. « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques ». *Le Portique*. Deuxième trimestre (2006). <<http://journals.openedition.org/leportique/851>>

Pascaud, Fabienne. « Julien Gosselin dynamite le théâtre avec son adaptation de Don DeLillo ». *Télérama*, 25 novembre 2018.

Pascaud, Fabienne. « Avignon 2018 : La Reprise, le cours de théâtre magistral de Milo Rau », *Télérama*, 12 juillet 2018.

Pascaud, Fabienne. « Crash Park, la vie d'une île : le spectacle fou de Philippe Quesne, artiste hors norme », *Télérama*, 22 novembre 2018.

Pascaud, Fabienne. « Avignon : Angélica Liddell, la provocation jusqu'au dégoût ». *Télérama*, 11 juillet 2016. 27 décembre 2019 <https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11041:die-brueder-karamasow-mit-einem-all-star-ensemble-und-in-knapp-sieben-stunden-schliesst-frank-castorf-in-wien-seine-dostojewski-auseinandersetzung-ab&catid=42&Itemid=102>

Pasquier, Dominique. « La sortie au théâtre ». Rapport final Ministère de la Culture et de la Communication : DEPS, 2012.

- Petrovic-Ziemer, Ljubinka. *Mit Leib und Körper: Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik (Theater)*. Bielefeld : Transcript Verlag, 2011.
- Poirson, Martial. « Le public de théâtre au XVIII^e siècle : pratiques et représentations ». *Aufführungsdiskurse im 18. Jahrhundert. Bühnenästhetik, Theaterkritik und Öffentlichkeit*. Tokyo : Iudicium, Meiji University Institut for Human Studies, 2011.
- Rau, Milo. Juillet 2018. *La Reprise – Histoire(s) du Théâtre (I)*, Festival d'Avignon. 14 juin 2019 <<http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2018/la-reprise-histoires-du-theatre-i>>
- Ravel, Jeffrey S. « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII^e siècle ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. Vol. 49, N°3, 2002 : 89-118.
- Rykner, Arnaud. « De l'art ou du cochon ? Nudité et obscénité sur les scènes françaises au tournant des XIX^e et XX^e siècles ». *Revue d'Histoire du Théâtre*. N°269, 2016 : 129-148.
- Salino, Brigitte. « Chez Rodrigo Garcia, le sauveur, c'est le verbe ». *Le Monde*, 8 décembre 2011.
- Salino, Brigitte. « Les Bêtes de scène d'Emma Dante glissent de la nudité à la nullité », *Le Monde*, 21 juillet 2017.
- Salino, Brigitte. « Vincent Macaigne laisse un beau cadavre à Avignon », *Le Monde*, 13 juillet 2011.
- Salino, Brigitte. « Vivre l'expérience du temps et de la lumière avec Claude Régy », *Le Monde*, 17 juillet 2014.
- Schulze, Daniel. *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance Make it Real*. Londres : Methuen, 2017.
- Sermon, Julie et Jean-Pierre, Ryngaert. *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*. Paris : Armand Colin, 2012.
- Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Londres : Faber and faber, 2001.
- Sigalevitch, Anna. *La Dispute* (« Spectacle vivant : Sœurs, “un texte d'une force, d'une violence inouïe” »). France culture. 26 novembre 2018. 14 juin 2019 <<https://www.franceculture.fr/emissions/la-dispute/spectacle-vivant-soeurs-hideto-iwai-wareware-no-moromoro-nos-histoires-crash-park-la-vie-dune-ile-et>>
- Thibaudat, Jean-Pierre. « Les jeunes acteurs du Birgit Ensemble refont le mur de Berlin. Est ou Ouest ? ». *L'Obs*, 7 février 2015.
- Ubertalli, Olivier. « Vincent Macaigne : “J'aime que les spectacles soient comme des savons” ». *Le Point*, 19 novembre 2017.

NOTES

1. Voir Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté » (1932) et les « Lettres sur le langage » dans *Le théâtre et son double* (Paris : Gallimard, 1964), p. 131-155 et p. 163-188.
2. Voir notamment Catherine Itzin, *Stages in the revolution – political theatre in Britain since 1968* (Londres : Methuen, 1980).
3. Voir Daniel Schulze, *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance Make it Real* (Londres : Methuen, 2017).
4. Voir Hans Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt-am-Main : Verlag der Autoren, 1999).
5. Voir Eliane Beaufils, *Violences sur les scènes allemandes* (Paris : PUPS, 2010).

6. Voir Tanya Mander, « Edward Bond's Rational Theatre and Violence of Saved », *International Journal of English Literature and Social Sciences (IJELS)*(vol. 3, nov-déc. 2018).
7. Le nom « *In-Yer-Face Theater* » est une référence revendiquée à un passage de la chanson iconique des Spice Girls de 1996, *Wannabe* : « *We got Em in the place who likes it in your face* », voir <https://www.azlyrics.com/lyrics/spicegirls/wannabe.html> (page consultée en décembre 2019).
8. Voir Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (Londres : Faber and faber, 2001).
9. Voir par exemple Sarah Kane, *Blasted* (1995) (Londres : Methuen, 2001) ou encore Botho Strauss, *Schändung* (Hamburg : Rowohlt, 2005) ; voir Elisabeth Angel-Perez, « La scène traumatique de Sarah Kane », *Sillages critiques* (n°19, 2015).
10. Voir Brigitte Salino, « Les Bêtes de scène d'Emma Dante glissent de la nudité à la nullité », *Le Monde*, 21 juillet 2017.
11. Voir Fabienne Pascaud, « Avignon 2018 : *La Reprise*, le cours de théâtre magistral de Milo Rau », *Télérama*, 12 juillet 2018.
12. Voir Brigitte Salino, « Chez Rodrigo Garcia, le sauveur, c'est le verbe », *Le Monde*, 8 décembre 2011.
13. Voir Fabienne Pascaud, « *Crash Park*, la vie d'une île : le spectacle fou de Philippe Quesne, artiste hors norme », *Télérama*, 22 novembre 2018.
14. Voir Joëlle Gayot, « Théâtre : Sœurs, la langue, une arme qui laisse exsangue », *Le Monde*, 28 novembre 2018.
15. Voir François Lecercle, « Violence et politique dans la revenge tragedy », *Littératures classiques* (vol. 73, n°3, 2010), p. 337-348.
16. Voir Olivier Ubertalli, « Vincent Macaigne : "J'aime que les spectacles soient comme des savons" », *Le Point*, 19 novembre 2017.
17. Voir Fabienne Pascaud, « Julien Gosselin dynamite le théâtre avec son adaptation de Don DeLillo », *Télérama*, 25 novembre 2018.
18. Voir Jean-Pierre Thibaudat, « Les jeunes acteurs du Birgit Ensemble refont le mur de Berlin. Est ou Ouest ? », *L'Obs*, 7 février 2015.
19. Voir Brigitte Salino, « Vincent Macaigne laisse un beau cadavre à Avignon », *Le Monde*, 13 juillet 2011.
20. Voir Arnaud Rykner, « De l'art ou du cochon ? Nudité et obscénité sur les scènes françaises au tournant des XIXe et XXe siècles », *Revue d'Histoire du Théâtre* (n°269, , 2016).
21. Voir Ljubinka Petrovic-Ziemer, *Mit Leib und Körper: Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik (Theater)* (Bielefeld : Transcript Verlag, 2011) ; voir également Volker Jurké, « Das Theater mit dem Körper », *Zeitschrift ästhetische Bildung* (n°1, 2010) ; voir Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2004).
22. Voir Brigitte Salino, « Les Bêtes de scène d'Emma Dante glissent de la nudité à la nullité », *Le Monde*, 21 juillet 2017.
23. Voir Fabienne Darge, « Théâtre : *La Nuit des rois* a mauvais genre, tant mieux », *Le Monde*, 26 septembre 2018.
24. Voir Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, *Théâtres du XXIe siècle : commencements* (Paris : Armand Colin, 2012), p. 49 ; voir également Flore Garcin-Marrou, « Penser le retour de la narration au théâtre contre J-F Lyotard ? », *labo-laps*, 9 avril 2013, recension de *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?* Recueil de textes édités par A. Meyer MacLeod et M. Pralong (Genève : Métis Presses, 2012).
25. Voir Claude Liscia, « Les dérives du service public dans le théâtre contemporain », *L'Année sociologique* (vol. 51, 2001), p. 205-231.
26. « 90 Prozent des Geschehens finden hinter der Bühne bzw. in geschlossenen Räumen auf der Bühne statt » (traduction personnelle).
27. Voir Steve Earnest, « Frank Castorf at the Volksbühne am Rosa Luxembourg Platzt – Alienation Techniques and the use of Mediated Material on the Live Stage », dans *Theater*

Symposium, vol. 19, *Theater and film*, University of Alabama Press, 2011, p. 41 ; voir également Thomas Irmer, « A New Vision of Theatre: The Timely Introduction of Video and Film in the Work of Frank Castorf, René Pollesch, and Olaf Nicolai », traduction de Marvin Carlson, *Western European Stages*, vol.16, n°1, 2004, p. 25 ; voir encore Jean-François Boisvenue, « Quand la caméra devient spectacle : le rôle de la vidéo dans l'Idiot de Frank Castorf », *Intermédialités*, n°5, « Théâtraliser », Montréal, 2010.

28. « *Überforderung* » (traduction personnelle).

29. Voir Emmanuel Molinet, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique*, deuxième trimestre, 2006.

30. « *die Lücken und gähnenden Abgründe* » (traduction personnelle).

31. Tous ces extraits de critiques sont cités par K. Krösche, « *Dämonen [...]* », art. cit.

32. « *gefühlte zehn Stunden [...] Geiselaft* » (traduction personnelle).

33. « *Wieder einmal zu viel Allotria, Geplärre und Wasserspiele, Sieg für die Volksbühne durch Zermürbung* » (traduction personnelle).

34. « *sein Umgang mit dem Publikum ist grenzwertig brachial* » (traduction personnelle).

35. « *reden, reden, reden – bzw. schreien, kreischen, brüllen* » (traduction personnelle).

36. « *seiner eigenen Gemüsewerdung bei [...] Slow-Motion-Lobotomisierung [...] man ist innerlich durchgeschwitzt wie nach einem Seelensanagang* » (traduction personnelle).

37. « *obligatorische Zetern, Kreischen und Brüllen [...] Prise Selbstironie [...] "Glauben Sie denn, dass uns dieses ständige Brüllen Spaß macht ?!"* » (traduction personnelle)

38. Les représentations parisiennes ont lieu à la friche industrielle de Babcock, située à proximité de la gare RER de La Courneuve-Aubervilliers, voir <https://plainecommune.fr/projets/grands-projets-urbains/babcock/>

39. « *I feel like a screen* », « j'ai l'impression d'être un écran », dit un des personnages dans Martin Crimp, *Attempts On Her Life* (1997) (Londres : Faber and faber, 2007), p. 30 ; traduction française : Martin Crimp, *Le Traitement – Atteintes à sa vie* (Paris : L'Arche, 2002), p. 148.

40. Voir Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives* (Paris : PUF, 1975) ; voir également Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, Mythes et idéologies* (Paris : PUF, 2010), p. 188.

41. Voir Claude Régy / M. Maeterlinck, « *Intérieur* » (1895/1985), Festival d'Avignon, 2014, <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2014/interieur>

42. Voir Dimitra Kondylaki, « Le théâtre du désillusionnement: La redécouverte scénique de Dimitris Dimitriadis durant les années de la crise », *Théâtre public* (n°222 (« Scènes en transition – Balkans et Grèce »), octobre-décembre 2016), p. 102-108.

43. Voir Yves Kafka, « *Intérieur* de Claude Regy, Une expérience poétique enivrante », *Inferno*, 17 juillet 2014 ; voir aussi B. Salino, « Vivre l'expérience du temps et de la lumière avec Claude Régy », *Le Monde*, 17 juillet 2014.

44. Voir Dimitra Kondylaki, « Le théâtre du désillusionnement: La redécouverte scénique de Dimitris Dimitriadis [...] », art. cit. ; voir également René Solis, « Dimitriadis rondement mené », *Libération*, 23 juillet 2014.

45. 6% des Français vont au théâtre 3 fois/an ou plus, voir Dominique Pasquier, « La sortie au théâtre », Rapport final, Ministère de la Culture et de la Communication, DEPS, p. 13-14.

46. « les officiers militaires, les avocats parisiens et les hauts financiers se trouvaient avec les étudiants, les apprentis et les employés dans les parterres bondés des théâtres privilégiés », Jeffrey S. Ravel, « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (vol. n°49-3, no. 3, 2002), p. 91.

47. Voir Jean Gaudon, *Victor Hugo et le théâtre. Stratégie et dramaturgie* (Paris : Éditions Suger/Jean-Jacques Pauvert, 1985), p. 165-167.

48. « le bruit ne cessait pas sur la scène, même au plus fort de l'action tragique », écrit Adolphe Jullien dans *Les spectateurs sur le théâtre : établissement et suppression des bancs sur les scènes de la Comédie-Française et de l'Opéra* (Paris : A. Detaille, 1875), p. 8.

RÉSUMÉS

Dans les années 1990, le « *In-Yer-Face Theater* » soumet le corps de l'acteur à une intense violence symbolique, tandis que ce que certains appelleront le théâtre « post-dramatique » insiste sur l'importance du vécu corporel et immédiat de l'acteur. Rarement comique, la physicalité semi-chaotique du théâtre contemporain densifie à la fois l'expérience vécue par l'acteur et par le public, auquel différents procédés (volume sonore, interpellations...) interdisent une posture de retrait. Victime avertie et volontaire, le spectateur occidental semble, par l'engagement de son propre corps, chercher à résister au déploiement du divertissement virtuel (supposé) passif.

In the nineties, the *In-Yer-Face Theatre* subjects the actor's body to an intense symbolical violence, whereas what some call "postdramatic theatre" emphasises the importance of actor's physical and immediate experience. Rarely funny, the semi-chaotic physicality used in contemporary theatre densifies both the actor's and the audience's experience, because different scenic processes (high acoustic level, breaking of the fourth wall...) prevent the spectator to keep his distance. It seems that, being an informed and consenting victim, the occidental spectator tries, through his own bodily investment, to resist the expansion of the (allegedly) passive virtual entertainment.

INDEX

Mots-clés : théâtre contemporain, violence, corporel, virtuel.

Keywords : contemporary theatre, violence, bodily, virtual.

AUTEUR

ELISABETH VIAIN

Sorbonne Université Lettres

elisabethviain[at]gmail.com