

SÉMINAIRE DOCTORAL TRANSDISCIPLINAIRE 2021-2022

Association des doctorants de l'Université de Lorraine - *ICI DOC'*

« Mémoire et oubli »

RECENSION DE MARINE DEREGNONCOURT

European Drama and Performance Studies n° 16

« Percevoir et transmettre le spectacle vivant »

Directeurs de publication : Françoise GOMEZ et Daniel LOAYZA

Lundi 11 octobre 2021

17h-19h

Bonsoir à toutes et à tous ! Je suis plus que ravie et honorée d'être parmi vous aujourd'hui, même à distance et en visioconférence ! Je suis très fière de faire désormais partie de l'équipe organisatrice de ce séminaire doctoral transdisciplinaire et d'avoir l'occasion d'y prendre la parole en tant qu'intervenante !

En ce début de soirée, permettez-moi de vous présenter le seizième numéro de la revue scientifique : *European Drama and Performance Studies*, dirigé par Françoise Gomez (professeure dans les classes préparatoires aux grandes écoles et inspectrice honoraire de Lettres et de Théâtre de l'académie de Paris) et par Daniel Loayza, travaillant au Théâtre de l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris. L'exemplaire scientifique, dont il va être question, est consacré à la perception et à la transmission du spectacle vivant.

Préalablement à cette communication, j'ai réalisé un document composé de différentes citations extraites des articles retenus de l'ouvrage ci-avant cité. J'ose espérer que vous l'avez tous reçu. De toute façon, **je le partage**, dès maintenant, à l'écran avec vous. Avant toute chose, j'aimerais vous faire part de ma démarche de sélection des articles que j'ai prévu de vous présenter. (**Diffusion du sommaire**) Comme vous le pouvez le constater, j'ai surligné, sous chaque section, un article spécifique. Celui-ci fera l'objet d'une étude de cas bien ciblée, car les différentes études choisies demeurent, à chaque fois, me semble-t-il, emblématiques des différentes thématiques abordées dans et par l'ouvrage scientifique précité.

Cela étant dit, cette présentation va être divisée en trois temps, suivant les différents points de vue adoptés par les participants à ce numéro de revue :

1. Le regard du chercheur ;
2. Le regard du praticien de la scène ;
3. L'archivage mémoriel.

J'introduirai mon propos comme suit : « Puisque « Le théâtre est d'abord un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel *adressés* »¹, le public témoin puis l'historien qui fixe une mémoire de la représentation sont pris dans la dialectique du mouvement : images et souvenirs n'enregistrent qu'une étape d'un processus renouvelé à chaque séance, fruit du travail des praticiens de la scène. Le comédien joue en ayant pour miroir les « observations » subjectives et diffractées de tiers »². D'entrée de jeu, Thibaut Jullian met au jour, dans son article inclus dans la rubrique *VARIA* de la revue, le miroir existant entre les acteurs (émetteurs) et les spectateurs (récepteurs). Les seconds peuvent d'ailleurs

¹ « Christian Biet et Christophe Triau (dir.), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2006, p. 7. Cet article est lui-même « adressé » à la mémoire de Christian Biet ».
Thibaut Jullian, « Talma à l'école de son public. Correspondance et réflexivité », *European Drama and Performance Studies*, n° 16, 2021-1, p. 325.

² *Ibid.*, p. 325-341.

considérablement influencer les premiers par leurs critiques, lesquelles sont, la plupart du temps, constructives.

Si le public est à la fois destinataire et transmetteur, en tant que percevant sensible, auditif et visuel du spectacle, faisant, par-là même, acte de mémoire par le prisme de son imaginaire et son imagination, il en va de même pour les acteurs. En effet, Thibaut Jullian insiste sur l'existence du phénomène de transmission entre les comédiens. Un tel processus démontre que les acteurs demeurent, dans ce contexte, autant émetteurs que récepteurs. Le chercheur précité prend ainsi comme exemple le comédien-citoyen révolutionnaire Talma. Ce dernier a beau ne pas avoir connu l'acteur renommé qu'était Lekain, il le prend néanmoins pour modèle et n'hésite pas à se référer à lui à l'envi, ainsi qu'au comédien londonien, Garrick. Partageant l'idée selon laquelle l'incarnation allie l'intelligence et la sensibilité, ces trois acteurs feront l'objet d'un véritable culte auprès du public et s'avèrent en cela pionniers de la starification³, à une époque, — en l'occurrence le tournant du XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle —, où le logocentrisme / textocentrisme fait progressivement place à l'*opsis*, autrement dit, à l'émergence de la mise en scène⁴.

Passons maintenant à la première partie de cet exposé intitulée : « Le regard du chercheur ». Pour ce faire, je tiens à croiser les regards de trois grands noms de la critique scientifique et théâtrale en France :

³ L'objet de l'article de Thibaut Jullian concerne l'influence exercée par les lettres des admirateurs sur la pratique scénique de Talma.

Thibaut Jullian, « Talma à l'école de son public. Correspondance et réflexivité », *op. cit.*, p. 325-341.

⁴ Telle est l'idée-force défendue par Roxane Martin et reprise par Thibaut Jullian dans son article. Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Thibaut Jullian, « Talma à l'école de son public. Correspondance et réflexivité », *op. cit.*, p. 337.

- Florence Naugrette : spécialiste du théâtre hugolien, professeure d'histoire et de théorie du théâtre à Paris IV-Sorbonne et « membre éclairé » du Comité de Lecture de la Comédie-Française ;
- Julia Gros de Gasquet : comédienne et professeure d'histoire du théâtre à Paris III-Sorbonne Nouvelle et dans les hautes écoles d'art ;
- Patrice Pavis : professeur honoraire des Universités à Paris, Canterbury et Séoul.

Ces trois « spectateurs-analystes » en témoignent⁵ : vouloir produire une analyse du spectacle, nécessitant une méthodologie spécifique, est un défi et relève de la gageure. En effet, que faut-il analyser ? Comment se souvenir d'un spectacle pour précisément en rendre compte ? Là réside toute la difficulté, d'autant que le jeu de l'acteur est, par essence, « non sémiotisable »⁶. Analyser un spectacle correspondrait à la définition lacanienne de l'amour, citée par Patrice Pavis : « l'amour, c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas »⁷.

« Si un spectacle est un objet fragile et mouvant, le spectateur l'est encore plus », affirme Patrice Pavis⁸. En effet, tout comme il existe une « cuisine » spécifique à l'acteur vis-à-vis de ses rôles, Florence Naugrette revendique l'idée d'une « cuisine » appartenant au spectateur. Ce dernier projette, dans sa vision d'une création scénique, son vécu, sa subjectivité et sa propre vérité. Julia Gros de Gasquet parle, quant à elle, d'une « géographie » du spectateur, car plusieurs paramètres influent sur la perception d'une création scénique. Ne citons que le lieu

⁵ Nous paraphrasons ici Françoise Gomez s'adressant à Patrice Pavis.

Françoise Gomez, « Entretien avec Patrice Pavis », *European Drama and Performance Studies*, n° 16, 2021-1, p. 313.

⁶ Propos de Florence Naugrette citant Anne Ubersfeld.

Françoise Gomez, « Rendre compte, oui, mais de quoi ? Entretien avec Florence Naugrette », *European Drama and Performance Studies*, n° 16, 2021-1, p. 103.

⁷ « Jacques Lacan, *Séminaire XII*, 19 mars 1965 ».

Françoise Gomez, « Entretien avec Patrice Pavis », *op. cit.*, p. 318.

⁸ *Ibid.*, p. 317.

dans lequel le spectacle se déroule ou les acteurs et la mise en scène auxquels les spectateurs sont confrontés. Autant de données qu'il s'agit de conjointement prendre en compte en vue de saisir leurs interactions.

Dès lors, Florence Naugrette, Julia Gros de Gasquet et Patrice Pavis se proposent de façonner leurs propres outils en vue de transmettre une analyse qui soit ouverte au dialogue et au partage, non seulement du sens, mais aussi du sensible. Plutôt que de prendre des notes pendant le spectacle, il y a davantage lieu, disent-ils, de privilégier l'impression générale première et de s'y fier à cette mémoire immédiate, car « tout commence par elle », pour citer plus spécifiquement Florence Naugrette⁹. Cela renvoie, en tout état de cause, au jugement de goût : « j'ai aimé » / « je n'ai pas aimé », précise Julia Gros de Gasquet¹⁰. Toutefois, il s'agit de dépasser ce constat initial en vue de produire une analyse qui soit, quelle que soit sa visée, rigoureuse, à défaut d'être objective, pour paraphraser à nouveau Florence Naugrette¹¹.

Pour ce faire, il est loisible de considérer les « signes » scéniques, lesquels font directement écho au structuralisme des années 60, à la sémiotique et à la pragmatique des années 1970. Autant de méthodologies que Patrice Pavis s'est attaché à appliquer au matériau scénique, après avoir lu, avec grand intérêt, *Lector in fabula* d'Umberto Eco paru en 1985¹². Julia Gros de Gasquet propose, quant à elle, de produire un jugement respectant les cinq parties de la rhétorique :

- *L'inventio* : le sujet et le sens de la création ;
- *La dispositio* : le déroulement du spectacle ;

⁹ Françoise Gomez, « Rendre compte, oui, mais de quoi ? Entretien avec Florence Naugrette », *op. cit.*, p. 91.

¹⁰ Julia Gros de Gasquet, « Entre perception et transmission. La place de l'analyse de spectacle », *European Drama and Performance Studies*, n° 16, 2021-1, p. 294.

¹¹ Françoise Gomez, « Rendre compte, oui, mais de quoi ? Entretien avec Florence Naugrette », *op. cit.*, p. 93.

¹² Françoise Gomez, « Entretien avec Patrice Pavis », *op. cit.*, p. 315.

- *L'elocutio* : la « signature » des artistes ;
- *L'actio* : la mise en voix et en corps du spectacle ;
- *La memoria* : le jeu sur la mémoire et sur comment faire mémoire¹³.

En tout état de cause, l'analyse se doit de prendre appui sur le ressenti liminaire du spectateur. Selon Julia Gros de Gasquet à nouveau, ce dernier suit un processus d'évocation lui permettant de se remémorer la création scénique à laquelle il a assisté. En tant que co-auteur du spectacle, le spectateur peut, à terme, s'intéresser aux signes théâtraux et / ou performants (issus de la performance, à comprendre ici au sens de mise en scène), produire une connaissance et retrouver, par-là même, son émotion première, semblable à la jouissance, autrement dit, au plaisir esthétique. C'est ainsi que le spectateur peut devenir « émancipé », pour reprendre les termes de Jacques Rancière, cités par Julia Gros de Gasquet¹⁴.

Cela étant dit, la deuxième partie de cet exposé a trait au « regard du praticien de la scène », c'est-à-dire du metteur en scène, Emmanuel Demarcy-Mota et du réalisateur, Don Kent. Commençons par Emmanuel Demarcy-Mota. Le théâtre étant un éternel recommencement, un travail de mémoire et un endroit de paradoxe, Emmanuel Demarcy-Mota, en tant que metteur en scène, accorde une importance capitale au temps et à l'intention des spectacles qu'il crée. Depuis de nombreuses années, il a mis au point un système de prise de notes à destination de ses équipes. Passée la solitude définitoire du temps de la lecture des textes qu'il compte mettre en scène, Emmanuel Demarcy-Mota débute les répétitions, fondées sur un dialogue permanent avec les acteurs. Dans ce cadre, les notes, dramaturgiques et techniques, lui servent à saisir un instant, sans le figer. Lors

¹³ Julia Gros de Gasquet, « Entre perception et transmission. La place de l'analyse de spectacle », *op. cit.*, p. 311-312.

¹⁴ *Ibid.*, p. 296.

des dix premières représentations où la coopération du public va s'avérer d'importance, le metteur en scène propose à nouveau deux types de prise de notes à ses assistantes. L'un est destiné aux acteurs et l'autre va à l'équipe technique. Emmanuel Demarcy-Mota s'est progressivement rendu compte que, si la lecture à voix haute de ces notes sied aux équipes techniques, seule l'oreillette convient aux comédiens, car ce système audio permet d'être à l'écoute de leur travail intérieur.

Poursuivons notre réflexion avec Don Kent. Selon ce réalisateur, le « spectacle vivant » consiste en un événement caractérisé par une circulation d'énergie, entre la scène et la salle. Dès lors, la captation filmique se doit de capter un flux et un mouvement. En collaboration constante avec le metteur en scène, Don Kent tente ainsi de traduire et de transposer la « vie » dramatique en temporalité filmique et d'adapter la caméra au jeu des acteurs, car le rythme et la musicalité du répertoire moliéresque, par exemple, diffèrent grandement des œuvres shakespeariennes.

En tant que réalisateur, Don Kent se situe ainsi à mi-chemin entre le documentariste et le cinéaste et se définit comme un interprète et un traducteur de la vision et de l'intention du metteur en scène. Il n'y est pour autant pas soumis. En effet, ses productions filmiques témoignent de sa subjectivité de réalisateur. En tout état de cause, Don Kent entend bâtir et construire à partir du *live* et de ce qui advient sur scène en direct. Il cherche à improviser à partir de la captation de la présence, de l'interaction et de l'écoute entre les acteurs. Autant de paramètres qui participent au « jaillissement » du spectacle en train de se faire¹⁵.

¹⁵ Propos de Don Kent.

Daniel Loayza, « Le regard en avant. Entretien avec Don Kent, réalisateur », *European Drama and Performance Studies*, n° 16, 2021-1, p. 156.

La transition est toute trouvée pour aborder, *in fine*, avec vous la troisième et dernière partie de cet exposé : « l'archivage mémoriel », à partir de l'article de Sandrine Siméon sur les deux versions d'archivage existant de la mise en scène de Denis Podalydès de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand à la Comédie-Française et des « trois souvenirs imperceptibles » de Daniel Loayza¹⁶.

Sandrine Siméon semble partager les convictions de Don Kent puisqu'elle affirme : « le filmage de la scène est un acte spectaculaire en soi, une performance complémentaire qui dépend des sélections de plans et du montage effectués par l'équipe artistique filmique, et qui influence nécessairement la perception du public de l'écran »¹⁷. Tout comme le réalisateur, cette chercheuse s'oppose au terme « captation » en lui préférant la notion de « film-théâtre ». Ce vocable a l'avantage de se situer entre la manifestation scénique et le cinéma, car tourner un film d'une représentation scénique demande de tenir compte des « contraintes de la scène et de privilégier le regard du public des écrans »¹⁸.

Dans ce contexte, Sandrine Siméon choisit la mise en scène de Denis Podalydès de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, filmée, non seulement, à la Salle Richelieu en 2006 et proposée en *prime-time* sur France 2 le 15 juin 2007, mais aussi, en 2016, en direct de la Comédie-Française et en diffusion simultanée dans les cinémas *Pathé Live*. Si, dans les deux cas, l'écran donne accès au métathéâtre du premier acte et à la pièce jouée par Montfleury à l'Hôtel de Bourgogne, la version de 2016 pour *Pathé Live* a le mérite d'inclure le public de cinéma dans le dispositif scénique grâce à des images qui lui sont exclusivement réservées. Les spectateurs de cinéma deviennent ainsi le public principal, voire

¹⁶ Daniel Loayza, « Trois souvenirs imperceptibles », *European Drama and Performance Studies*, n° 16, 2021-1, p. 77-85.

¹⁷ Sandrine Siméon, « Rostand au prisme du film-théâtre. Deux regards sur la mise en scène de *Cyrano de Bergerac* par Denis Podalydès », *European Drama and Performance Studies*, n° 16, 2021-1, p. 231.

¹⁸ *Ibid.*, p. 244.

unique. C'est la raison pour laquelle l'article de cette chercheuse s'intéresse tout particulièrement à cette version destinée à *Pathé Live* plutôt qu'à celle diffusée sur France 2, davantage comparable au programme télévisuel : *Au théâtre, ce soir*.

Quant à Daniel Loayza, il reconnaît que travailler au Théâtre de l'Odéon lui permet de faire des rencontres singulières, donnant naissance à des générations d'artistes et de spectateurs. En ce qui concerne les artistes, il existe un phénomène d'intersection entre les rôles interprétés par un même acteur. Daniel Loayza prend comme exemples Gérard Desarthe, à la fois Hamlet et Titus, et Jacques Weber, dont *Cyrano* a réciproquement influencé le roi Lear. Du côté des spectateurs qui ont vu ces comédiens incarner ces différents personnages, ils peuvent être les instigateurs de légendes, en passe de devenir mémoire collective.

C'est ainsi que Daniel Loayza fait part de « trois souvenirs imperceptibles » avec lesquels je conclurai cet exposé. Le premier date de 1992-1993 et concerne *Terra Incognita* de et par Georges Lavaudant. Ce souvenir liminaire fait remarquer à Daniel Loayza que le public observe et construit son regard à partir de bribes perceptives qui parviennent à sa conscience. Le deuxième souvenir connecte Daniel Loayza à l'enfance et a trait au *Retour* d'Harold Pinter en 2012-2013, pièce mise en scène par Luc Bondy. La direction d'acteurs par ce metteur en scène est précisément fondée sur l'enfance. Entre 1997 et 2020, le troisième et dernier souvenir concerne *Ajax / Splendeur* dans une mise en scène de Georges Lavaudant. Par ce spectacle, Daniel Loayza perçoit que le théâtre donne accès à l'invisible. Cet invisible peut relever des non-dits psychologiques et / ou textuels ou peut être le fait de se voir soi-même à travers autrui. En définitive, les souvenirs d'une « représentation vivante » se révèlent « révélateurs, vases brisés-reconstitués, éclats brillants de contenus multipliés dans nos mémoires »¹⁹.

¹⁹ Daniel Loayza, « Trois souvenirs imperceptibles », *European Drama and Performance Studies*, n° 16, 2021-1, p. 85.