UCLouvain

FIAL
Un éventail de formations, une multitude d'horizons

Faculté de philosophie, arts et lettres

Au-delà du masque : la femme artiste à travers le dispositif théâtral dans « Sylvia » et « Tableau d'une exécution »

Auteur : Meeus Guillaume
Promoteur : Piret Pierre
Année académique 2020-2021
Master en Arts du spectacle à finalité didactique

Remerciements

Ce mémoire constitue l'aboutissement de belles années d'études au CET (Centre d'Etudes Théâtrales).

Reprendre des études après s'être entouré d'une petite tribu et en poursuivant un travail sur le côté ne se fait pas sans soutien. Merci donc à toutes les personnes qui m'ont permis de pouvoir reprendre des études sans autre motivation que la passion pour les Arts du Spectacle. En particulier, merci à ma compagne et mes deux enfants qui ont été aux premières loges de cette aventure.

Nous remercions sincèrement le corps professoral du CET. Chaque professeur.e a contribué à alimenter notre envie d'en apprendre davantage. Nous remercions particulièrement Monsieur Piret, notre promoteur, qui s'est montré extrêmement disponible et efficace lors du suivi de notre mémoire.

Merci également à toutes ces personnes altruistes qui, à travers leurs différentes vidéos postées sur internet, permettent à un étudiant de notre calibre de maîtriser l'outil informatique comme un professionnel.

Avant-propos

Les spectacles analysés dans ce mémoire ont fait l'objet d'une captation vidéo. Régulièrement, nous renvoyons le lecteur (via un minutage précis) vers celles-ci afin qu'il puisse mettre en parallèle nos propos et le spectacle analysé. Aussi, nous renvoyons régulièrement à des captures d'écran prises à partir de ces captations. Celles-ci sont reprises dans les annexes.

La pièce *Sylvia* de Fabrice Murgia est disponible gratuitement sur internet à l'adresse suivante : https://vimeo.com/380331340

La pièce *Tableau d'une exécution* d'Howard Barker est, quant à elle, disponible à l'adresse suivante : https://vimeo.com/240119514 code: tableau. Ce lien nous a été gentiment confié par le metteur en scène. Nous prions les lecteurs d'en user en respectant les règles des droits d'auteur.

Nous remercions les deux metteurs en scène d'avoir partagé leur travail !

Table des matières

REMERCIEMENTS **2**

AVANT-PROPOS **3**

TABLE DES MATIERES **5**

INTRODUCTION **7**

1. LA FEMME ARTISTE : HISTORICISATION **12**

1.1 INTRODUCTION 12
1.2 LES OBSTACLES DE LA FEMME ARTISTE 13
1.3 LES QUATRE DISPUTES 16
1.4 CONCLUSION 21

2. THEORIE DES DISPOSITIFS **22**

2.1 INTRODUCTION 22
2.2 VERS UNE POETIQUE DES DISPOSITIFS PH. ORTEL 22
2.3 ENJEUX CONTEMPORAINS DU DISPOSITIF DE STEPHANE LOJKINE 26
2.4 RYKNER, LE DISPOSITIF AU THEATRE 27
2.5 DISPOSITIFS DE *SYLVIA* ET DE *TABLEAU D'UNE EXECUTION* 29
2.6 CONCLUSION 30

3. LA FEMME ARTISTE DANS *SYLVIA* **31**

3.1 INTRODUCTION 31
3.2 FABRICE MURGIA ET LE SPECTACLE *SYLVIA* 32
3.3 SYLVIA PLATH 33
3.4 *SYLVIA* : LE DISPOSITIF INTERMEDIAL 35
3.4.1 Description de la « dimension spatiale » *36*
3.4.2 Une mise en scène intermédiale *37*
3.4.3 La caméra en scène et l'entre-deux *41*
a. La caméra en scène 41
b. L'image-cristal 42
c. Caméra et comédien, entre fiction et réalité 45
d. Complexification de la figure du comédien 46
e. Complexité de la scène et du personnage 50
f. L'écran, entre révélation et dissimulation 52
g. La multiplication des écrans 56
3.4.4 Du côté du spectateur : la cristallisation scopique *57*
3.4.5 La narration pulvérisée – La dimension du discours *59*
3.5 CONCLUSION 60

4. LA FEMME ARTISTE DANS *TABLEAU D'UNE EXECUTION* **62**

4.1 INTRODUCTION 62
4.2 EMMANUEL DEKONINCK 62
4.3 HOWARD BARKER 62
4.3.1 Le théâtre de la catastrophe *63*
a. Un nouveau rapport au public 63
b. Un théâtre autonome 65
c. Le théâtre comme une expérience 66
d. L'obscurité 67
e. Synthèse du Théâtre de la Catastrophe 68

4.4 *TABLEAU D'UNE EXECUTION* : LE DISPOSITIF DU MIROIR 69
4.4.1 Introduction *69*
4.4.2 Dimension spatiale *72*
4.4.3 Dimension symbolique *73*
a. L'utilisation du miroir 73
b. Le double miroir et la révélation 74
c. Théâtre, miroir et mise en abyme 77
d. L'ombre et le personnage 80
4.4.4 Une réalité dédoublée *83*
4.4.5 L'obscurité *85*
4.4.6 Entre dispositif de scène et dispositif de récit *87*
4.4.7 La cristallisation scopique *89*
4.5 CONCLUSION 92
CONCLUSION **93**
BIBLIOGRAPHIE **96**
ANNEXES 1ERE PARTIE **101**
ANNEXES 2EME PARTIE **105**

Ceux qui ne réécrivent pas sans cesse leur histoire
sont voués à l'oublier-du moins un temps.[1]

INTRODUCTION

> **Camille** : Quoi l'enfant ? Tu lui as fait un enfant ?
>
> **Paul** : Un Enfant à naître ; elle s'est enfuie à six mois. Le côté pratique a pris le dessus, comme toujours chez les femmes ? Tu l'as déjà remarqué ? Dès qu'elle va mettre bas, la femelle cherche un nid et la sécurité.
>
> **Camille** : Mais tu es un monstre ! Tu te complais dans tes chimères mystiques et tu te désintéresses de cet enfant. Vous êtes tous les mêmes, vous, les hommes, vous courez derrière les femmes, langue pendante, vous leur jurez mille flammes et puis quand elles sont grosses de vos œuvres, vous vous détournez de ces détails pratiques et vous les laisser crever seules. Eh bien sache que ta sœur a connu cette situation, qu'elle a été séduite puis abandonnée par son amant. Et tu sais ce que j'ai fait ? J'ai avorté. Oui, j'ai avorté puisque vous êtes trop lâches pour assumer les conséquences de vos actes. Ah, elle est belle ton union mystique.
>
> **Paul** : Mais Camille, c'est un crime horrible ! Tu expieras jusqu'à ton dernier souffle ! Cette vie qui grandissait en toi…
>
> **Camille** : Ah non, n'essaie pas de me rejeter la faute, cela ne prend pas avec moi ! Vous, les hommes, vous vous servez des femmes comme d'un instrument : d'abord l'occasion de votre plaisir puis, pour les artistes, vous en faites une source de tourments et d'inspiration.[2]

De ces quelques répliques tirées de la pièce *Camille* de François Ost sont nés nos premiers questionnements. De cette pièce, il ne sera pas question dans ce mémoire. Pourtant, nous estimons qu'il est essentiel de la mentionner car elle est véritablement à l'origine de ce travail de recherche.

Ce texte nous a révélé toute la complexité de la femme artiste. En effet, il met en exergue le fait que Camille Claudel, sculptrice française de la fin du XIXème siècle, plongée dans un monde d'hommes dans lequel elle tente tant bien que mal de faire sa place, est obligée de cumuler de nombreux rôles. Passant, tour à tour, de la femme à la mère, du modèle à l'artiste, de la muse à la maîtresse. Aussi, en tant que femme, elle possède ce double potentiel créateur : vivant et artistique. Le premier que la société considère comme le seul possible pour une femme empêche le second. Ainsi donc, en tant que femme artiste, Camille cumule en elle des réalités contradictoires qu'elle est contrainte de faire co-exister.

[1] SHERIFF Mary D., « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie », dans *Perspective*, 1/2017, p.91
[2] OST François, *Camille*, Lansman, Manage, 2011, pp.63-64

Si nous précisons qu'elle est *contrainte*, c'est parce que, comme le montrent les propos échangés entre Camille et Paul, ce qui est évident pour un homme est tout à fait exclu pour une femme. Cette dernière étant principalement considérée comme *un instrument.* Et si cela est valable pour Camille, nous nous sommes très vite rendu compte qu'il en était de même pour la majorité des femmes artistes. En effet, la femme a longtemps été considérée, dans le monde artistique, comme l'inspiratrice ou le modèle alors que le génie créateur, lui, était réservé à l'homme.

> Dans les archétypes, la femme est plus traditionnellement vue comme source d'inspiration, comme muse ou comme femme de l'ombre protectrice, veillant à l'éclosion du génie masculin.[3]

C'est la raison pour laquelle l'accès à l'art a, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, été réservé aux hommes. Les femmes étant, selon eux, incapables d'exprimer une quelconque créativité.

> Même si l'on voit quelques talents féminins exposer à partir de 1860 au Salon de Paris, la carrière artistique institutionnelle est fermée aux femmes. L'école des Beaux-Arts leur est interdite, les commandes officielles d'œuvres originales sont rares et la misogynie fait rage. « L'intrusion sérieuse de la femme dans l'art serait un désastre sans remède », disait Gustave Moreau de sa collègue Marie Bashkirtseff. « Que deviendra-t-on quand des êtres […] aussi dépourvus du véritable don imaginatif viendront apporter leur horrible jugeote artistique avec prétentions justifiées à l'appui ? »[4]

Les femmes artistes doivent donc associer des forces contradictoires, celles imposées par la société et qui les restreignent à un rôle de mère au foyer et celles inspirées par leur désir de création artistique. Et, en tant qu'artiste, traînant derrières elles un long passé de muses, leur rôle est toujours ambigu. D'autant qu'en revendiquant leur envie de création, les femmes prennent une place longtemps réservée uniquement à la gente masculine. Le simple fait de nommer une femme en tant qu'artiste pose d'ailleurs problème.

> Si le fait de nommer a donc posé problème à travers les siècles, c'est évidemment aussi parce que être femme créatrice posait problème à la société et l'histoire littéraire a longtemps marginalisé les femmes dans l'histoire de la création.[5]

Selon cette vision des choses, devenir artiste et prendre la place réservée aux hommes revient, pour une femme, à nier véritablement sa nature profonde.

---

[3] ROSIER Laurence, *« Sylvia » ou l'histoire d'une féministe malgré elle, la création envoûtante à ne pas manquer,* [en ligne] : https://www.rtbf.be/info/dossier/les-grenades/detail_sylvia-ou-l-histoire-d-une-feministe-malgre-elle-la-creation-envoutante-a-ne-pas-manquer?id=10177676

[4] BOUTOULLE Myriam, *Artistes femmes, ni muses ni soumises.* [En ligne] : https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/artistes-femmes-ni-muses-ni-soumises-2-11133980/

[5] ROSIER Laurence, *op. cit.*

> Il ressort de son ouvrage [l'ouvrage *La femme mystifiée* de Betty Friedan], que les rôles sociaux de l'homme et de la femme sont séparés et stéréotypés. L'ensemble de la société, toutes types d'études confondus, assigne le rôle de la ménagère-gardienne du foyer à la femme comme allant de soi et même comme faisant partie de la nature profonde de la femme, sans jamais se mesurer à l'homme « sur son propre terrain ». Y contrevenir serait nier sa « part féminine » sensée ne s'épanouir que dans un destin de mère et d'épouse.[6]

La femme artiste compose donc avec de nombreuses réalités contradictoires qui la rendent extrêmement complexe. Cependant, cette complexité est bien souvent dissimulée. Même si la situation s'est améliorée petit à petit à partir de la fin du XIX^{ème} siècle, le masque social uniformise régulièrement l'image de la femme sous le couvert de la femme au foyer, de la mère dont le devoir est de s'occuper de ses enfants et de son mari.

Sitôt que nous avons saisi le paradoxe qui constitue la femme artiste, le questionnement s'est affiné : comment représenter théâtralement les tensions vécues par la femme artiste sans tomber dans le chaos ou l'anarchie ?

Afin de répondre à cette question, nous nous sommes penché sur deux œuvres particulières : *Sylvia* de Fabrice Murgia et mis en scène par lui-même et *Tableau d'une exécution* d'Howard Barker mis en scène par Emmanuel Dekoninck. Nous n'avons pas repris, dans notre corpus, *Camille* de François Ost pour une raison simple : nous ne disposions pas d'une captation vidéo. Or, nous avons mis un point d'honneur à pouvoir nous baser sur un support visuel afin d'affiner au mieux notre analyse des différentes mises en scène.

Nous montrerons, à travers ce travail, que dévoiler les mouvements intérieurs de la femme artiste entraine des choix dramaturgiques particuliers.

Ces deux spectacles, bien que fort différents, exploitent tous les deux des dispositifs singuliers. Or, le dispositif est une notion intéressante lorsque l'on aborde la femme artiste car celui-ci permet de faire cohabiter des réalités hétérogènes. Ainsi, par le biais du dispositif, le théâtre parvient à contenir les contradictions de la femme artiste au sein d'une structure qui fait sens, à l'instar de la femme artiste qui canalise en elle des tensions.

> La notion de dispositif joue un rôle essentiel dans l'élaboration d'une théorie de la représentation car le dispositif articule de l'ordre à du désordre, l'efficacité mécanique

[6] MICHEL Cécile, *Sylvia, Fabrice Murgia/Cie. Artara, An Pierlé Quartet (dossier pédagogique)*, Création studio théâtre national 18/19, p.17 [en ligne] file:///C:/Users/guill/Downloads/01%20Dossier%20Peda%20-%20Sylvia%202018%20(5).pdf

> d'une structure symbolique forte à la souplesse d'une mise en œuvre pragmatique, concrète, adaptable.[7]

A travers ce travail, nous analyserons donc les deux spectacles susmentionnés afin de montrer la façon dont ils parviennent à exposer la femme artiste dans toute sa complexité. Et, pour ce faire, nous diviserons le travail en quatre parties distinctes.

Dans une première partie, nous ferons le point sur la situation de la femme artiste. Nous montrerons quelles sont ces fameuses tensions dont nous parlons dans cette introduction. Nous ferons le point également sur les différents rôles que doit endosser une femme artiste. Ceci nous permettra de constater l'équilibre précaire sur lequel elle repose.

Ensuite, dans une seconde partie, nous exposerons ,de façon théorique, la notion de dispositif. Nous aborderons cette notion de façon générale et spécifique. Nous développerons ce qui fait un dispositif ainsi que les dispositifs mis en place dans les spectacles étudiés. Aussi, régulièrement, dans cette partie, nous ferons le lien avec les spectacles que nous analysons afin de réaliser un premier état des lieux de la correspondance qui existe entre la particularité d'un dispositif et la mise en scène d'une femme artiste.

La troisième partie de ce travail sera consacrée à l'analyse de *Sylvia.* Le dispositif utilisé dans la mise en scène de *Sylvia* est le dispositif de la caméra en scène. Dès lors qu'il y a coexistence de différents médias, nous préciserons le principe d'*intermédialité.* Ensuite, nous exposerons les effets qu'implique l'utilisation d'une caméra en scène tant au niveau des comédiennes, de la relation scène-salle, du rapport fiction-réalité que de la place du spectateur ou encore de l'instance narratrice.

Suivra ensuite la quatrième et dernière partie consacrée, quant à elle, à l'analyse de *Tableau d'une exécution* par le biais du dispositif du miroir en scène. Nous mettrons en exergue la façon dont la présence d'un miroir en scène complexifie l'ensemble de celle-ci. Ce dernier viendra, en effet, dédoubler tout ce qui se passe sur scène et, par son inclinaison particulière, engendrera une confusion entre l'ombre et le vivant.

Que ce soit pour *Sylvia* ou *Tableau d'une exécution*, nous tenterons de mettre en avant le fait que mettre en scène une femme artiste n'a rien d'anodin. Qu'au-delà de l'histoire qui est

[7] LOJKINE STEPHANE, *Dispositif, Le dispositif : une réalité et un enjeu contemporains.* [En ligne] https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/critique-theorie/dispositif

proposée sur le plateau, c'est une personnalité qui apparaît. Et, pour cela, il faut que le spectacle représente un tout et que chaque partie tienne un rôle primordial. Tout doit faire sens, des comédiens au spectateurs, en passant par le texte, la lumière, le son, … L'ensemble de ces éléments, aussi différents soient-ils, engendreront alors un mouvement de relations, de tensions, qui donnera vie à la personnalité de la femme artiste.

Les analyses que nous proposons ont pour dessein de cerner ce qu'il se passe au-delà des apparences (souvent trompeuses), au-delà du masque.

1. La femme artiste : historicisation

1.1 Introduction

Afin de bien saisir les tensions qui peuvent habiter une femme artiste, il est important d'historiciser le propos. En effet, le milieu artistique a longtemps été un milieu essentiellement masculin et, de ce fait, très difficilement accessible aux femmes. Ces dernières étaient dans l'obligation de se battre contre toute une série d'aprioris avant de pouvoir espérer s'imposer en tant qu'artiste. Ainsi, une femme vit avec cette difficulté de ne pouvoir se lancer dans une carrière sans être rattrapée par un passé réducteur.

> Il en va en littérature comme dans la vie : même si une femme s'engage le plus sérieusement du monde dans une carrière, on attend d'elle qu'elle la lâche et renonce à cette responsabilité au nom de l'amour et du mariage. Aujourd'hui, comme au XIXème siècle, cette leçon est directement ou indirectement inculquée aux petites filles dès la naissance.[8]

En ce qui concerne l'engagement dans une carrière artistique, cela suppose un acte de révolte de la part d'une femme.

> Une chose est claire cependant : pour une femme, décider de s'engager dans une carrière, et *a fortiori* dans une carrière artistique, requiert toujours, aujourd'hui autant qu'autrefois, une certaine dose de non-conformisme : qu'elle s'insurge contre l'attitude de sa famille ou qu'elle y puise au contraire sa force, une femme doit de toute façon avoir en elle une forte propension à la rébellion pour ne serait-ce que réussir à tracer sa voie dans les milieux artistiques au lieu de se soumettre au rôle socialement agréé d'épouse et de mère, à ces devoirs auxquels l'assignent automatiquement toutes les institutions sociales. Ce n'est qu'en adoptant, au besoin sans les afficher, ces attributs « masculins » que sont la détermination, la concentration, la ténacité, la capacité à se plonger pour soi-même dans des idées, à s'absorber dans le savoir-faire professionnel, que les femmes ont réussi, et continuent de réussir, dans le monde de l'art.[9]

Dans son ouvrage *La femme mystifiée*, Betty Friedan montre la difficulté vécue par les femmes. La distinction des genres a été établie de façon si radicale que la volonté pour une femme de se libérer de ses rôles d'épouse et de mère devient un véritable combat.

> En se battant pour la liberté des femmes, pour obtenir le droit de participer à égalité avec les hommes aux œuvres et aux décisions majeures de la société, elles reniaient leur véritable nature de femme qui ne peut s'accomplir que dans la passivité sexuelle, l'acceptation de la domination du mâle et la maternité généreuse.[10]

[8] NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir*, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Jacqueline Chambon, Paris, 1993, p.228
[9] *Ibid*, pp.232-233
[10] FRIEDAN Betty, *La femme mystifiée*, Gonthier, Paris, 1964, p.84

Loin de nous l'idée de réaliser ici un travail sur le combat féministe, ces extraits nous permettent de constater que les femmes doivent mener un véritable combat pour donner vie à leurs aspirations personnelles. Celles-ci, lorsqu'elles s'éloignent du canevas délimité par des siècles d'histoire, sont considérées comme anormales. Là où Betty Friedan met en avant la crise d'identité engendrée par cette volonté de transgresser les codes imposés par la société, Geneviève Fraisse parlera de dérèglement pour évoquer les différents combats. Nous préciserons ultérieurement ce vocabulaire.

Mettre en scène une femme artiste est donc un geste symbolique. Cela n'est pas anodin et demande de considérer à juste titre ces traits historiques, ces combats internes, ces paradoxes.

> Des femmes divisées : le qualificatif est plein de sens, plein du sens de la situation particulière des femmes ; non parce qu'il faudrait insister sur la souffrance des femmes, souffrance spécifique, mais parce que le mal, la souffrance qui s'attache aux femmes est bien une affaire, une fois de plus, de savoir et de connaissance. Il ne faut jamais oublier l'exergue du deuxième tome du *Deuxième Sexe*, citation de Sören Kierkegaard : « Quel malheur que d'être une femme ! Et pourtant le pire malheur, quand on est femme, est au fond de ne pas comprendre que c'en est un. » La division est là, entre l'être et le savoir de l'être.[11]

Dans l'optique de dresser les grandes lignes de ces tensions, nous montrerons dans un premier temps quels sont les obstacles qui obstruaient le parcours d'une femme artiste. Ensuite, dans un second temps, nous exposerons les changements qui s'opèrent au XVIIIème siècle. Ceux-ci, appelés *dérèglement* par Geneviève Fraisse dévoilent à la fois une évolution du statut de la femme artiste et les clichés contre lesquels celle-ci doit encore lutter.

1.2 Les obstacles de la femme artiste

Lorsque l'on évoque des femmes artistes, il est intéressant de revenir en arrière et de constater les difficultés qui leur ont été imposées. Être une femme artiste n'est pas une évidence. Longtemps, l'aspect créatif n'était que l'apanage du masculin lorsque la femme, elle, ne semblait pouvoir dépasser le stade de l'artisanat. Et lorsque tel était le cas, les qualités artistiques étaient d'emblée attribuées au masculin. Cela se perçoit notamment dans les termes employés. Ainsi, aussitôt qu'une femme dévoilait des qualités artistiques, elles étaient assimilées à une part masculine.

[11]FRAISSE Geneviève, *La sexuation du monde. Réflexions sur l'émancipation*, Presses de sciences Po, Paris, 2016, p.132

> Au XVIIIe siècle, le terme [ici, « femmes peintres] sépare les femmes de leurs homologues masculins, avec lesquels elles collaborent, mais dont elles sont aussi les rivales. La désignation « femme peintre » ou « peintresse » renvoie parfois aussi au simple savoir-faire, tandis que le terme « artiste » évoque des prouesses créatives d'une tout autre ampleur. Notons à ce propos, que lorsque l'on veut faire l'éloge d'une femme, on la qualifie d' « habile homme » […] ou de « grand homme ».[12]

Les femmes ont régulièrement été mises à l'écart du monde artistique. Et ce, à cause notamment des règles imposées dans la société. Certains allaient jusqu'à nier qu'une femme puisse exceller dans le domaine artistique ou intellectuel et ce, pour le seule raison que cela risquerait de l'éloigner de son dessein premier : s'occuper des autres et, avant tout, de sa famille. Ainsi, au XIXème siècle, un manuel notoire aussi bien en Angleterre qu'aux Etats-Unis, proposait ceci :

> Il ne faudrait pas croire que l'auteur est de ceux qui prêchent la nécessité pour la femme d'atteindre un niveau intellectuel des plus exceptionnels, surtout s'il devait se réduire à une branche d'étude particulière. « Je voudrais exceller à telle ou telle chose », voici une expression souvent entendue et, dans une certaine mesure, louable, mais dans quoi s'enracine-t-elle et vers quoi tend-elle ? Être capable de s'acquitter passablement d'un certain nombre de choses, cela a infiniment plus de valeur pour une femme qu'arriver à exceller dans une seule. Dans le premier cas, elle pourra se rendre généralement utile, dans le second, elle éblouira peut-être pendant une heure. En se montrant bien disposée et passablement adroite en toutes choses, elle pourra accepter avec aisance et dignité toutes les situations de la vie ; en consacrant tout son temps à exceller dans une seule, elle risque de devenir incapable de faire quoi que ce soit d'autre.
> L'intelligence, l'étude, le savoir ne sont donc souhaitables que dans la mesure où ils conduisent la femme à l'excellence morale. Si brillant et si séduisant cela soit-il, elle doit fuir comme la peste tout ce qui lui occuperait l'esprit au point d'exclure des activités meilleures, tout ce qui l'entraînerait dans le labyrinthe de la flatterie et de l'admiration, tout ce qui tendrait à éloigner ses pensées des autres et à la fixer sur elles-mêmes.[13]

Si l'exposition de tels propos pourraient orienter le sujet vers un débat féministe, nous rappelons qu'il n'en est pas question ici. Nous tenons cependant à mettre en exergue le caractère non évident de la notion de l'artiste-femme et, par-là, les tensions qui l'habitent. Alors que l'homme peut se considérer professionnellement comme artiste, l'exercice artistique d'une femme doit se réduire à un passe-temps. La prétention pour une femme artiste d'exercer une activité de façon sérieuse se voit déconsidérée d'emblée.

> Aujourd'hui comme au XIXe siècle, l'amateurisme et l'absence de réel engagement, le snobisme et le désir de faire chic des femmes qui cultivent un « dada » artistique alimentent le mépris de l'individu masculin engagé avec succès et de manière

[12] SHERIFF Mary D., *op, cit.*, p.92
[13] [Mrs Ellis, "The Daughters of England : Their Position in socitey, Character, and Responsibilities ", (1844),*The Family Monitor,* New-York, 1844, p.35]. Cité dans NOCHLIN Linda, *op. cit.*, pp.225-226.

> professionnelle dans un « vrai » travail, ce qui l'autorise assez justement à souligner le manque de sérieux du passe-temps de son épouse. Pour ces hommes-là, le « vrai » travail des femmes s'arrête à celui mis directement ou indirectement au service de la famille[…][14]

Il est impossible donc, de la part d'une femme, de s'engager corps et âme dans son art sans que cela n'engendre mépris et dédain. La famille étant la seule occupation dont elle peut faire sa priorité.

De ce fait, nous comprenons les tensions qui peuvent habiter une femme artiste. Celle-ci, en proie à une élan vital de création, doit se restreindre, se cacher, enfouir sa passion. Car il s'agit, pour les femmes, de combattre l'ensemble de ces idées imposées par la société. Impossible pour elles de vivre leur passion naturellement puisque, naturellement, l'art est réservé à la gente masculine. La femme est sans cesse contrainte de prouver son talent, combattre les préjugés et lorsqu'elle y arrive, lorsqu'enfin son talent est reconnu et que le combat semble enfin gagné, il est associé à « sa part masculine ».

De plus, non seulement la passion sera reléguée au second plan mais cela se fera en vue d'accomplir ce pour quoi la société destine les femmes : s'occuper de la famille. Le combat intérieur qui s'opère se renforce à travers la nature contradictoire des activités.

En ce qui concerne Sylvia Plath, la poétesse ne souhaitait pas se subordonner à un homme, ayant, à la base, une vision très pessimiste mais malheureusement lucide du mariage.

> Cela signifierait qu'il faudrait que je me lève à sept heures pour lui préparer des œufs au bacon, des toasts, du café, lambiner en chemise de nuit et bigoudis pour faire la vaisselle et le lit une fois qu'il serait parti travailler. Et quand il reviendrait après une journée dynamique et exaltante, il voudrait un bon dîner, mais moi, je passerais la soirée à laver d'autres assiettes sales jusqu'à ce que je m'effondre dans le lit, à bout de forces.
> Cela me semblait une vie triste et gâchée pour une fille qui avait passé quinze ans de sa vie à ramasser des prix d'excellence… Mais je savais que c'était ça le mariage.[15]

Pourtant, comme le montre *Sylvia*, elle sera amenée à laisser la place de l'écrivain à son mari.

> « Je gagne ma liberté en rognant sur mes heures de sommeil ». Cette citation de Sylvia Plath résume bien la pensée et le conflit intérieur de cette poétesse américaine des années 50 et 60. Figure de proue d'un féminisme plus poétique qu'engagé, Sylvia Plath se débattra toute sa vie entre son désir de correspondre au rêve américain (épouse

[14] NOCHLIN Linda, *op. cit.,* p.228
[15] PLATH Sylvia, *La Cloche de détresse,* L'imaginaire Gallimard, Paris, 1963, p.97

> et mère parfaite) et son besoin irrépressible d'écrire. Une contradiction qui la mènera à la tombe.[16]

Tableau d'une exécution se veut quelque peu différent. Galactia se voit confier la commande de la « Bataille de Lépante », un tableau monumental. Malgré cela, la difficulté de la reconnaissance de la femme artiste apparaît. En effet, Galactia souhaite peindre selon ses propres convictions, ce qui interpelle sa fille.

> Suporta: Même si tu n'avais aucun désir d'aucune sorte, ils retourneraient toujours cela contre toi, ils trouveraient toujours quelque chose car tu es brillante et tu es une femme.
> […]Donne-leur ce qu'ils veulent, ils t'aimeront, ils t'acclameront et après, aucune femme peintre n'aura à lutter contre les préjugés parce que tu auras prouvé notre valeur ! Tu vois, je pense que tu as une responsabilité. Pas envers l'état mais envers les femmes de Venise […]
>
> Galactia : Tu veux que je peigne comme un homme ?[17]

Ces extraits démontrent que mettre en scène une femme artiste amène à interroger la place de la Femme en tant qu'artiste et, *in extenso,* des tensions qui l'habitent.

1.3 « Les quatre disputes »

Dans son livre *La sexuation du monde*, Geneviève Fraisse montre le changement qui s'opère à la fin du XVIIIème siècle. A l'heure de la Révolution Française et de la diffusion d'idées de démocratie, Geneviève Fraisse tente de constater ce qui sera fait de « l'antique partage entre la muse et le génie, entre la femme source d'inspiration et l'homme créateur, artiste ? »[18]. A quelques exceptions près, la répartition se fait en effet dans ce sens, à savoir, la femme du côté du modèle et l'homme du côté du créateur. Et, de façon insidieuse, cela a été pris pour la norme, pour une règle en soi. Or, Geneviève Fraisse montre que différentes *disputes* vont avoir lieu et, qu'au terme de celles-ci, si *une nouvelle définition du rapport sexuel* ne sera pas acté, la possibilité d'un dérèglement sera tout de même initié. Par dérèglement, Geneviève Fraisse entend une possibilité de remettre en cause la règle initiale (la répartition muse-génie) ancrée dans une histoire classique.

> « Dérèglement » est un mot usité aujourd'hui de multiples façons, et plutôt de façon négative. Il est, ici, clairement employé de manière positive. Dérégler permet de

[16] MICHEL Cécile, *op. cit.*, p.4
[17] BARKER Howard., *Tableau d'une exécution/ Les possibilités [œuvres choisies vol.1]*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats/Sarah Hirschmuller et Sinéa Rushe, Editions théâtrales/maison Antoine Vitez, Montreuil, 2010, p.33
[18] FRAISSE Geneviève, *op.cit.*, p.85

> s'introduire dans le mécanisme, de le subvertir ou de le transformer. C'est un choix : non pas inventer un ailleurs, ou supposer une alternative, mais utiliser les éléments du passé à l'intérieur d'une pratique de subversion.[19]

Ces disputes, Geneviève Fraisse en dénombre quatre. Celles-ci concernent l'accès au statut d'artiste, l'art, la capacité de se défaire de sa propre histoire et le rapport entre création en enfantement.

> La première de ces disputes, à la fin de la Révolution française, porte sur le droit à être poète ; la deuxième, durant la seconde moitié du XIXe siècle, touche au droit de copier le nu ; la troisième, formulée entre le XIXe et le XXe siècle, se joue autour de la restriction à « s'expliquer » sur son propre compte » ; la dernière concerne l'enjeu de l'engendrement du lien classique, et terrible, entre production et reproduction.[20]

Au sein de ces quatre disputes, Geneviève Fraisse distingue deux *thèmes philosophiques*. Le premier concerne le lien qui lie le sujet à l'objet, c'est-à-dire l'artiste au modèle et l'œuvre à l'enfant. Le second met en exergue l'opposition entre l'artiste singulier et son accès au modèle générique.

> Le premier thème se révèle comme image de la « circulation » et se décline de trois façons, sujet/objet, artiste/modèle, production/reproduction. En effet, il y a ce qui circule entre le sujet et l'objet, le devenir sujet de la femme artiste et la permanence de l'objet, la femme inspiratrice ; il y a ce qui circule entre l'artiste et le modèle, la créatrice potentielle et le corps de la représentation ; et enfin, il y a ce qui circule entre la production et la reproduction, entre l'œuvre et l'enfant, l'une et l'autre si souvent comparés, ou opposés.
> S'il y a dérèglement, il sera à l'œuvre dans la mise en cause de ces alternatives, de leur brouillage sans doute plus que de leur inversion.
> Le second thème est celui de l'appropriation, ou de la réappropriation. La question de l'art vu par, ou pour, les femmes montre bien la tension entre l'unique et l'universel, le soi et l'anonyme, la souffrance et la jouissance. Que la possibilité de créer soit contestée aux femmes met au jour la problématique stimulante de l'un et du multiple, du singulier et de l'universel. S'il y a dérèglement, en ce cas, c'est parce qu'il faut préciser ce qui en général est tu, à savoir le lieu où un artiste devient un être générique…[21]

Revenons aux quatre disputes. En ce qui concerne la première dispute, Geneviève Fraisse part donc de la partition muse-génie. Elle montre dans un premier temps la polysémie parfois injustifiée de ce terme. « Il est en outre utilisé n'importe comment, désignant tantôt l'inspiratrice (classique), l'amante (évidence) mais aussi la compagne de création (l'égale) ou l'artiste femme (surprenant) »[22]. Dans un second temps, nous est démontré l'aspect inusable du

[19] *Ibid*, p.85
[20] *Ibid*, p.86
[21] *Ibid*, p.88
[22] *Ibid*, p.89

mot. Ce dernier étant encore utilisé à tout va en ce XXIème siècle. Au fur et à mesure, la muse s'est d'ailleurs vue désincarnée. Ainsi,

> […] la muse est devenue une sorte de concept polyvalent, parfois archaïque quand cela doit rester encore et toujours une femme hétérosexuelle plus ou moins artiste, mais aussi une figure indifférenciée, multiple, support d'une création artistique, désormais protéiforme au XXIe siècle.[23]

Toutefois, comme le remarque Geneviève Fraisse, il y a eu un dérèglement au lendemain de la Révolution Française et celui-ci s'est exprimé dans la *superposition entre la muse et la femme auteure* ou encore, dans les *rivalités assumées dans les couples de créateurs.*

Ce qui nous intéresse particulièrement dans cette première dispute, c'est la tension qui émerge de ce dérèglement. La femme artiste composera avec cette dualité modèle-artiste, muse-génie et sera à même de réunir deux faces parfois nettement séparées de la condition artistique. Aussi, la femme, muse traditionnelle qui devient alors artiste bouleverse les schémas hérités depuis des siècles[24]. La volonté de prendre une artiste femme comme modèle est un geste tout à fait singulier puisqu'il doit inclure à la fois la notion de modèle et en même temps, s'en détacher pour faire accéder à l'image de l'artiste en tant que telle.

En ce qui concerne le spectacle de Fabrice Murgia, nous remarquerons que la mise en scène mettra en exergue, à travers l'utilisation d'une caméra en scène, la multiplication des facettes de Sylvia.

Dans *Tableau d'une exécution,* Galactia, elle, fera partie intégrante du tableau qu'elle crée à travers le miroir présent dans la mise en scène. Dans ce dernier se confondront les personnages représentants et représentés du tableau qui se créent au fur et à mesure.

Outre cela, n'oublions pas que nous assistons à deux spectacles dont le personnage principal est une artiste femme. Ces dernières servent donc toutes de modèles pour la création de la pièce que les spectateurs ont sous les yeux. Un modèle incarnant donc l'artiste lorsque l'artiste est prise pour modèle.

---

[23] *Ibid,* p.90

[24] Précisons qu'au niveau historique, c'est dans la même période, à savoir, à la fin du XVIII[ème] siècle, que se déroule « la querelle des poètes ». Celle-ci oppose Ecouchard Lebrun, poète qui estime que la femme ne peut accéder à l'écriture poétique puisqu'elle doit conserver son rôle de muse inspiratrice à Constance de Salm, poète qui souhaite le partage de l'activité littéraire entre hommes et femmes et, ainsi, la possibilité pour les femmes d'avoir accès à la jouissance créatrice.

A cela s'ajoute le fait que les deux artistes vivent également les *rivalités assumées dans les couples créateurs.* Sylvia sera opposée à Ted Hugues, écrivain comme elle alors que Galactia sera en opposition à son amant Carpeta, peintre de profession.

La deuxième dispute naît de l'interdiction faite aux femmes de copier le nu à l'Ecole des beaux-arts de Paris. Et ailleurs.

> En 1893 encore, défense était faite aux distinguées étudiantes de la Royal Academy de Londres d'assister aux cours d'après nature et lorsque, après cette date, elles y furent autorisées, il fallait que le modèle fût « en partie drapé ».[25]

Les femmes ne pouvaient copier le nu alors qu'il était naturel que les hommes puissent s'inspirer d'un modèle féminin nu.

> […] s'il est normal qu'une femme (« de peu », cela va de soi) se dépouille dans sa nudité d'objet pour un groupe d'hommes, il est en revanche interdit à une femme de prendre une part active à l'étude artistique d'un homme, ou d'une de ses semblables, dépouillée dans sa nudité d'objet.[26]

Cette interdiction est motivée, selon l'hypothèse de Geneviève Fraisse, par deux raisons. La première concerne le statut de la femme qui, à l'époque, ne peut être qu'une copie de l'homme (pensons notamment à ces femmes artistes considérées alors comme une « habile homme »). Dès lors que la femme est déjà considérée comme une copie, le fait qu'elle puisse à son tour copier pose problème.

> En fait, la femme n'est qu'une copieuse de l'homme, parce que copie elle-même. Or, si elle venait à copier un modèle, elle romprait la chaîne de l'imitation, hiérarchie où elle ne saurait être une copieuse puisqu'elle n'est elle-même qu'une copie…[27]

L'autre hypothèse concerne la relation à la vérité. Se mettre nu, se dévoiler, c'est également dévoiler une vérité, « nous savons que la vérité « se dévoile » précisément lorsqu'on la dénude ». Interdire l'accès au nu est interdire la « production d'une médiation pour accéder à la vérité »[28].

Le rapport à la vérité décrit ci-dessus donne du sens au choix d'une femme artiste dans *Tableau d'une exécution.* N'est-ce pas à Galactia que l'on demande de peindre la bataille de Lépante ? N'est-ce pas cette même peintre qui décidera de dévoiler ce qu'elle estime être la vérité sur cette bataille ? Et si le point de vue de Galactia se verra refusé dans un premier temps,

[25] NOCHLIN Linda, *op. cit.*, p.219
[26] *Ibid*, p.22
[27] FRAISSE Geneviève, *op. cit.*, p.93
[28] *Ibid*, p.94

il sera habilement assimilé par les hommes politiques à l'initiative de la commande. L'accès à la vérité, comme nous le verrons de façon plus approfondie ultérieurement, lui sera donc refusé. Et, malgré la résistance dont elle fera preuve pour s'accrocher à sa vision de la bataille, il sera attribué à son œuvre un message qu'elle n'avait pas du tout l'intention de faire passer. En fin de compte, la vérité exposée restera celle de l'homme.

Cette deuxième dispute amène un dérèglement dans la *hiérarchie des choses.* Car si le modèle devient sujet, cela inverse les stéréotypes mis en place. Plus encore, ce sujet peut également devenir modèle. Pensons à *La muse* de Picasso qui peint pendant le sommeil de l'artiste. Le modèle devient artiste et à nouveau modèle pour le tableau que l'on a sous les yeux. Si bien que, comme l'évoque Geneviève Fraisse, « ce n'est plus l'histoire du modèle qui devient sujet, qu'il soit artiste au travail ou une figure active dans la peinture même, c'est l'affaire du modèle qui n'a plus à incarner autre chose que lui-même »[29].

Parlons ensuite de la troisième dispute à propos du fait de *s'expliquer.* Geneviève Fraisse démontre, à partir notamment du point de vue de Nietzsche[30], que *la vérité est étrangère à la femme* et que, *dès lors, elle sera réduite à parler d'elle.* S'en suit l'impossibilité inhérente de sortir du singulier pour accéder à l'universel. Ce qui, lors du dérèglement sera remis en cause par de nombreuses artistes. Celles-ci mettront en avant par leur art, leur capacité à accéder à ce rapport à l'universel[31].

En utilisant le destin particulier de deux artistes, Fabrice Murgia et Howard Barker nous livrent bien plus que des histoires singulières mais toute une réflexion sur un phénomène beaucoup plus complexe et universel. Ce point fera l'objet d'une démonstration plus précise ultérieurement.

La quatrième et dernière dispute concerne l'*engendrement*. L'auteure de *Sexuation du monde* nous livre ici le parallèle qui se crée entre l'engendrement artistique et physique. Une femme peut créer de deux manières différentes.

---

[29] *Ibid*, p.95

[30] *Elle ne cherche pas la vérité … Rien n'est d'emblée aussi étranger à la femme, rien ne lui est aussi odieux, aussi contraire que la vérité, son grand art est le mensonge, sa grande affaire l'apparence et la beauté »* NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, 1886, §232

[31] L'auteure prend notamment l'exemple de Gertrude Stein qui, en publiant l'*autobiographie d'Alice Toklas*, son amie et amante et l'*autobiographie de tout le monde* (la sienne en réalité), démontre sa capacité à employer une parole à la fois anonyme et universelle.

> Sauf qu'ici, nous sommes confrontés à la rencontre, toujours plus violente, entre la production d'un écrit et la fabrication d'un enfant, deux créations lourdement opposées jadis, au début de l'ère démocratique, et désormais mises en parallèle ou superposées, c'est selon. En effet, au début du XIXe siècle, on supposait, du moins certains « médecins philosophes » que l'activité utérine était inversement proportionnelle à l'activité cérébrale. D'où la contradiction certaine entre faire un enfant et faire un livre…[32]

Pour cette ultime dispute, l'intérêt de Geneviève Fraisse est de démontrer que « le dérèglement des représentations passe aussi par le corps et la tête, la production et la reproduction, le réel des femmes et l'imaginaire de la littérature »[33].

1.4 Conclusion

Il nous est apparu intéressant de mettre en exergue cette approche de l'histoire de la femme artiste à travers le prisme de ces quatre disputes. Celles-ci démontrent les tensions particulières qu'ont rencontrées, que rencontrent les femmes artistes. Si nous nous penchons sur Sylvia, nous pouvons facilement constater qu'elle a été lourdement concernée par ces tensions. Sylvia a été muse, femme au foyer, mère, et aussi, elle a tenté d'exprimer sa vie, a eu peur d'avoir des enfants et craignait par-dessus tout la jouissance sexuelle[34]. De son côté, Galactia, rappelons-le, personnage fictif, est représentée dans une relation artistique et se battra pour dévoiler sa propre vérité. Seule femme dans un univers politique d'hommes, elle finira par être rattachée à leur cause. La question des tensions est donc omniprésente et mérite que l'on s'y consacre afin de pouvoir cerner les enjeux de la mise en scène d'une femme artiste.

---

[32] *Ibid,* p.100

[33] *Ibid,* p.101

[34] *L'histoire même de la philosophie nous l'apprend, qui, depuis Platon et Aristote, interroge l'éros philosophe, le désir du philosophe, qui peut prendre l'un ou l'autre chemin, celui qui peut être contraire à la vie sexuelle, ou celui qui dépasse cette même vie sexuelle. Entre Le Banquet et Phèdre, on apprend à réfléchir la continuité ou la rupture que le philosophe doit établir avec son corps, et son sexe par conséquent. Le philosophe doit-il se marier ou mener une vie chaste est une question qui perdure dans la haute Antiquité. Avant même que Freud n'interroge le processus de la sublimation, et l'élaboration permise par la libido, l'histoire de la philosophie avait posé une question simple, celle de l'impossible contemporanéité ou simultanéité des jouissances, physiques et intellectuelles, sexuelle et philosophique*. Cité dans FRAISSE Geneviève, *op. cit.,* p.136

2. Théorie des dispositifs

2.1 Introduction

Après avoir fait le point sur l'histoire de la femme artiste et mis en évidence les tensions qui l'habitaient, nous allons maintenant cerner comment cela peut se traduire sur la scène. Les deux spectacles que nous nous apprêtons à analyser mettent en place des dispositifs particuliers. Il est donc important de bien saisir cette notion.

Nous utiliserons, pour ce faire, la théorie des dispositifs. Par sa capacité à mettre de l'ordre dans ce qui paraît à première vue un véritable chaos, le dispositif s'impose de lui-même dans l'analyse des spectacles qui nous intéressent.

Afin de bien comprendre la notion de dispositif, nous allons l'aborder en trois étapes. Celles-ci permettront de saisir au mieux la complexité (dans le bon sens du terme) du dispositif. Dans un premier temps, nous partirons de la définition qu'en a fait Philippe Ortel. Celle-ci tend vers une approche qui se veut générale et cela nous permettra de cerner les enjeux du dispositif. Dans un deuxième temps, nous passerons par la description des dispositifs de représentation, de scène et de récit proposée par Stephane Lojkine. Enfin, dans un troisième temps, nous présenterons la théorie d'Arnaud Rykner qui se centre sur le dispositif théâtral. Outre l'intérêt qu'elle offre de cerner les liens entre les trois schémas proposés, la description des trois schémas permettra de préciser des notions importantes qui serviront par la suite dans nos analyses.

2.2 *Vers une poétique des dispositifs* Ph. Ortel

Philippe Ortel définit la notion de dispositif d'un point de vue global. Car un dispositif peut être de tout ordre, l'exemple de l'explosif repris dans son texte le prouve. Ce qu'il en ressort, c'est que le dispositif est constitué de trois composantes : technique, pragmatique et symbolique.

Le niveau technique correspond à l'agencement matériel, le pragmatique concerne les relations humaines (relation entre les actants) et le symbolique concerne les valeurs qui sont véhiculées. Afin d'illustrer son propos, Philippe Ortel décrit le dispositif d'une émission télévisée.

> Enfin, une émission télévisée suppose une scénographie spécifique (I), visant elle-même l'immersion du spectateur (II) et, par ce biais, la transmission de valeurs ou d'informations (III), même dans le cas d'un simple divertissement.[35]

Cette façon d'appréhender le dispositif se veut plus complexe que les modèles qui avaient été établis précédemment mais, de ce fait, il semble plus adéquat.

> Ce modèle à trois termes est plus lourd à penser et à utiliser qu'une simple structure (A *versus* B) mais rend mieux compte de la complexité du réel, du processus mimétique dans son ensemble ainsi que des réalités mises en scène dans les œuvres.[36]

Les trois niveaux, malgré une tendance naturelle à les penser de façon indépendante sont, au contraire, en constante implication. Aussi, la dernière composante, symbolique, si elle est parfois mise de côté, peut cependant être considérée comme la *matrice du dispositif scénique*.

> Quant à la dimension symbolique, la plus abstraite, généralement désignée comme « système », on l'oublie souvent, alors qu'elle peut être la matrice du dispositif tout entier : quand on « fait une scène », par exemple, c'est généralement au nom de principes. L'éclat, dans ce qu'il a d'imprévisible et par conséquent de non scénique, préexiste au chronotope[37] de la scène et à l'interaction entre les protagonistes.[38]

Comme nous venons de l'évoquer, les différents éléments doivent être étudiés dans leur interaction. Celle-ci se réalise dans ce que les trois éléments ont en commun : la séparation, que Philippe Ortel désigne par *la césure*.

> Comment ces trois composantes s'articulent-elle ? Un élément commun rend la chose possible : la césure. Elle traverse de part en part n'importe quel dispositif, comme le suggère le préfixe « dis », dans lequel se dit la séparation des parties au sein d'une même unité.[39]

Ainsi, la composante technique dévoile, dans un premier temps, ce qui distingue les différents aspects matériels du dispositif lorsque la composante pragmatique suppose une mise en relation de sujets différents. Celle-ci mènera à un rapport de réciprocité étant donné qu' « entre êtres vivants chaque action entraîne une réaction »[40]. Enfin, la composante symbolique met en exergue un système de valeurs fondées sur la *polarité*. Nous commençons

---

[35] ORTEL Philippe (dirigé par), *Vers une poétique des dispositifs, Discours, image, dispositif*, l'Harmattan, Paris, 2008, p.39
[36] *Ibid*, p.40
[37] Corrélation des rapports spatio-temporels.
[38] *Ibid*, p.40
[39] *Ibid*, p.40
[40] *Ibid*, p.41

ici à identifier les principes fondateurs du dispositif à savoir, le fait d'allier dans un ensemble cohérent, à la fois ressemblance et différence, hétérogénéité et homogénéité, ordre et désordre.

La description ne s'arrête pas là puisqu'une dernière composante doit être ajoutée : le réel. Celle-ci est à prendre à part de la tripartition que nous venons d'exposer et à considérer comme l'essence même de tous dispositifs.

> Un dispositif n'existerait pas, en effet, sans la réalité anarchique qu'il contribue à canaliser.[41]

Ce dernier élément dont parle Ph. Ortel constitue le véritable intérêt du dispositif qui consistera en un rapport avec une instance (le réel) qui, tout en étant un élément constitutif du dispositif, se révèle également un destructeur potentiel.

> La forme du dispositif se double d'une force qui le justifie et le menace simultanément, et c'est généralement en faisant sentir cette menace que la littérature rend le dispositif visible.[…]C'est pourquoi on peut dire qu'il met en contact une structure (au sens banal de configuration, et non au sens structural) et une conjoncture : le chaos, le hasard, la brutalité en sont les envers inévitables. Ce nouveau type de contiguïté ajoute aux trois composantes examinées jusqu'ici une quatrième, le réel, qui les double chacune comme leur ombre.[42]

Le dispositif doublé de ce réel, devient le sujet d'un rapport de forces, d'une instabilité. Pour illustrer ce propos, Ph. Ortel prend l'exemple du navire.

> Alors qu'une structure sémantise instantanément le milieu qu'elle traverse (en le balisant : la droite *versus* la gauche dans un espace donné, par exemple), un dispositif cadre une réalité où le sens reste facultatif : le navire tire techniquement son sens de sa résistance au flot mais évoque instantanément le naufrage ; il tire pragmatiquement son sens du lien qu'il crée entre les hommes, mais la communication reste aléatoire ; il véhicule symboliquement l'harmonie entre les peuples en favorisant les échanges de marchandises et d'idées, mais il évoque aussi la guerre […][43]

Si nous nous permettons une parenthèse liée aux spectacles que nous analysons, nous remarquons assez facilement en quoi la mise en scène d'une artiste femme peut tendre vers le dispositif. La femme artiste, de par son histoire, de par ses difficultés, doit mener un véritable combat. Le plus flagrant étant celui qui oppose les valeurs prévues par la société, le carcan dans lequel la femme est enfermée, à celui de la passion qu'elle souhaite exercer, qu'elle souhaite vivre. La femme, en tant qu'être va, pendant trop longtemps, devoir contenir en elle ces tensions. La loi qui lui autorise une forme d'art d'une part est la même qui l'en empêche d'autre

[41] *Ibid,* p.52
[42] *Ibid*, p.52
[43] *Ibid*, p.53

part. Ainsi, pour ne reprendre qu'un exemple parmi d'autres, consacrer une femme artiste en admettant en elle un *génie masculin* constitue à la fois la main qui se tend et la main qui maintient au sol. Et dévoiler cela à travers un dispositif permet, non pas de résoudre un problème, mais de poser une réalité aux yeux de tous.

> On voit ici la différence avec la tradition herméneutique telle qu'elle a dominé dans les années 1960 : comme l'écrit non sans ironie Jean-Claude Milner, l'intelligence consistait à cette époque à démythifier le réel en interprétant les messages cachés de l'idéologie dominante. On pourrait dire (au risque de susciter la même ironie), qu'elle consiste aujourd'hui, non à déchiffrer le réel (acte de l'ordre du symbolique) mais à *montrer* le dispositif caché par les appareils symboliques et à déjouer son caractère naturel ou l'aspect naturel des valeurs s'incarnant grâce à lui. Il ne s'agit plus de dénoncer les « mythologies » sociales (Barthes dans *Mythologies*), soit quelque chose qui ne relèverait que du discours (du récit : *muthos*), mais les appareillages à l'aide desquels la société contrôle les relations et les représentations des citoyens. Montrer le dispositif est un geste subversif car c'est révéler l'arbitraire du système, la mécanique cachée autorisant son existence.[44]

Aussi, force est de constater l'effet de circularité induit dans l'œuvre. *Sylvia* met en scène, dans les premières minutes du spectacle, le suicide de Sylvia pour ensuite nous retracer sa vie. A la fin du spectacle et, de fait, de la vie de Sylvia, une rétrospective de l'ensemble de celui-ci est réalisée par l'enchaînement d'images prises lors du tournage mis en scène, comme si tout était sans cesse amené à recommencer. De son côté, Galactia, dans *Tableau d'une exécution*, tentera durant l'ensemble de la pièce de s'opposer au pouvoir masculin. A la fin pourtant, elle sera obligée d'accepter sa défaite. Cette volonté de ne pas vouloir montrer un personnage en évolution mais bien des étapes particulières d'un parcours qui, au final, ne mènera nulle part (si ce n'est parfois à la mort) est également révélateur d'un dispositif.

> La différence entre récits à dispositifs et récits linéaires pourrait être précisée comme suit : parce qu'il est tendu vers une issue qui transcende son déroulement, le récit linéaire obéit à un principe de *transformation*. Le héros doit passer d'un état à un autre : le schéma quinaire figurant dans tous les manuels formalise bien ce fait. D'une situation initiale, on doit passer à une situation finale selon un programme d'action fixant la place de chaque séquence par rapport à la précédente et par rapport à la suivante.[…] Le récit à dispositif, au contraire, donne plus de place à la *variation :* aucun principe symbolique transcendant ne vectorisant l'action à l'avance, les événements ne sont plus *exclusifs* les uns des autres le long d'une ligne de transformation linéaire, mais *équivalents* à partir d'une matrice initiale, le dispositif de départ.[45]

---

[44] ORTEL Philippe, *Dispositif, entre ordre et subversion*, p.7 [en ligne] : http://lla-creatis.univ-tlse2.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHIER=1317125355743&ID_FICHE=74921&INLINE=FALSE

[45] *Ibid*, p.9

2.3 Enjeux contemporains du dispositif de Stéphane Lojkine

Lorsque Stéphane Lojkine s'intéresse à la notion de dispositif, il évoque dans un premier temps, comme l'avait fait Ortel, le succès de ce mot et le fait qu' « on rencontre aujourd'hui partout le mot dispositif »[46]. Et ce terme englobe un vaste champ sémantique puisqu'il existe des dispositifs de tout genre : de surveillance, d'évacuation, d'incendie, carcéral… Lojkine précise cependant la notion en montrant que, chaque fois, le dispositif permet de parer « aux débordements du réel. Il rétablit l'ordre dans une situation qui sort de l'ordinaire, il réduit, jugule ce qui menace l'ordre naturel, l'ordre public, l'ordre institué »[47]. Cet aspect positif entraîne aussitôt son pendant négatif, plus étouffant car le dispositif « tend la main dans le désastre mais anéantit dans la révolte »[48]. Ceci est évidemment à mettre en lien avec la circularité dont nous avons parlé ci-dessus.

Une fois ces bases posées, Lojkine poursuit en démontrant l'importance de la notion de dispositif dans la théorie de la représentation.

Il propose, dans un premier temps de distinguer trois dimensions. Les deux premières à s'articuler ensemble sont la dimension géométrale (technique dans le schéma de Philippe Ortel) qui présente l'hétérogénéité du réel et la dimension symbolique (éponyme dans le schéma d'Ortel) qui suppose une organisation signifiante. A ces deux dimensions s'ajoute la troisième, la dimension imaginaire ou scopique (pragmatique chez Ortel). Ce qui est donné à voir l'est pour une personne extérieure. Celle-ci évoque donc la relation entre différents actants en remettant en avant l'importance d'un tiers. C'est à travers le regard de cette personne extérieure, le spectateur notamment, que sera réalisée la jonction entre les deux premières dimensions. C'est ce que Lojkine appelle : *la cristallisation scopique*.

> Il s'agit donc, pour constituer un dispositif, d'articuler un espace (dimension géométrale), l'hétérogénéité du réel, à une organisation signifiante (dimension symbolique), à l'homogénéité d'un code. Cette articulation, cette superposition doit être mise en œuvre, ou mise en abyme, dans la représentation pour que naisse, soit produite la conscience vague de l'existence du dispositif. Cette conscience vague est très importante : elle conditionne le plaisir esthétique, qui naît du respect de cette double contrainte. La représentation est ordonnée et elle représente du désordre ; elle accueille la catastrophe du réel et elle apporte une réponse à cette catastrophe.
> Cette articulation, cette double contrainte, se réalisent dans une troisième dimension du dispositif, qui est la dimension imaginaire, ou scopique : un dispositif dispose pour

[46] LOJKINE Stéphane, *op. cit.*
[47] *Ibid*
[48] *Ibid*

> quelqu'un, pour un spectateur extérieur. Il établit donc, face à l'image, une distance, la possibilité d'un point de vue. Il n'y a pas de dispositif sans la distance, face à lui, d'un regard. Ce regard est chargé de superposer, de faire coïncider organisation géométrale (ce qui est disposé devant lui) et organisation symbolique (le sens de l'image). Il le fait dans la fulgurance d'un moment, le moment de la cristallisation scopique.[49]

Toujours dans la continuité de cette théorie, Lojkine distingue deux dispositifs particuliers. Le premier, le dispositif de scène s'opère notamment dans des scènes picturales. L'articulation des deux premières dimensions, spatiale et symbolique se font alors au moyen de l'écran de la représentation[50]. C'est donc bel et bien le fait de voir l'objet qui constitue un des objectifs essentiels de ce type de dispositif. Néanmoins, tout objet ne peut être vu soit parce qu'il est indicible ou caché. Dès lors, le récit viendra pallier cette impossibilité à voir pour amener une possibilité à dire. Il s'agit là du dispositif de récit.

Ces deux dispositifs ne sont pas antagonistes et se combinent dans de nombreuses œuvres. Notamment, comme nous allons le voir , dans *Tableau d'une exécution*.

2.4 Rykner, le dispositif au théâtre

Avant d'entamer son propos, Arnaud Rykner différencie *structure* de *dispositif*. La structure étant « un système clos, quadrillant la représentation et assignant à l'ensemble des signes des coordonnées précises », alors que le dispositif, lui, « est au contraire un processus, non dépourvu d'aléatoire, qui ose les conditions de possibilité d'une série de rencontres sans figer celles-ci dans un cadre déterminé »[51]. Nous devons admettre que d'aucuns pourraient voir dans le spectacle que nous analysons une œuvre figée dans un cadre déterminé qui serait la salle de spectacle. Celle-ci impose une forme de structure puisqu'elle est définie par l'opposition scène-salle, acteur-public, … Toutefois, nous partons du principe que le cheminement n'implique pas forcément une mobilité du spectateur mais qu'il peut être le fruit d'un parcours expérimental. C'est le spectacle lui-même qui empêche le spectateur de définir le cadre. Aussitôt que le cadre semble se définir, il échappe pour en constituer un nouveau. Et celui-ci fera de même, impliquant pour le spectateur de se situer sans cesse dans un *entre-deux*.

La description du dispositif théâtral est réalisée également à partir de trois niveaux, appelés ici *dimension*. La première dimension, géométrale, implique un espace concret supposé

[49] *Ibid*
[50] *Ibid*
[51] RYKNER Arnaud, *Les Mots du théâtre*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2010, p. 37

par la fiction (qui est en lien avec la dimension technique proposée par Ortel). Ce dernier met en place l'hétérogénéité du réel.

La deuxième dimension concerne le sens véhiculé. Celle-ci correspond à la dimension pragmatique proposée par Ortel et à la *cristallisation scopique* décrite par Lojkine. Le sens n'est jamais donné explicitement mais est en constante construction. De ce fait, il implique un réel investissement de la part du spectateur qui sera amené à *voir au travers du spectacle*. Ceci ouvre à nouveau la scène vers le public qui reprend sa place au sein du spectacle.

> Contrairement au décor, qui dénote ou qui connote, le dispositif n'apporte en effet aucune information qui contiendrait, ne fût-ce qu'en germe, les significations majeures de la représentation et qui permettrait à cette dernière de tenir le spectateur en respect (de lui réserver le rôle de voyeur). Dans le dispositif, les significations ne sont jamais données, mais restent à élaborer, individuellement autant que collectivement. De ce fait, c'est ici qu'intervient la deuxième caractéristique majeure du dispositif, qui l'arrache au seul domaine de la scénographie : il suppose l'implication de ceux par qui autant que pour qui il est institué ; il tire ses effets de la façon dont tous ses actants, à commencer par les spectateurs auxquels il est destiné, l'investissent d'un point de vue physique, psychologique et/ou cognitif.[52]

Enfin, la troisième et dernière dimension relève du discours. Rykner souligne l'importance du texte qui permettra de constituer « l'espace symbolique où s'affrontent des significations contradictoires »[53].

> Ainsi est-ce au détour de cette troisième dimension du dispositif que l'on retrouve incidemment la question du texte, que ce texte soit lu, joué, ou qu'il nourrisse simplement la représentation. Si la présence d'une composante textuelle ne suffit pas – tant s'en faut- à justifier la représentation et son dipositif, son absence totale a le plus souvent pour effet de provoquer la dissolution de ce dernier.
>
> Reposant sur des systèmes d'oppositions qui participent à l'élaboration du sens (tant sur le plan syntaxique que sur le plan pragmatique), le texte théâtral (sous toutes ses formes : parlée, écrite, projetée, chantée, etc.) propose naturellement une structuration symbolique du monde qui lui permet d'échapper à la vacuité de la forme « pure ».[54]

Ces trois dimensions démontrent une nouvelle fois l'aspect vivant du dispositif qui permet d'appréhender la complexité du réel.

> Ainsi s'explique la plasticité (au sens premier du terme : sa mobilité et sa malléabilité, autant que dans son rapport aux arts dits « plastiques ») du dispositif ; ainsi se comprend surtout la richesse de l'usage qu'on peut en faire : loin de privilégier un matériau à un autre (texte, image, musique, danse, etc.), il les fait coexister ; loin de se contenter de les juxtaposer, il les fait s'entrechoquer pour créer un nouvel espace de visibilité et d'écoute ; il ne se borne pas à l'une des trois dimensions du spectacle (on reprend ici la

[52] RYKNER Arnaud, *Du dispositif et de son usage au théâtre,* dans « Tangence », 88, automne 2008, p. 94 [en ligne] https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2008-n88-tce2878/029755ar.pdf
[53] RYKNER Arnaud, *Les mots du théâtre*, *op. cit.,* p.40
[54] *Ibid*, p.40

> triade analysée par Philippe Ortel dans ses propres travaux) : niveau technique, les jeux de la scène ; pragmatique, la captation du public et l'échange avec celui-ci ; symbolique, le jeu sur le sens. Il vise en revanche à les articuler en un *processus* continu et ouvert, et non en un *système* cohérent mais fermé […]. En organisant l'espace autrement, il permet au spectateur d'y « creuser son trou » ; en le laissant circuler à l'intérieur des significations toujours en émergence, sans lui imposer ces dernières mais également sans l'en priver, il propose de nouvelles modalités du réel qui ne sont ni des valeurs prédéfinies mais impossibles à actualiser, ni des formes vides, ni des formes-sens définitivement bloquées.[55]

Tout ce processus vise à réactualiser la rencontre entre l'art et le réel.

> Mais le théâtre, par sa richesse, qui fait s'entrecroiser à la fois disciplines et niveaux d'interprétation, nous interdit de céder à la facilité et de l'une et de l'autre. Il nous oblige à accepter les arcanes mêmes de ces dispositifs que les artistes nous proposent, et qui correspondent à un état actuel des rapports entre l'art et le réel. Il nous oblige à penser ensemble ces différents niveaux qu'une tendance naturelle invite trop facilement à penser séparément.[56]

2.5 Dispositifs de *Sylvia* et de *Tableau d'une exécution*

Dans chacun des spectacles que nous analyserons, un dispositif particulier est mis en place.

Dans *Sylvia*, le dispositif utilisé est une dispositif intermédial. Comme nous aurons l'occasion de le constater, différents médias vont cohabiter et complexifier l'ensemble du spectacle, rendant instables les repères traditionnels de représentation. Aucun élément du spectacle ne sera figé dans un rôle prédestiné mais évoluera au fil des interactions. Le spectacle sera alors en constante évolution, redessinant sans cesse ses contours. Les tensions mises en scène feront éprouver au spectateur le for intérieur de Sylvia Plath.

En ce qui concerne *Tableau d'une exécution*, le dispositif sera celui du miroir. En plaçant un miroir en fond de scène à 45 degrés, l'ensemble de celle-ci se verra dédoublée. Ainsi, chaque élément sera considéré selon différentes perceptions selon que l'on se base sur ce qu'il se passe sur scène, à travers le miroir ou derrière ce dernier. Cela engendrera également un mouvement à l'ensemble du spectacle. Une nouvelle fois, celle instabilité rendra compte de la situation de la femme artiste à savoir ici, Galactia.

A l'instar d'un tableau cubiste, les spectacles que nous analyserons offrent, au même moment, des propositions qui se veulent à la fois liées et opposées.

[55] *Ibid,* p.41
[56] *Ibid,* p.42

2.6 Conclusion

Le dispositif sous quelque forme que ce soit, permet une appréhension particulière du réel. Sans tenter de se soustraire à sa complexité, il permet au contraire de l'exposer sans pour autant se laisser déborder.

Dans chacune des pièces que nous allons analyser, un dispositif particulier est mis en œuvre. Ainsi, la mise en scène de *Sylvia* usera d'un dispositif intermédial et *Tableau d'une exécution,* du dispositif du miroir. Ces deux dispositifs permettront de mettre en relief toute la complexité de la femme artiste. Au-delà de l'histoire racontée, nous aurons alors l'occasion d'expérimenter viscéralement les tensions qui constituent la femme artiste.

3. La femme artiste dans *Sylvia*

3.1 Introduction

Sylvia Plath est une personnalité complexe. L'influence de la société l'a contrainte à enfouir sa passion pour la littérature pour jouer le rôle que l'on attendait d'elle. Ce faisant, elle s'est vue dans l'obligation de vivre en conciliant des réalités contradictoires.

> En 1963, le récit n'était encore que prémonitoire de la révolte féminine qui allait se développer : *the Feminine Mystique* de Betty Friedan, qui devait contribuer à son déferlement, paraît la même année que *The Bell Jar*. Huit ans plus tard, en revanche, toute une jeunesse pouvait se reconnaître dans cette étudiante de dix-neuf ans, écartelée entre sa vocation d'artiste et d'intellectuelle et le modèle féminin que lui impose son entourage.[57]

Car l'acte d'écriture, geste anodin pour un homme, devient porteur de toute une symbolique pour une femme.

> Avant les années 70, le monde littéraire était largement dominé par les hommes. Pour une femme, écrire était souvent perçu comme un acte subversif. Ecrire, c'était vivre hors des sentiers battus, affirmer un destin différent de celui de ses congénères du même sexe. C'était entrer par effraction dans un domaine réservé aux hommes.[58]

A travers l'analyse du spectacle *Sylvia* mis en scène par Fabrice Murgia, nous exposerons la façon dont le spectacle parvient à dévoiler Sylvia Plath en jouant avec des éléments hétérogènes mis en place à travers le *dispositif intermédial*. Ainsi, la personnalité de l'écrivaine n'est pas décrite mais montrée. Toutefois, si le spectacle met en scène des éléments qui se veulent, à première vue, contradictoires, nous mettrons en évidence que cela n'engendre pas pour autant, un spectacle confus, bien au contraire. Le théâtre étant par nature disposé à concilier l'inconciliable.

Le rapprochement que nous ferons entre le spectacle et la théorie du dispositif nous permettra de mettre en exergue les mouvements qui se jouent lors du spectacle, mouvements entre la scène, le public et le message. De plus, non content de cerner ces mouvements, nous montrerons qu'au sein même de chaque élément se jouent également des tensions. Ceci nous amènera à considérer que le spectacle est à concevoir dans un *entre-deux*, dans un équilibre qui se veut parfois précaire mais qui, pourtant, constitue l'essence même de celui-ci.

[57] Préface de Plath Sylvia (COLETTE Audry) dans PLATH Sylvia, *op. cit.* , p.9
[58] MICHEL Cécile, *op. cit.*, p.12

Avant de commencer l'analyse, nous donnerons les informations essentielles à la bonne contextualisation de la pièce. Ensuite, nous décririons chacune des dimensions du dispositif et nous en profiterons pour analyser plus précisément ce qu'induisent les choix de mettre en scène différents médias, de multiplier les écrans sur scène ainsi que les instances narratrices, d'ouvrir la scène vers la salle et de diversifier les comédiennes et leur rôle.

3.2 Fabrice Murgia et le spectacle *Sylvia*

Fabrice Murgia est né en 1983 à Verviers. Formé au Conservatoire de Liège, il travaille en tant qu'acteur pour le théâtre, le cinéma et la télévision. Il est le fondateur et le directeur de la Cie artistique Artara. Depuis 2016, il est également le directeur général et artistique du Théâtre National de Bruxelles.

En tant que metteur en scène, Fabrice Murgia est reconnu pour son style singulier : « actualité des langages scéniques, tons et problématiques, points de vue originaux sur des thèmes générationnels, spectacles hyper-sensoriels combinant narration et jeu d'acteurs avec les ressources des technologies avancées du son et de l'image »[59]. Ce style, il l'imprime dans de nombreuses créations, aussi bien dans l'écriture que dans la mise en scène, comme *Le Chagrin des Ogres, Exils* ou *Notre peur de n'être,* pour ne citer que celles-là.

En 2014, il reçoit le Lion d'argent par la Biennale de Venise pour « le caractère innovant de son théâtre »[60].

En créant *Sylvia,* Fabrice Murgia souhaite interroger sur le geste artistique féminin.

> Ce qui m'intéresse surtout, c'est la question du geste artistique. Qu'est-ce que créer ? Et qu'est-ce que créer pour une femme dans les années 50-60 ? Qu'est-ce que créer pour une femme d'aujourd'hui, hier ou demain ? Nous abordons évidemment la question de l'écriture chez Sylvia Plath, mais aussi plus fondamentalement la question de la création féminine, autour de cette figure.[61]

Pour la création de ce spectacle, il fera appel à Juliette Van Dormael pour filmer en direct sur scène.

> La caméra du making of, maniée par Juliette Van Dormael (avec laquelle j'ai fait mon court-métrage *Remember me*) est toujours très proche des comédiennes et capte les différentes émotions pour les distiller en direct. Ici, je voudrais créer une sorte de

[59] https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Fabrice-Murgia/presentation
[60] *Ibid*
[61] MICHEL Cécile, *op. cit.*, p.5

> poème visuel hanté par le personnage et les mots de Sylvia, évoqués par des textes qui nous parviendrons en off.[62]

En ce qui concerne la musique, Fabrice Murgia travaillera avec An Pierlé.

> Dans ses chansons, il y a une dimension à la fois pop, acidulée et mélancolique, fragile, comme l'était Sylvia Plath tout en étant souriante et forte.[63]

Celle-ci sera accompagnée de plusieurs musiciens pour former un Quartet. La musique sera jouée *en live* et *impulse le rythme aux comédiennes.*

Le spectacle *Sylvia* se voudra donc hétérogène, entre musique, texte et images cinématographiques, et essentiellement féminin.

> Le triangle Sylvia Plath, An Pierlé, Juliette Van Dormael – le texte, l'image, la musique – raconte énormément sur le plan créatif. Je voulais d'ailleurs que toute l'équipe soit féminine. Et toutes ces femmes ensemble sur scène donnent une énergie vraiment particulière, qui est apparue dès les premières répétitions.[64]

3.3 Sylvia Plath

Sylvia Plath est une poétesse américaine née en 1932 et décédée en 1963 à Londres. Lorsqu'elle a huit ans, son père, Otto Plath, meurt. Cela constituera un choc insurmontable pour Sylvia Plath.

Enfant douée et précoce, elle sera très vite gagnée par la passion de la littérature et, surtout, de la poésie. Très tôt aussi, Sylvia Plath montrera des signes de troubles nerveux qui lui font passer de moments de dépression à des moments d'euphorie successifs.

> Vous vous demandez pourquoi
> Je passe ma vie à écrire ?
> Si j'y trouve du plaisir ?
> Si ça en vaut la peine ?
> Et par-dessus tout si c'est payant ?
> Sinon quelle peut en être la raison ?
> J'écris pour une seule raison
> Il y a en moi une voix
> Qui refuse de se laisser réduire au silence.[65]

En 1950, Sylvia Plath reçoit une bourse qui lui permet d'aller étudier au *Smith College*, une université de renommée réservée aux femmes. Elle y étudie la littérature et commence à

[62] *Ibid*, p.5
[63] *Ibid*, p.5
[64] *Ibid*, p.5
[65] Poème de 1948 repris dans l'introduction du recueil *Letters Home*, recueil de lettres publié par Aurélia Plath en 1975, pp. 44-45

publier plusieurs de ces œuvres. En proie à de nombreux doutes quant à ses qualités d'écrivaine, elle accepte mal les critiques que différents journaux font de ses œuvres et se remet sans cesse en question.

L'été 1953, elle est sélectionnée pour faire partie de l'équipe éditoriale du magazine de mode « Mademoizelle ». Elle sort de cette période épuisée et, à son retour, apprend qu'elle n'est pas choisie pour prendre part à un atelier de création littéraire pour lequel elle avait postulé. S'ensuit une période de dépression qui mènera à sa première tentative de suicide. L'ensemble de cette période deviendra l'objet de son seul roman *La Cloche de détresse* (*The Bell Jar*), témoin du combat intérieur qui habite Sylvia Plath.

Suite à cela, elle poursuivra ses études avec succès ainsi que sa carrière d'écriture. Sylvia Plath se verra d'ailleurs récompensée à plusieurs reprises.

La rencontre avec son futur mari aura lieu en 1956. Ce dernier, Ted Hugues, est également écrivain. Durant plusieurs années, ils voyageront et tenteront de se faire un nom dans le monde de la littérature.

Malheureusement, quelques années plus tard, Sylvia Plath découvre que Ted Hugues la trompe et elle décide de le quitter. Elle repart alors à Londres et vit quelques temps une période de liesse. Celle-ci sera interrompue par une nouvelle période de grave dépression. Sylvia Plath se suicide au gaz en 1963, le 11 février, laissant deux enfants : Frieda et Nicholas.

> La femme s'est accomplie
> son corps est mort
> Porte le sourire de l'accomplissement
> l'illusion d'une obligation grecque
> coule dans les rouleaux de sa toge
> Ses nus
> pieds semblent vouloir dire :
> Nous sommes arrivés si loin, tout est fini.
> Chaque enfant mort est enroulé, un serpent blanc,
> Près de chacun une cruche de lait
> maintenant vide.
> Elle les a repliés contre son corps
> comme les pétales
> d'une rose refermée quand le jardin
> se fige et que les parfums saignent
> des douces, profondes, gorges de la fleur de la nuit.

La lune n'a pas à s'en désoler,
fixant le tout de sa cagoule d'os.
Elle a tant l'habitude de cela.
Sa noirceur crépite et sa traîne.[66]

Etant toujours mariée à sa mort, ce sera son mari, Ted Hugues qui deviendra son légataire moral. Il deviendra dès lors le garant de son œuvre et de ses droits d'auteur. Il décidera donc de ce qui peut être publié et n'hésitera pas, semble-t-il, à rectifier certains contenus.

3.4 *Sylvia* : le dispositif intermédial

Lorsque nous assistons au spectacle *Sylvia*, nous sommes d'emblée confrontés à une scène extrêmement chargée. Ceci pourrait même, dans un premier temps, entraîner une confusion. Il est très difficile, à première vue, de se référer à des repères clairs et précis tant ce qui nous est donné à voir semble disparate. Or, il n'en est rien. Nous montrerons que la scène, emplie d'éléments qui peuvent paraître contradictoires, est en réalité tout sauf une scène confuse. Car les éléments présents ne sont pas à considérer dans leur autonomie mais bien dans leur interaction.

L'analyse du dispositif intermédial nous permettra de démontrer que chaque élément est constitué de tensions en relation. Nous établirons également que ces mêmes éléments engendrent un mouvement perpétuel dans leurs liens réciproques.

Avant de nous attarder sur le spectacle, nous définirons plusieurs concepts qui permettent de comprendre la complexité de ce qui est donné à voir. Au fur et à mesure, nous constaterons que la complexité de la mise en scène est due, notamment, à la présence d'une caméra et d'un écran sur scène, nous tenterons alors de cerner l'impact que ceux-ci auront sur l'ensemble du spectacle, des comédiens aux spectateurs. Ceci nous permettra de cerner de façon plus précise que la force du spectacle est de se situer non pas d'un côté ou d'un autre mais dans un *entre-deux*. Enfin, nous ferons un détour par la narration offerte par le spectacle, une narration pulvérisée qui en multipliant les sources et les niveaux, rend ce dernier polyphonique et situe son message dans une confrontation.

[66] PLATH Sylvia, *Tout au bord*, 5 février 1963. [En ligne] sur https://www.poemes.co/le-bord.html

3.4.1 Description de la « dimension spatiale »

Le spectateur amené à assister à une représentation de *Sylvia* est d'emblée confronté à une scène en mouvement qui offre des éléments hétéroclites. La scène est en effet composée de différentes structures. La première, située à la gauche de la scène donne à voir, au rez-de-chaussée (au niveau de la scène), une régie dans laquelle sont montés les différents plans tournés lors du spectacle[67]. Durant le spectacle, c'est également de cet espace qu'une comédienne prend le rôle d'une speakerine qui commente ce qu'il se passe sur scène ou lit des extraits de textes de Sylvia Plath. A l'étage de cette structure, des musiciens jouent en live. La chanteuse est une chanteuse belge, An Pierlé, accompagnée de ses musiciens. Sur la droite de la scène, une autre structure à nouveau composée de deux étages. En bas, des loges d'artistes dans lesquelles les comédiennes vont régulièrement se changer et haut-dessus desquelles, une plateforme accueille également les musiciens. Au centre de la scène, en hauteur, est placé un écran sur lequel sont projetées les images prises en direct et les images d'archives. Sur scène, d'autres structures servent à aménager les différents décors. Rien de ce qui est sur scène n'est figé et l'ensemble est en mouvement permanent. Le décor en devient modulable à l'infini et cette impression sera renforcée par le cadrage qui, en ne dévoilant qu'une partie sélectionnée du décor, permet d'accroître les potentialités de celui-ci[68].

> Concrètement, on peut donc voir un film en train de se faire, projeté sur un écran, et le making of de ce film, en images et en jeu sur le plateau. Tout est volontairement à vue, le décor et l'envers du décor. Celui-ci est composé de modules déplaçables et reconfigurables de multiples façons et manipulés en direct par les comédiennes qui créent ainsi des intérieurs différents, des bouts de chambres, de couloirs, ou au contraire une aire de jeu vide et élargie.[69]

A l'ensemble de ces éléments s'ajoutent les comédiennes qui accueillent le public dans une position d'attente, dans un rôle encore indéfini entre personnes, comédiennes et personnages. Pendant que les musiciens jouent, les techniciens montent le premier décor, aidés par les comédiennes qui, dès lors, deviennent également techniciennes. L'équipe de tournage

[67] Notons toutefois que l'ensemble des plans ne sont pas captés directement de la scène. Certains proviennent en effet d'images d'archives.
[68] Cf. ANNEXES 1ère partie – A. *Vue du plateau*
[69] Note d'intention du metteur en scène dans Michel Cécile, *op. cit.,* p.5

arrive et place les différentes caméras, mettant en exergue la réalisation d'un film, dans une totale *opacité*[70].

Afin de bien comprendre ce qui se joue sur scène, il est important de définir certains concepts. Nous décrirons ci-dessous ce qu'est et ce qu'implique une mise en scène *intermédiale,* ensuite, nous détaillerons le principe de *l'image-cristal* et exposerons ses effets sur l'aspect temporel induit par l'utilisation d'une caméra sur scène.

3.4.2 Une mise en scène *intermédiale*

La mise en scène de *Sylvia* repose sur l'association entre le théâtre, la musique, le cinéma et la danse[71]. Le concept d'intermédialité est relativement récent et il n'y a guère encore de consensus quant à sa définition.

> Et c'est précisément ce principe d'origine, dont on perçoit la dimension nostalgique – et la vision du monde qu'elle traduit-, qui cause problème en intermédialité. C'est même la cause de la première rupture épistémique majeure que produit l'intermédialité et qui la distingue radicalement des autres figures de l'inter évoquées précédemment. Cette rupture porte à la fois sur la nature de ces « deux » qui balisent « l'entre-deux » et sur le rapport d'antériorité qui y est attaché ». [72]

Pour certains, il s'agit d'une mise en relation entre différents médias. Dans ce cas-ci, le médium est premier et est ensuite mis en relation avec d'autres médiums. Récemment, certains théoriciens ont estimé que chaque médium était déjà le fruit d'un *entre-deux*. Analyser une œuvre intermédiale reviendrait dès lors à analyser « entre ce qui est entre ».

> Le préfixe *inter* vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté ou, plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles.[73]

Nous nous baserons, nous, sur cette définition que reprend Rémy Besson et qui met en avant le principe de relation. Le jeu introduit dans la mise en scène empêche de considérer les

---

[70] Termes, nous le verrons, qui est mis en opposition avec le principe de transparence. Il s'agit donc de montrer le média à l'œuvre sans tenter de le rendre *invisible*.

[71] 00 :40 :00, une chorégraphie est réalisée par An Pierlé et les comédiennes.

[72] LARRUE Jean-Marc (sous la direction de), *Théâtre et intermédialité*, Presses universitaires du Septentrion, Velleneuve d'Ascq, 2015, p. 33

[73] MECHOULAN Éric, *Intermédialités : le temps des illusions perdues*. Propos cités dans Besson Rémy, *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine* [En ligne] sur https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2

différents médias exposés comme étant isolés les uns des autres et simplement rassemblés sur une même scène. Comme nous le montrerons au fur et à mesure, tout élément renvoie systématiquement à un autre soit pour s'y référer, soit pour s'en détacher et c'est dans ce lien d'alliance ou d'opposition que naît le véritable intérêt. Ainsi, pour ne citer que ce principe, le simple jeu de comédiennes qui oscillent entre actrices, techniciennes, personnages théâtraux, personnages télévisuels, spectatrices, … empêchent de prendre l'ensemble des éléments constitutifs du plateau comme des éléments indépendants.

Malgré cela, il est à préciser que les différents médias sont dévoilés de façon explicite. Impossible de ne pas cerner ce qui se joue sur scène, la caméra qui filme, la musique qui se joue… Nous sommes alors dans un principe d'*hypermédiateté*, c'est-à-dire que le média se montre en tant que tel, sans rapport avec l'extérieur. Ceci amène trois aspects différents. Tout d'abord, l'hypermédiateté *ne convoque pas de réel externe*.

> Pour illustrer ce premier aspect du concept, on pourrait suggérer une analogie avec la peinture abstraite qui ne renvoie – en principe – à rien d'autre qu'à elle-même et à ce qui la constitue[74]

Ainsi, si nous ne considérons que les éléments sur scène, nous pouvons remarquer que l'ensemble des éléments se renvoient les uns aux autres. Nous assistons, en tant que spectateur, à la mise en place d'éléments techniques qui, dans un premier temps, ne cherchent rien d'autre que de s'exposer en tant que tels. Ensuite, le principe d'hypermédiateté implique que l'on voit la médiation à l'œuvre. L'intérêt réside alors dans le fait de ne pas effacer la relation entre les médias, de tenter de l'occulter, au contraire. Si quelque chose est occulté, si on tend vers *l'opacité*, c'est en ce qui concerne le rapport au réel.

> Au principe de transparence lié à l'immédiateté s'oppose ici celui d'opacité – *opacity*. Alors que la transparence répondrait au besoin des usagers de vivre l'illusion du réel, l'opacité correspondrait à la fascination qu'ils éprouvent pour les processus de médiation, au plaisir qu'ils prendraient à les voir en mouvement.[75]

Ce concept, déjà évoqué plus haut, implique la mise en scène du média. Impossible pour le spectateur d'oublier l'aspect filmé lorsque, sous ses yeux, s'imposent le décor fictif. Impossible également de faire fi des musiciens qui jouent, des actrices qui se montrent en tant

[74] LARRUE Jean-Marc, *op. cit.,* p.35
[75] *Ibid,* p.36

qu'actrices à chaque passage dans leur loge, d'oublier d'où vient le texte lorsque celui-ci est lu de façon ostentatoire par une comédienne, …

Enfin, le dernier concept qui découle du principe d'*hypermédiateté* réside dans la possibilité qu'a le média de faire référence à d'autres médias.

> La logique de l'hypermédiateté multiplie les signes de médiations et, en ce sens, elle tente de reproduire le sensorium de l'expérience humaine.[76]

En ce qui concerne ce dernier concept, il s'agit, pour le théâtre, du *passage du représentationnel au présentationnel.* Le spectateur va être amené à prendre conscience des médias qui sont présentés et à pouvoir tirer du plaisir de cette conscience. Par analogie, nous constatons qu'il s'agit, pour reprendre le terme de Rykner, du principe de *cristallisation scopique* présent dans le dispositif théâtral.

> Le théâtre du dispositif valorise les enjeux visuels et plastiques de la scène, revenant en cela aux principes même de cette dernière : le *theatron*, lieu d'où l'on voit, préfère la monstration à la démonstration, même si cette dernière n'est pas *a priori*, exclue du processus. Mais surtout il manifeste le caractère primaire du théâtre, qui *dispose* avant d'en *imposer*. Le jeu qu'il introduit dans la représentation vise à rétablir une circulation entre des polarités que la structure tend à penser comme figées (lumière vs obscurité, haut vs bas, féminin vs masculin, silence vs bruit, langage vs image, etc.). Par définition instable, le dispositif dit la fragilité de la représentation théâtrale qui, contrairement au spectacle, n'est jamais sûre de ces effets : s'il appelle l'interaction (entre les actants, entre les spectateurs, entre les spectateurs et la scène, entre la partition textuelle et la partition scénique), cette dernière est nécessairement suspendue à la qualité unique et chaque jour renouvelée des éléments mis en présence. De ce point de vue, rien de plus différent du dispositif que « la pièce bien faite » du théâtre bourgeois, dont l'efficacité est réglée, de façon quasi protocolaire.[77]

Nous aurons, par la suite, l'occasion de renforcer ce propos lorsque nous analyserons ce qui se joue plus précisément sur la scène, dans la salle et dans le texte et que nous aurons l'opportunité de constater que ces éléments entrent parfaitement dans l'interaction déjà induite par l'ensemble de la scénographie.

Produire un spectacle théâtral incluant différents médias n'est pas anodin. Le théâtre a la particularité d'accueillir facilement différents médias. Cela constitue même l'une de ses caractéristiques fondamentales.

> D'un point de vue intermédial […] le théâtre est un média. Mieux encore, c'est la pratique intermédiale par excellence dans la mesure où il est lui-même fait de médias

[76] Propos cités dans LARRUE Jean-Marc, *op. cit.*, p.36
[77] RYKNER Arnaud, *Les Mots du théâtre, op. cit.*, p.38

> interagissant les uns avec les autres – la musique, la scénographie, les pratiques plastiques, la danse et la gestuelle, la dramaturgie, etc.[78]

On pourra dès lors concevoir que le fait de mettre en exergue l'une des caractéristiques fondamentale du théâtre engendre un retour sur soi, une immanence particulière. Ceci nous amènera à concevoir l'ensemble du spectacle *Sylvia* comme une entité autonome qui se renvoie sans cesse à lui-même. De plus, en tant qu'art *intermédial* par excellence, le théâtre a également la particularité d'être un *hypermédia*, c'est-à-dire qu'il rassemble différents médias sans les dénaturer et qu'il ne prétend pas les assimiler ou les transformer. Certains diront que le théâtre est un lieu de « rencontre interartiale »[79]. Et l'intérêt du spectacle proviendra notamment de ce trait particulier. Car mettre en relation des éléments différents sans les dénaturer implique un jeu d'équilibre. Pour peu que l'un des éléments constituants prennent le dessus et c'est l'ensemble du spectacle qui vacille. En anticipant déjà notre futur propos et afin de préciser réellement ce qui se joue, l'analogie avec Sylvia en tant que femme est révélatrice. Celle-ci, habitée par des forces contradictoires tentera en vain de les maintenir en équilibre le mieux possible.

A travers l'ensemble de ces concepts, nous nous rendons compte que présenter différents médias et leurs interactions implique un rapport singulier au réel ainsi qu'un effet sur le spectateur. L'expérience qui sera vécue durant le spectacle, celle de l'*entre-deux* que nous mettrons en évidence dans notre analyse, prend une importance considérable.

> Le concept d'hypermédialité découle évidemment de celui d'hypermédiateté mais il le déborde. Il est d'autant plus séduisant qu'il exclut la question de la représentation – et du rapport au réel […], il ne nécessite pas qu'on tranche entre « regarder » - looking at – et « regarder à travers » - looking through. Mieux encore, il permet les deux actions simultanément, ce qui convient bien, on l'admettra, aux pratiques théâtrales actuelles et à l'approche performative, fondée sur l'expérentiel, qu'on en a.[80]

La mise en scène de *Sylvia* telle qu'imaginée par Fabrice Murgia impose une hétérogénéité évidente. Cette dernière ne se contente pas d'exposer mais crée des liens. Si nous employons le pluriel, c'est pour insister sur la complexité du phénomène. Lorsque nous assistons à ce spectacle, nous sommes dans l'impossibilité d'établir un lien qui supplanterait les autres. Si, dans un premier temps, l'on peut considérer que ce qui fait sens, c'est l'aspect

[78] LARRUE Jean-Marc, *op. cit.,* p.40
[79] Dans le sens où il permet la rencontre entre plusieurs arts différents.
[80] *Ibid,* p.42

cinématographique, nous constatons alors que ce qui se joue sur scène ne peut pas être occulté. Aussitôt cela précisé, la musique commence et An Pierlé passe de chanteuse-musicienne à actrice, jouant et dansant avec les neuf comédiennes. Ces dernières accumulent les rôles différents, si bien qu'il est difficile d'en isoler un qui serait plus prégnant. Et pour terminer par l'histoire de Sylvia Plath, si des parties de sa vie sont jouées sur le plateau et diffusées sur un écran, cela n'empêche pas d'avoir accès à des éléments importants au travers d'une mise en scène non filmée et théâtrale donc. Aussi, le texte est dit, lu, joué mais le spectateur est également amené à entendre les avis des comédiennes sur le texte qui se joue. Une multiplication des instances visuelles et auditives qui créent un jeu d'interrelation dont le point de cristallisation se situe toujours *entre.*

3.4.3 La caméra en scène et l'entre-deux

Nous venons de faire le point sur plusieurs caractéristiques théoriques essentielles afin de comprendre l'enjeu d'une mise en scène intermédiale. Il est temps pour nous de nous pencher de façon précise sur ce qui se joue sur scène dans le spectacle qui nous intéresse. Nous mettrons en exergue, dans un premier temps, les effets qu'entraine la caméra en live sur le spectacle, tant du point de vue de la scène que de la salle. Ensuite, nous nous attarderons sur l'utilisation particulière de la narration dans *Sylvia* ainsi que sur ses effets.

a. La caméra en scène

Le traitement particulier offert par l'utilisation d'une caméra en scène oblige à faire le point sur ce qui se passe du côté de l'acteur et du spectateur ainsi que sur l'impact des écrans sur la représentation théâtrale. L'écran central présent sur scène ne constitue pas un cinquième mur comme l'évoque Charlotte Bruni lorsqu'elle analyse le spectacle *Forever Joung* de Castorf. Dans ce dernier, Charlotte Bruni démontre que la caméra en live dévoile des parties invisibles du plateau, « l'action scénique n'est alors perceptible qu'à l'intérieur du cadre délimité par l'écran vidéo – un « cinquième mur », pour reprendre l'expression de Jens Roselt ». Or, dans le spectacle *Sylvia*, il n'est pas question de cela. La mise en scène ne tente pas d'utiliser l'écran comme un cadre indépendant et autonome mais place l'écran, la scène et la salle dans une interaction constante, faisant fi de toutes les barrières. Ce qui se joue à l'écran est visible sur scène d'un autre point de vue et la musique qui accompagne ce qui se joue à l'écran constitue au même moment un spectacle visuel sur scène. Aussi, les acteurs regardent régulièrement

l'écran ou ce qui se passe sur le plateau, prenant alors la posture de spectateurs et lorsque les comédiennes prétendant avoir besoin d'un acteur pour jouer le mari de Sylvia, elles n'hésitent pas à venir le chercher dans le public. Cette recherche, quelle que soit la façon de l'interpréter, débouche sur une interprétation d'unité. Soit l'illusion fonctionne et le spectateur croit à ce moment presque improvisé et la barrière scène-salle est rompue totalement, réunissant deux entités séparées. Soit, le spectateur n'est pas dupe et, non seulement la barrière scène-salle se rompt mais, en plus, le théâtre dévoile son artificialité, se renvoyant à lui-même.

Il ne s'agira donc pas de tenter d'analyser l'utilisation de la caméra et la présence d'un écran de façon indépendante mais de les considérer dans leur lien avec l'ensemble des autres éléments de la salle.

b. L'image-cristal

A présent, il est essentiel pour nous de réaliser un détour sur ce qui se joue d'un point de vue temporel lorsque, dans une même mise en scène, une monstration a lieu sur scène et sur écran. L'utilisation d'un écran et donc, la projection d'une image virtuelle en direct implique un traitement complexe du temps. Nous reprendrons pour expliquer cette complexité l'application théorique deleuzienne que Sigrid Merx transfert au théâtre, celui de l'image-cristal.

Si nous utilisons ce concept, c'est parce que, comme l'évoque Sigrid Merx, il peut apporter un regard neuf sur le principe induit par l'*intermédialité*.

> […] le concept d'image-cristal peut justement jeter un éclairage nouveau et utile sur la relation intermédiale qui lie, aujourd'hui, médias numériques et représentation théâtrale. Ce concept permettra de clarifier le statut ontologique de la présence simultanée du monde virtuel et du monde physique dans la représentation théâtrale et révélera à quel point cette coprésence est au cœur du théâtre, même quand il n'emploie pas d'autres médias.[81]

L'image-cristal est biface, elle rend compte à la fois d'une image réelle et d'une image virtuelle. Toutefois, ces deux images ne sont pas à considérer séparément et se renvoient sans cesse l'une à l'autre.

> On dira que l'image actuelle a elle-même une image virtuelle qui lui correspond comme un double ou un reflet. En termes bergsoniens, l'objet réel se réfléchit dans une image en miroir comme dans l'objet virtuel qui, de son côté et en même temps,

[81] *Ibid*, pp. 224-225

> enveloppe ou réfléchit le réel : il y a coalescence entre les deux. Il y a formation d'une image biface, actuelle et virtuelle.[82]

L'importance réside dans l'interaction qui existe entre ces deux images. Nous y voyons là un lien à faire entre l'interaction de deux images et l'interaction qui se joue entre deux médias. Dès le moment où l'image réelle se double d'une image virtuelle, celles-ci sont à considérer sur un pied d'égalité. Aucune ne s'impose à l'autre mais, au contraire, un rapport réciproque se met en place.

Deleuze, dans la description de l'image-cristal, va plus loin en démontrant que cette dernière témoigne en même temps de deux notions temporelles : le présent et le passé.

> Nous pouvons voir comment l'image-cristal doit être présente et passée, encore présente et déjà passée, simultanément. Le présent est l'image actuelle, et son passé simultané est l'image virtuelle, l'image du miroir.[83]

Un spectacle théâtral faisant intervenir le principe de la vidéo live permet dès lors ce dédoublement du temps sur une même scène.

> Ce phénomène est facilement observable quand on enregistre en direct des acteurs physiquement présents et qu'on fait jouer ces enregistrements en simultanéité avec les acteurs. Les acteurs sont présents dans l'immédiateté réelle de la performance *live* et montrés simultanément comme des projections virtuelles. A maints égards, ces projections sont le double, la réflexion ou le miroir évoqués par Deleuze. Dans une perspective temporelle, la projection en direct de la présence physique des acteurs montre comment le présent actuel, qui tombe dans le passé dans lequel les acteurs se meuvent, est saisi et conservé comme passé virtuel par la fonction enregistreuse de la caméra vidéo. En même temps, la projection devient *actuelle* en tant qu'image virtuelle en vertu du potentiel de re-présentation instantanée de la vidéo. La complexité temporelle en jeu dans l'interaction entre la vidéo en direct et le théâtre est saisie de façon tout à fait convaincante dans le concept d'image-cristal.[84]

L'intérêt tout particulier du théâtre est double dans ce cas. D'une part, le théâtre, en tant qu'hypermédia, permet de considérer les deux médias non pas comme des entités autonomes qui fonctionneraient de façon indépendante mais comme deux identités singulières qui, tout en gardant leurs caractéristiques intrinsèques, sont à considérer dans leur interaction. D'autre part et au contraire du cinéma (que Deleuze prend comme référence dans sa théorie), le théâtre présentant de la vidéo *live* présente, dans le même temps, le réel et le virtuel, le présent et le passé.

---

[82] DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, coll. « Critique », Editions de Minuit, Paris, 1985, p. 92.
[83] LARRUE Jean-Marc, *op. cit.*, p. 226
[84] *Ibid*, p. 227

> La plus grande différence entre l'image-cristal au cinéma telle que décrite par Deleuze et l'image-cristal au théâtre réside, en somme, dans leur différence ontologique. Au cinéma, les images viennent toujours du passé dans lequel elles ont été tournées. […] Il en va différemment du théâtre, car la performance *live* elle-même peut être considérée comme une image-cristal dans laquelle, par l'utilisation de la vidéo en direct ou d'une autre forme d'imagerie en direct, la coalescence du présent et du passé est vécue en tant que telle.[85]

De plus, le traitement particulier du temps qui est offert tend vers l'éternité. Il insinue dans un premier temps, en effet, un mouvement de va-et-vient perpétuel entre les différentes images. Ce qui crée un effet circulaire infini. Aussi, dans un deuxième temps, l'image se cristallise aussitôt qu'elle est captée par la caméra et il devient possible alors de la revisionner à l'envi.

> Ainsi, c'est au cœur même du théâtre-qui est la fois l'art d'être présent et l'art d'un présent qui devient passé-que nous pouvons vivre l'expérience de la cristallisation du temps.[…] L'un des apports de la vidéo est bien de démontrer et rendre visible le dédoublement du temps, entre présent et passé, et l'interaction de l'actuel et du virtuel pendant qu'ils se produisent dans l'ici et maintenant de la représentation.[86]

La coexistence de différents médias sur scène et le rapport temporel qu'induit l'utilisation d'une caméra en scène impliquent de considérer ce qui constitue le spectacle comme un ensemble dont l'intérêt vient du mouvement des interactions. Le spectacle théâtral offre ici une entité fermée qui se renvoie sens cesse à elle-même. Il doit donc être considéré comme un tout. C'est ce tout qui ordonne et rend cohérent ce qui, à première vue, paraît extrêmement complexe, voire désordonné. Pour en revenir à la *cristallisation scopique* dont parlait Lojkine, il s'agit bien d'articuler dans un ensemble des éléments qui seraient à même de tendre vers une catastrophe.

> Il s'agit donc, pour constituer un dispositif, d'articuler un espace (dimension géométrale), l'hétérogénéité du réel, à une organisation signifiante (dimension symbolique), à l'homogénéité d'un code. Cette articulation, cette superposition doit être mise en œuvre, ou mise en abyme, dans la représentation pour que naisse, soit produite la conscience vague de l'existence du dispositif. Cette conscience vague est très importante : elle conditionne le plaisir esthétique, qui naît du respect de cette double contrainte. La représentation est ordonnée et elle représente du désordre ; elle accueille la catastrophe du réel et elle apporte une réponse à cette catastrophe.[87]

L'unité dont nous parlons, c'est Sylvia. Les tensions qu'elle vit en elle-même la constitue pleinement, la rendent singulière et elle ne se situe pas d'un côté ou d'un autre.

---

[85] *Ibid*, p. 227
[86] *Ibid*, pp. 229-230
[87] LOJKINE Stéphane, *op. cit.*, p.14

c. Caméra et comédien, entre fiction et réalité

Par l'utilisation de la caméra en scène, le jeu fiction-réalité va être davantage poussé à son paroxysme. Les acteurs dévoileront en effet, un jeu hyperthéâtral lorsqu'ils sont filmés et qu'ils « jouent » face à la caméra.

> Plus le regard du comédien vers la caméra est insistant, plus le jeu devient intense et hyperthéâtral. L'intrusion de l'œil de la caméra sur l'acteur suscite une forme de pathos volontaire avec un jeu surinvesti à l'extrême. Le média vidéo semble exalter la performance des acteurs en les entraînant du côté de la parodie, voire de l'autoparodie.[88]

Jeu hyperthéatral qui sera de suite contré par un jeu beaucoup plus naturel lorsqu'ils retrouvent leur rôle de comédien jusqu'à, à certains moments, donner l'impression de jouer leur propre rôle en tant que personne.

Dans le spectacle, l'une des comédiennes incarnant Sylvia Plath va monter les escaliers d'une structure afin de se préparer à jouer (00 :21 :56). Une fois placée, elle descendra ces mêmes escaliers de façon précipitée, s'arrêtera devant la caméra et récitera son monologue[89]. Le monologue sera joué de façon crescendo (de la sobriété à la rage) jusqu'à atteindre son paroxysme (00 :22 :30). Aussitôt celui-ci terminé, le jeu s'achève net. Un technicien apporte à la comédienne un verre d'eau et celle-ci prendra le *clap* afin de lancer la séquence suivante : « Plonger dans l'homme ». Pendant cet intervalle de quelques minutes seulement, la comédienne passe donc par l'incarnation de Sylvia Plath, par un rôle désincarné lorsqu'elle boit un grand verre d'eau suite à sa performance, par un rôle de technicienne lorsqu'elle *clape* la séquence suivante et enfin, par son rôle de comédienne lorsque, après le *clap,* elle rejoint la scène afin de danser avec les autres comédiennes dans un rôle qui tient alors davantage à un rôle figuratif.

Le jeu des comédiennes, à l'instar des tensions vécues par Sylvia se démultiplie sans cesse. Mais à nouveau, il est impossible d'opérer des séparations nettes. Car si la tentation est grande de placer le regard de la caméra du côté du fictionnel, du jeu pur, il n'en est rien. Même si on peut parler d'hyperthéâtralité, il n'empêche que la caméra, par ses effets grossissants, dévoile à la fois l'intimité du personnage et de son comédien. Ainsi, les larmes qui coulent sur la joue de l'une des comédiennes (00 :48 :00) ne sont accessibles que par le grossissement

[88] LARRUE Jean-Marc, *op. cit.*, p.320
[89] Cf. ANNEXES 1ère partie – B. *Monologue*

permis par la caméra qui dévoile ainsi le jeu d'acteur[90]. Cependant, au même moment nous sont également dévoilées toutes les caractéristiques physiques propres et non maîtrisées de la personne occupée à jouer.

> La caméra a quelque chose de brutal, comme un tribunal, elle s'approche de très près, elle fournit des informations, des preuves, elle dénonce notre désir de vouloir cacher nos défaillances et notre vieillissement. Elle montre l'être humain dans son état le plus piteux.[91]

Autant le jeu du comédien peut démontrer l'artificialité du théâtre, autant la caméra mettra en exergue cette artificialité tout en dévoilant l'humain derrière le personnage. Et tout ce que l'acteur ne peut maitriser sera dévoilé (maquillage, transpiration…).

> La présence médiatisée de l'acteur complexifie et unifie en même temps la mise en scène.[92]

Impossible donc de trancher. Tout est proposé au même moment et c'est dans le dialogue ininterrompu de forces contradictoires que se situe l'essence même du propos.

d. Complexification de la figure du comédien

La caméra qui capte en direct sur la scène introduit une relation particulière avec les comédiens qui induit différents rapports.

> L'une des démarches chères à la scène intermédiale est la captation de l'image en temps réel. Dans ce contexte, nous nous arrêtons sur la question du public et sur l'échange des fonctions spectatorielle et actorielle avec l'interprête, et cela à travers le renversement des perspectives du regard. Nous abordons ces situations scéniques en prenant surtout en considération le rapport de l'interprète et de la caméra qui font émerger quatre types de relations :
>
> - Le rapport du *passage continuel*, nous en parlons en termes de *l'entre-deux* mondes, car l'interprète se situe au croisement des univers théâtral et vidéo.
>
> - Le rapport *voyeuriste*, la caméra prolonge la vue de l'acteur et l'entraîne dans le jeu perceptif où lui-même devient spectateur.
>
> - Le rapport *agresseur*, la caméra est en mouvement et suit l'interprète ce qui crée un rapport de force suggérant la relation de l'opprimé et de l'opprimant.
>
> - Le rapport *examinant*, l'appareil enregistreur est placé, dans cette situation scénique, dans la fonction d'un instrument médical et lui est attribuée la tâche d'examiner un

[90] Notons également que le gros plan dévoile aussi le micro de tête porté par la comédienne.
[91] *Ibid,* p.321
[92] *Ibid,* p.324

> organe intérieur de l'interprète ; la physiologie est ici mise à l'épreuve et crée ensuite un dialogue avec la théâtralité.[93]

Le rapport du *passage continuel* rend la figure du comédien filmé en direct tout à fait singulière. Comme nous l'avons déjà précisé ci-dessus, il n'est pas possible d'établir de façon claire si ce dernier se situe davantage du côté du théâtre ou du cinéma. C'est une des particularités de la figure actorielle dans *Sylvia.* En utilisant la caméra, le rôle de l'acteur se complexifie et se situe à la frontière entre deux médias. Le comédien se dédouble pour être, à la fois, acteur dramatique et cinématographique.

> L'individuation intermédiale générera la figure actorielle qui mettra en jeu l'entrelacement entre l'organique et le technologique et qui se constituera à travers l'hybridation.[94]

En ce qui concerne le deuxième rapport, *voyeuriste*, il brouille les pistes dans la façon dont on peut appréhender la position de l'acteur. Ce dernier sera amené à regarder le travail des autres en prenant une réelle posture spectatorielle. Outre une complexification supplémentaire de sa position, ce rapport *voyeuriste* empêche une séparation nette entre la scène et la salle, chacun (sur scène ou dans la salle) pouvant devenir spectateur de ce qui se joue. Le spectacle *Sylvia* étant construit comme un *work in progress*, les comédiennes adoptent régulièrement une posture de spectatrices, regardant avec attention ce qui est en train de se jouer[95]. N'hésitant pas à se positionner derrière la caméra, entre le public et l'action qui se joue, elles font disparaître totalement la notion de quatrième mur (1 :04 :51).

Quant au *rapport agresseur*, il fait de la caméra une actrice à part entière. Ainsi, le rôle de celle-ci ne se borne pas à accueillir sous un regard inanimé ce qui se déroule sur scène mais s'anime en créant un rapport de force. Le comédien/personnage peut dès lors être dérangé par la présence de la caméra, faisant ressortir le côté intrusif de celle-ci. La caméra est, dans ce cas, utilisée comme « outil de vidéosurveillance et se met à traquer l'acteur »[96]. La particularité qui apparaît dans *Sylvia* est de faire ressortir une fois de plus, par cette faculté à traquer le comédien, la personne derrière le personnage. Nous percevons clairement ce rapport lorsque l'une des comédiennes incarnant Sylvia tentera de fuir la caméra (00 :30 :00). Cette dernière fera alors

[93] PLUTA Izabella, « L'intermédialité et le processus créatif. L'artiste de la scène entre création et recherche », *Études d'Intermédialité*, 2/2013 (1ère série) , p.196
[94] *Ibid,* p.122
[95] Cf. ANNEXES 1ère partie - C. *Comédiennes-spectatrices*
[96] LARRUE Jean-Marc, *op. cit.,* p.320

mine de quitter son rôle de comédienne en tentant à tout prix de sortir de la captation afin de se retrouver seule face à tout ce qu'elle vit. Comme si elle voulait se défaire de ce monde fictionnel dont elle est prisonnière.

> J'ai pas du tout envie que tu filmes là, en fait. T'arrêtes de me filmer. Tu as entendu là ce que je t'ai dit ? J'ai pas envie que tu me filmes, donc dégage ![97]

Ensuite, l'une des structures du décor passera entre la caméra et la comédienne et cette dernière entamera un dialogue avec la caméra.

> T'aurais pas une cigarette ? Une cigarette ! Non ?

La caméra continue sa poursuite. La comédienne finit alors par lui demander plusieurs fois d'arrêter, baissant le ton de plus en plus.

> Arrête, arrête, …

Le regard de la caméra, à l'instar du regard sociétal pour Sylvia devient aliénant. La comédienne finira par esquisser un sourire, jouant une ultime fois avec le regard-caméra, à défaut de pouvoir s'en échapper.

Enfin, le dernier rapport, *examinant*, est notamment proposé dans *Sylvia* lorsqu'il s'agit d'exposer l'expérience que l'artiste a vécue lorsqu'elle s'est fait retirer ses dents de sagesse.

> Avec un humour féroce et désespéré, elle [Sylvia Plath] s'intéresse à des sujets jamais traités dans le champ de la poésie, comme ce texte halluciné dans lequel elle raconte l'extraction de ses dents de sagesse : « [Le dentiste] *s'est contenté de me demander : gaz ou novocaïne ? (Approchez, approchez Madame, nous avons tout ça en rayon, la mort par incendie ou noyade, par balle ou par nœud coulant, tout pour satisfaire le client.) – Gaz ! ai-je dit avec assurance.* »[98]

L'illustration de cette expérience et de son exploitation poétique se fait par un gros plan sur la physionomie de l'une des comédiennes. Celle-ci, bouche ouverte de force par un écarteur, se dévoilera sous un œil médical. Au-delà de l'aspect physique mis en exergue, c'est l'intériorité de Sylvia qui nous est ici dévoilée, au sens stricte du terme. Une intériorité qui oscille entre pulsion de vie et pulsion de mort et qui finira par sombrer du côté de la pulsion de mort qui amènera Sylvia Plath à se suicider par le gaz.

---

[97] Propos repris dans l'extrait dès 00 :30 :00.

[98] DIENER Yann, *Sylvia Plath, un trou dans le père* [En ligne] sur https://charliehebdo.fr/2020/08/culture/sylvia-plath-un-trou-dans-le-pere/

> l'existence de Sylvia Plath se situe au seuil, dans une tension perpétuelle entre pulsions de vie et de mort. « Mourir/Est un art, comme le reste./J'ai pour cet art un talent exceptionnel », écrit-elle ironiquement dans le poème Dame Lazare.[99]

A travers cette image métaphorique, en tentant de dévoiler la personnalité de Sylvia, c'est l'ensemble du spectacle qui est mis en abyme.

La caméra en scène offre un effet de va-et-vient et place l'acteur dans un jeu entre « la simulation de la réalité, ainsi que la réalité de la simulation »[100]. En jouant sur la multiplication des niveaux de fiction, l'acteur, devient, ainsi, *multidimensionnel*[101].

> Les applications des nouvelles technologies aux arts de la scène provoquent le téléscopage du réel et du virtuel dont le corps de l'acteur réel sur scène devient le point critique.[102]

D'une part, la caméra réunit les différentes entités constituantes du théâtre qui sont, entre autres, le dialogue fiction-réalité

> D'une part, l'acteur filmé en direct joue pour la caméra et renvoie surtout au dispositif vidéo, d'autre part, cette spécificité semble être mise en abyme car il est regardé par le public théâtral ici et maintenant, le public qui est immobile. Paradoxalement, dans une telle situation de création, la caméra participe activement au jeu de l'acteur et acquiert, quelque part, des traits de l'interprète également.[103]

D'autre part, elle opère également une division. Ainsi, l'acteur qui, en règle générale, s'adresse au public, s'adressera d'abord, de façon régulière, à la caméra.

> La caméra, en revanche, introduit une distance entre le spectateur et l'acteur, car ce dernier, dans cette situation particulière du jeu, observe tout d'abord l'œil technique.[104]

A nouveau, l'union et la séparation se jouent en même temps et sont à prendre en compte dans leur échange permanent.

---

[99] https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/sylvia-plath-et-le-paradis-perdu-14-une-vie-bousillee-0

[100] PLUTA Izabella, *op. cit.,* p.126

[101] *Ibid,* p.135

[102] Brunella Eruli, « Le Silence des sirènes », dans *Puck. La marionnette et les autres arts*, n°9 : *Images virtuelles*, 1996, p.12

[103] PLUTA Izabella, *op. cit.,* p.206

[104] *Ibid,* p.197

En mettant en scène une caméra, le metteur en scène construit donc « plusieurs niveaux soit interprétatifs soit représentationnels »[105], ce qui entraîne « une œuvre complexe et polyphonique »[106] où tout se mêle dans un désordre parfaitement organisé.

e. Complexité de la scène et du personnage

Par la faculté qu'offre *Sylvia* à voir de façon concomitante, *une médiatisation de la scène* et une *théâtralisation du média*, la complexité de ce qui se joue sur scène s'accentue.

> Il est important de souligner que la médiatisation telle qu'analysée précédemment, se présente d'une manière différente dans le contexte scénique à composante technologique. Ici, elle joint la théâtralité. Cette dernière, confronte un média sur scène avec la convention et avec le processus de « rendre théâtral ».[107]

Cette complexité est donc vraiment renforcée par la présence de l'écran puisque, en se proposant comme hypermédia, « le théâtre ne s'était jamais tant ouvert aux possibilités d'accueillir sur la scène des composantes aussi diverses »[108]. Malgré tout, cela mène à un spectacle unitaire. A la fin de représentation, si la destruction de l'écran peut signifier la volonté de destruction de l'image de Sylvia reflétée par celui-ci[109], cela montre à la fois la tension qui découle de l'ensemble du spectacle puisque, au final, l'une des structures signifiantes doit disparaître et en même temps, cette destruction est le signe de la construction du personnage . Et nous pouvons alors pousser la réflexion plus loin en montrant que tout comme le spectacle, Sylvia détruira une partie d'elle-même, l'enveloppe extérieure, aliénée. Dès lors, lui survivra l'artiste, à travers son œuvre. Toutefois, avant qu'elle ne disparaisse, les structures antagonistes obligent le spectateur à demeurer dans un *entre-deux*.

Tout comme pour l'artiste Sylvia, les tensions révélées par les différents médias, ainsi que les interactions entre ces tensions sont à considérer comme en constante évolution. Ainsi, les interactions font elles-mêmes partie du spectacle en tant qu'éléments à part entière. On pourrait même aller jusqu'à prétendre qu'elles sont la base de ce type de spectacle.

> Car si on regarde tout simplement le préfixe *inter-* dans sa racine latine : il désigne un lieu *entre* deux espaces, une situation *entre* deux éléments, et dans sa dénomination

[105] *Ibid,* p.227
[106] *Ibid,* p.227
[107] *Ibid,* p.71
[108] *Ibid*, p.72
[109] Les dernières images montrées sur l'écran présentent une comédienne qui précise la façon dont Sylvia s'est donnée la mort. Ensuite, l'écran tombe sur scène est les comédiennes le détruisent en se servant chacune de leurs chaussures à talon.

> contemporaine : « un renvoi d'une pratique médiatique à une autre ». Il s'agit donc plus d'une rencontre, d'un processus en cours, que de son résultat. Les éléments restent en *relation* et leur interaction est renouvelable.[110]

Dans le spectacle, tout devient important et est à prendre en compte à la fois en tant que phénomène singulier et interactif.

> Nous pouvons constater que la structure qui émerge de la *re-configuration intermédiale* n'a plus de centre qui, du point de vue théâtral, est représenté notamment par l'acteur, et où le texte occupait également une place primordiale. Nous ne retrouvons plus ce centre qui « équilibre », « oriente » et « organise » la structure. Sur une scène reconfigurée d'une manière intermédiale, nous avons plutôt le *centre de gravité* qui oscille et change.
>
> […] Il est important de souligner que le concept de structure centrée, telle que définie par l'auteur de *L'écriture et la différence*, exclue la permutation et la transformation des éléments. Son contraire représente une structure fondée sur un « jeu », c'est-à-dire un ensemble « de substitutions infinies dans la clôture d'un ensemble fini ».[111]

Ceci précisé, il est à noter que les possibilités technologiques du traitement de l'image et de la sonorisation introduites dans un spectacle vivant se montrent particulièrement adaptées à dévoiler le caractère complexe du personnage de la femme artiste. Ainsi, pour reprendre les propos d'Izabella Pluta, cela permet de :

> 1. Représenter la complexité du personnage, de son caractère et de son fonctionnement anatomique :
>
> - la simultanéïté (montrer l'univers intérieur du protagoniste qui accompagne en même temps l'action scénique) ;
>
> - l'irreprésentable (rendre visible l'espace imaginaire, l'anatomie du corps) ;
>
> - la constitution caractérielle du personnage (une dualité psychologique, une folie, une shizophrénie ou une autre spécificité de son caractère).
>
> 2. Visualiser la distance entre le « moi » de l'acteur et le « moi » du personnage ; osciller entre le visible et l'invisible qui s'installe dans le jeu et qui peut prendre la forme du trompe-l'œil.[112]

Sur scène, le personnage de Sylvia est divisé. Par la caméra d'une part puisqu'il est alors amené à apparaître à deux endroits différents (sur scène et sur l'écran).

> La vidéo divise le présent en lui-même, elle sépare le corps pour le représenter.[113]

[110] *Ibid,* p.74
[111] *Ibid,* p.75
[112] *Ibid,* p.241
[113] MAURIN Frédéric, « Usages et usures de l'image. Spéculations sur « Le marchand de Venise » vu par Peter Sellars ». Propos cités dans l'analyse que fait Florence de Mèredieu à propos de l'utilisation de la caméra dans le

Mais également par le choix du metteur en scène de représenter Sylvia Plath par neuf comédiennes différentes. L'éclatement est explicite et renforcé par les caractéristiques de chacune des comédiennes. L'intérêt étant, en effet, de jouer sur les différences entre les comédiennes jusqu'à les faire s'exprimer dans des langues différentes.

Ce qu'il se passe sur scène renvoie à ce qui se joue au niveau du personnage. L'*entre-deux* proposé par la mise en scène intermédiale met en exergue la position indéfinie de la femme artiste et le choix de l'interprétation vient confirmer cela. En construction constante, toujours contrainte à chercher sa place entre des réalités contradictoires, elle tente de trouver un juste milieu. Et lorsque cela n'est pas possible, cela se termine tragiquement.

f. L'écran, entre révélation et dissimulation

Par nature, l'écran impose un cadre défini. Ainsi, le spectateur est amené à regarder tout ce qui est inclus dans le champ. Or, la mise en scène du montage, des changements de décors, des changements de costumes, etc. invitent le spectateur à être témoin, au même moment, du champ, du hors-champ, du travail de construction et de son résultat. Ceci rend d'autant plus effectif l'artificialité de l'image. On pourrait dès lors y voir la scission du personnage, pris entre l'étau de la société (ce que l'on doit montrer et que l'on dévoile sur l'écran central) et du désir personnel (ce que l'on doit dissimuler et qui se dévoile sur scène). Néanmoins, cela n'est à nouveau pas si tranché et la caméra se meut aussi, montrant les changements de décors à vue à travers l'écran central. La scène, comme l'artiste, apparaît *hypercondensée* et, à nouveau, il est impossible de déterminer qu'une interprétation supplante l'autre.

Le fait de poser un écran sur la scène et de mettre en scène la caméra engendre, comme déjà évoqué plus haut, un renforcement de la dualité réalité-fiction. L'écran offre une proximité, une intimité qui va au-delà de ce que la *réalité vraie* peut amener et pourtant, elle garde fondamentalement une distance. Le spectateur va être pris dans cet univers.

> Que le spectateur soit, dans un tel cas de figure, au cœur de tout le processus n'est pas surprenant. L'usager apprend à s'identifier à la machine (caméra, magnétophone, haut-parleur). La scène n'y est plus plan ou surface mais elle devient environnement, dispositif immersif qui entoure et absorbe le spectateur […].
>
> C'est la paradoxe et la source de fascination de ces environnements immersifs en plein essor dans les pratiques artistiques actuelles. Le spectateur est pris entre le réel et le

spectacle du « Marchand de Venise » dans PICON-VALLIN Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, L'âge d'homme (Théâtre XXème siècle), Lausanne, 1998, p. 78.

> fictif. Les lieux réels sont fictionnalisés en même temps que les notions d'ici et d'ailleurs se télescopent et que des temporalités contraignantes imposent un rythme au spectateur.[114]

Bonnie Maranca propose le terme *médiaturgie* lorsque l'on met en avant *les méthodes de composition des œuvres médiatiques*.

Le théâtre est, nous le rappelons une fois encore, extrêmement propice à mettre en exergue des tensions.

> Comme si ce « lieu d'où l'on voit » simultanément l'image et sa construction (via ses procédés de fabrication) nous montrait justement que ce qu'il y a à voir à travers la construction de l'image en direct (de son temps, de son espace, de sa forme et de son contenu), c'est la déconstruction du réel (en l'occurrence de la scène, et plus précisément de l'action scénique qui s'offre sans médiation) dans l'image. Au fond, le théâtre n'est-il pas le plus intéressant, voire le plus utile et le plus politique, quand il nous montre que l'on ne voit rien du réel quand on s'en croit pourtant au plus près ?[115]

L'image donne un *effet de réel* mais il ne faut pas s'arrêter à cela et considérer le processus dans son ensemble afin d'en dégager un sens plus profond.

Le direct, si on se place du côté de la télévision, a tendance à gommer la médiation. Ainsi, le téléspectateur vit une sensation d'immédiateté, d' être « en prise directe avec le « réel » »[116]. Cependant, il ne s'agit là que d'un effet de réel ainsi que d'un effet d'authentification.

> En d'autres termes, l'effet d'authentification lié à l'effet de réel des images en direct passe par la possibilité donnée aux (télé)-spectateurs d'attester du présent de l'image, c'est-à-dire de (sa)voir (et non pas de bien vouloir croire) que celle-ci est saisie au moment où elle est reçue.[117]

En mettant en exergue la fabrication de l'image dans un processus d'images prises en direct, le metteur en scène va une nouvelle fois complexifier les rapports réel-réalité / effet de réel-effet de réalité.

> En effet, bon nombre de metteurs en scène utilisant la vidéo en direct au théâtre jouent de ce rapport de preuve à la véracité dans la construction et la déconstruction de l'image par le réel sur scène. En montrant l'image en train de se faire, ils montrent du même coup qu'aussi vraie et authentique qu'elle puisse paraître- étant filmée et diffusée « en direct »- elle est toujours fabriquée, différée (ne serait-ce que par la

[114] PERROT Edwige et FERAL Josette, *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques,* Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, p.10
[115] *Ibid*, p.74
[116] *Ibid,* p.77
[117] *Ibid*, p.79

> déterritorialisation du cadre de scène au cadre d'un écran, ou encore par une série d'opérations faites informatiquement *en temps réel*). De cette manière, ces metteurs en scène donnent à voir un réel déconstruit et en même temps recomposé dans l'image. Ce qu'il y a de remarquable à travers ces démarches, c'est la diversité des jeux avec les rouages du direct dans la mise en scène de *ses puissances du faux* : de la falsification du réel sur scène à sa contrefaçon-où le réel se déréalise dans l'image-, en passant par l'exploitation de l' « effet de direct ». La diversité des usages montre bien que les images en direct constituent un véritable ressort de théâtralité et de performativité.[118]

La captation vidéo en direct sur l'écran central accentue davantage le procédé propre au théâtre du jeu fiction/réalité. Cependant, cela va plus loin, en le manipulant, le tordant et le complexifiant à l'envi. Toutes ces tensions mises en avant font référence au personnage de Sylvia qui vivra des tensions toute sa vie.

> La création en train de se faire, la vie et le ballet d'émotions qui baignent le plateau vont peu à peu influencer l'œuvre elle-même, le film sur Sylvia. J'y vois un parallèle avec la façon dont la création contamine la propre vie de Sylvia Plath et comment ce qu'elle écrit est affecté par ce qu'elle vit.[119]

Par ce dispositif, le metteur en scène joue donc avec *les puissances du faux*. Or, la question de la falsification est au cœur même de l'histoire de la vie de Sylvia Plath. L'image filmée sur scène est réelle dans le sens où elle est prise en direct et le spectateur peut attester de sa composition. Toutefois, l'image ne correspond pas à ce que le spectateur voit de la scène. L'imbroglio des décors, des acteurs, des machines ne se voient plus, l'illusion est parfaite. Mais que le spectateur ne s'y trompe pas ! Car à l'inverse de l'image en direct proposant une *im*-médiateté, l'image proposée ici se veut issue d'une fabrication qui elle-même est mise en avant, mise en scène et qui sera également montrée à l'écran. La falsification est dévoilée, sur la scène et, à l'écran, sont présents le visible et l'invisible.

Bien souvent, la caméra permet de pallier l'absence du hors-champ et agrandit, grâce à sa mobilité, l'espace scénique. Nous pensons par exemple à la pièce *Tristesse*[120]. Dans Sylvia, rien n'est caché au spectateur. Il a accès à l'ensemble du plateau, même aux loges. La caméra se fond dans une entité fermée, tout comme l'écran de Sylvia se fond à son propre personnage.

---

[118] *Ibid,* p.80

[119] MICHEL Cécile, *op. cit.,* p. 5

[120] Cette pièce, écrite et mise en scène par Anne-Cécile Vandalem, propose différents bungalows sur le plateau. Certaines scènes se déroulent dans ou derrière ceux-ci. Ce qui s'y passe n'est alors accessible que via l'écran. Notons également que l'une des forces de cette mise en scène est d'occulter entièrement la technique, si bien que les techniciens restent toujours dans l'ombre.

Plus la vie de Sylvia se construit et prend forme, plus les éléments se révèlent dans leur opposition et leur complicité. Le spectacle est le fruit de tensions qui sont, ici, nécessaires pour établir l'unité du spectacle. Cette unité, c'est Sylvia dont le corps-écran abritait des tensions. Pour reprendre les termes employés par Edwige Perrot dans son analyse de Jackie, en montrant ce qu'il se passe sur l'écran, le « geste représente et dé-représente du même mouvement, qui fait et contre-fait du même coup »[121].

Afin de bien saisir ce concept de *représentation – dé-représentation,* nous reprendrons les propos de Josette Féral à propos de l'utilisation du gros plan dans *Jackie*.

> Ce faisant, le gros plan en direct ouvre une brèche dans la représentation, et laisse entrevoir, par cette perte de repères spatio-temporels rattachés au réel et par la création de sa propre dimension spatio-temporelle, un autre espace, un autre temps renvoyant à cette identité de surface (la Jackie Kennedy des magazines) à la fois travaillée et subie par la femme, Jackie, elle-même.[122]

Montrer une image prise en direct sur un écran, c'est la *représenter,* c'est-à-dire la porter à la vue de tous. Cependant, pour peu que cette image soit en réalité une image construite, une image manipulée pour correspondre à autre chose que ce qu'elle est, la projection dévoile alors le faux et, en ce sens, elle *dé-représente*. Dans ce cas alors, *l'image fait écran à l'authenticité d'une figure.* L'image qui illustre le mieux ce propos se situe à 00 :52 :21. Dans cette scène, l'une des comédiennes interprétant Sylvia est filmée en train de battre des œufs dans un récipient[123]. La scène est muette, rythmée simplement par le bruit du fouet. La comédienne adopte un geste qui se veut presque hiératique. Tel un pantin, la comédienne exécute un mouvement sans dévoiler d'émotions. Son visage est neutre. En ce qui concerne le cadre, il permet de cerner que le décor est celui d'une cuisine, et que la comédienne porte un tablier de circonstances. Il s'agit donc du contre-pied de la figure de Sylvia Plath. Sylvia est montrée en train d'adopter l'attitude que l'on attend d'elle et cela est mis en avant par l'utilisation de la caméra qui, aussitôt qu'elle tente de construire Sylvia en tant qu'épouse, la déconstruit en tant qu'être puisque cette image correspond à tout ce qu'elle tente de fuir. La caméra ne dévoile qu'une facette de Sylvia. Les propos de Josette Féral concernant *Jackie* conviennent à nouveau parfaitement à ce qui se joue dans *Sylvia.*

[121] PERROT Edwige et FERAL Josette, *op. cit.,* p.84
[122] *Ibid,* pp.84-85
[123] Cf. ANNEXES 1ère partie – D. *Attitude fausse*

> Par ailleurs, lorsque ces images sont filmées depuis le plateau où se trouve la comédienne, elles se présentent comme un miroir de la scène, le lieu de sa reproduction, de sa re-présentation, soumettant néanmoins le réel - sur scène – à u recadrage en gros plan. C'est donc une image parcellaire du réel qui s'y manifeste, une re-présentation d'un fragment de représentation théâtrale. Dans cette relation métonymique, voire anecdotique, se joue la contrefaçon du réel par l'image, la contrefaçon de l'identité également de la femme, Jackie, par le personnage public comme si le plateau donnait à voir cet entre-deux entre la personne et la personnalité médiatique : espace paradoxal du dévoilement intime sous la couverture médiatique.[124]

La caméra, à travers les images qu'elle renvoie, interroge donc le réel et permet également de « voir différents angles de vues simultanés sur un même objet comme s'y employaient les peintres cubistes au siècle passé »[125].

g. La multiplication des écrans

Bien que nous parlions essentiellement jusqu'ici de l'écran central, celui-ci ne constitue pas le seul écran. En effet, les écrans à travers lesquels nous sommes amenés à voir le spectacle se multiplient au cours du spectacle : vitre, miroir ou fumée[126]. Ainsi, dès le début du spectacle, la caméra filme à travers une vitre sur laquelle coule de la pluie. La comédienne, derrière celle-ci, pose sa main sur le carreau, si bien qu'elle disparaît derrière elle. Tout cela multiplie les barrières entre le spectateur et le personnage. Ce dernier se montrera à la fois proche et distant, accessible et inatteignable.

Aussi, le fait que le mari de Sylvia soit représenté avec un masque vient une nouvelle fois mettre en évidence la multiplication des interprétations quant au personnage notamment ;

> Une figuration intéressante s'instaure lorsqu'un gros plan joue avec la visibilité du visage qui est conditionnée par un masque théâtral. Cet accessoire en lien avec un procédé filmique engendre de nouvelles significations d'expression hybride.[127]

De plus, non content de renforcer la complexité d'un personnage, le masque renvoie à un signe de théâtralité présent depuis l'antiquité.

> Le terme « persona » vient du latin « personare », qui signifie « parler à travers ». Dans le théâtre ancien, il désignait le masque arboré par les acteurs pour adopter l'apparence du personnage et porter la voix lors d'une représentation. Mise en avant par la psychologie jungienne (Jung, 1986), la notion de persona se réfère au masque sous lequel se dissimule tout individu, pour se plier aux exigences sociales. Ce masque permet d'entrer en contact avec les autres et facilite, ainsi, la mise en relation avec

[124] *Ibid*, p.83
[125] *Ibid*, p.88
[126] Cf. ANNEXES 1ère partie -E. *Les écrans*
[127] PLUTA Izabella, *op. cit.,* p.306

> autrui. Pour autant, il convient, selon Jung, de se libérer de son persona, si l'on souhaite atteindre la réalisation de soi.[128]

Le masque peut facilement être mis en rapport avec l'écran. Tout comme lui, il est de nature double. D'un côté, il dévoile en même temps qu'il dissimule[129].

L'écran constitue une mise en abyme du personnage de Sylvia. Il témoigne de la difficulté à cerner la vraie personne derrière l'image qu'impose la société. Sylvia, sa vie durant, a vécu derrière un écran, celui imposé par la société. La scène nous offre alors à voir l'envers du décor.

Dans *Sylvia,* rien n'est donné de façon directe. Il ne faut guère chercher à établir une ligne directrice précise, faute de quoi, nous passerions à côté d'une partie importante du spectacle. Ce dernier est à considérer dans sa diversité.

3.4.4 Du côté du spectateur : la cristallisation scopique

Comme nous avons pu le constater, à travers le *rapport agresseur* de la caméra, la caméra devient actrice[130]. Aussi, tout semble se créer *hic et nunc*, ce qui amène le spectateur à participer réellement au spectacle, dans le sens où il prend une place essentielle dans le dispositif.

> Une installation vidéo focalise alors sur le processus de création qui se passe en direct, dans l'ici et maintenant pour dire en termes théâtraux, et privilégie l'espace qui se prolonge en dehors de l'écran cathodique. Ce n'est plus le spectateur d'une salle obscure, assis immobile dans son fauteuil, mais le spectateur qui commence à participer à l'œuvre d'art.[131]

Dans *Sylvia,* cette participation est renforcée explicitement par le fait même de tourner la caméra vers le public et de le faire participer. Le spectateur sera alors également capté par l'écran[132]. Nous assistons à cela lorsque les comédiennes cherchent, dans le public, un homme pouvant incarner le mari de Sylvia. A ce moment-là, elles se tournent toutes vers le public et la caméra fera de même (00 :35 :44). Le public apparaît clairement sur l'écran du fond de salle.

---

[128] BORNET Corinne et BRANGIER Éric, « La méthode des *personas* : principes, intérêts et limites », dans *Bulletin de psychologie*, 2013/2 (Numéro 524), [En ligne] sur https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-psychologie-2013-2-page-115.htm

[129] C'est ainsi que l'envisage Renée Berger dans *La télé-fission. Alerte à la télévision* de 1976.

[130] Terminologie cinématographique pour désigner une caméra mobile qui peut donc changer de point de vue ou de cadrage.

[131] PLUTA Izabella, *op. cit.,* p.141

[132] Cf. ANNEXES 1ère partie - F. *Le spectateur dans l'écran*

La caméra agit donc ici comme un miroir. Le public regarde l'écran sur lequel il apparaît lui-même et un plan d'ensemble nous permet de constater que les regards, à ce moment du spectacle, s'inversent, abolissant totalement la division scène-salle. L'implication du spectateur, d'un point de vue physique dans un premier temps, ne s'arrête pas là puisque les comédiennes vont investir la salle (00 :35 :59) afin de prendre un spectateur et le faire monter sur la scène. Lorsque les comédiennes choisissent celui-ci, flotte dans le jeu qui se déroule un aspect improvisé. Les spectateurs se voient investis d'un rôle important. Il suffit d'ailleurs de constater à quel point ce type d'intervention met à mal le public dans son confort spectatoriel pour se rendre compte de cette importance.

Le spectacle intermédial, par son évolution constante, *apparaît comme une œuvre processuelle, en versions changeantes*. Il s'agit donc d'un spectacle qui semble se construire au fur et à mesure. Or, à nouveau, cela est mis en avant dans *Sylvia* puisque, non content d'utiliser la caméra livre, le spectacle se construit comme un tournage en cours. Le travail est donc bien en train de se faire, de façon explicite et implicite. Aussi, l'idée de la polyphonie qu'implique la relation entre différents médias expliquée ci-dessus crée un effet particulier chez le spectateur.

> Peter M. Boenisch voit une autre caractéristique importante du spectacle intermédial dans la fonction spectatorielle. Cet observateur (*observer*), comme il le nomme, est le garant même de l'intermédialité qui se constitue à travers son processus réceptif, influencé par un « effet intermédial ». Dans ce type de travail scénique, nous avons affaire à un « déraillement » du message car il est communiqué à travers « des lacunes, des fissures, et des contradictions ». D'ailleurs, cette multitude des perspectives souvent divergentes peut provoquer un sentiment d'aliénation chez le spectateur.[133]

La complexité du spectacle *Sylvia* ne se situe donc pas seulement dans ce qui se déroule sur la scène. Les tensions en jeu sur le plateau investissent la salle et confèrent au public une place à part entière. Ce dernier participe activement au spectacle, ne fût-ce que par sa décision de porter le regard sur tel ou tel élément et est placé dans un *environnement*, tel que le décrit Emanuele Quinz.

> Si, d'un côté, le spectacle impose une distance entre le spectateur et la scène, de l'autre l'environnement se construit à partir d'une implication directe et d'une participation active du spectateur. Si, d'un côté, le spectateur est *face* au spectacle, de l'autre, il est *dans* l'environnement, en fait partie, prend part à l'action, interagit avec le système.[134]

[133] *Ibid,* p.105
[134] PERROT Edwige et FERAL Josette, *op. cit.,* p.214

Le spectateur est amené malgré lui à sortir d'une position passive. Or, l'importance accordée au spectateur, à *un tiers*, est inhérent à la notion de dispositif.

Nous percevons une nouvelle fois à quel point les relations, quelles qu'elles soient, sont mises en évidence. *Sylvia* est à considérer comme une mise en scène des relations. A aucun moment, la possibilité nous est offerte de choisir un effet de sens plutôt qu'un autre. Tout est construit de façon à situer les constituants du spectacle dans un jeu de relation, c'est-à-dire, dans un *entre-deux.*

3.4.5 La narration pulvérisée – La dimension du discours

Nous avons pu constater, lorsque nous avons détaillé les caractéristiques du dispositif théâtral, que le texte avait une importance considérable. Il s'agit, pour Rykner, de la dimension du *discours*. Il est dès lors important de nous pencher sur cette troisième dimension et de montrer à quel point, comme pour chaque dimension déjà évoquée, la multiplication des sources empêche un accrochage précis et, de ce fait, laisse planer la parole dans un *entre-deux*.

L'intérêt accordé à la narration est d'autant plus fort qu'il s'agit de mettre en scène une écrivaine. Aussi, assez rapidement, on oscille dans le spectacle entre la parole des comédiennes qui jouent Sylvia et les textes écrits par celle-ci.

Dès le début du spectacle, nous sommes amenés à entendre les comédiennes donner leur avis sur l'œuvre et la vie de Sylvia Plath. Plus tard, ses textes seront lus ou joués ou encore, mis en scène de façon uniquement visuelle. La multiplication des approches évite de tomber dans le message précis mais amène à réfléchir. Cela induit chez le spectateur une interrogation. De plus, la parole provient de différentes sources : voix off enregistrée au préalable, voix off sur scène (via la *speakrine*), chant, paroles incarnées des comédiennes, paroles désincarnées des comédiennes, etc.

Une fois de plus, la vérité semble d'abord inaccessible. La multiplication des sources et des types de narration complexifie le discours. C'est alors dans la confrontation que réside le véritable intérêt du spectacle.

3.5 Conclusion

Confronter la mise en scène de *Sylvia* à la théorie du dispositif nous a permis de cerner l'intérêt du dispositif intermédial mis en place. Aussi, nous avons pu révéler les mouvements qui étaient à l'œuvre tant entre les différentes dimensions (spatiales, pragmatiques et du discours) qu'au sein même de ces dimensions.

Notre analyse ne prétend pas à l'exhaustivité. Cependant, nous avons mis en évidence de façon plus précise la mise en relation d'éléments hétérogènes à travers la présence d'une caméra en scène, le *work in progress*, la place accordée au spectateur, les choix liés à la scénographie ainsi que la mise en place d'une narration pulvérisée. Et ce, au sein d'un même spectacle.

A partir de là, un rapprochement se fait entre ce que vit Sylvia Plath et ce qui est proposé le temps d'un spectacle, à savoir, la tentation de concilier des éléments contradictoires.

Dans *Sylvia*, aucun espace ne l'emporte sur l'autre. Salle, scène, coulisse, écran, tout est sur le même pied d'égalité. L'ensemble ne renvoie qu'à une seule chose, le théâtre et sa capacité à intégrer les tensions. *Sylvia* s'offre comme un miroir du Théâtre en accentuant ses composantes. Or, il est intéressant de préciser le fait que le théâtre est particulièrement propice à rassembler *le désordre*. Témoin de cette exposition du *théâtral*, les références implicites que le spectacle fait à l'histoire du théâtre. Ainsi, comme le reprécise Izabella Pluta :

> La médiation s'inscrit dans la nature même du théâtre et cela, dès la scène antique. Dans ce contexte, elle représente un contact et un échange entre celui qui présente un univers imaginaire et celui qui le reçoit, les deux étant d'accord que la situation observée est fictive.[135]

Dans son texte théorique, Izabelle Pluta parle de *clash* pour désigner un spectacle qui « opère sur la dissonance, la divergence et le choc perceptif et réceptif »[136].

> Dans le contexte théâtral, l'idée de l'*entre-deux* désigne au sens général du terme le passage du micro-univers composant le spectacle, au macro-univers qui est le spectacle dans sa globalité. C'est cette idée qui provoque l'impression de la structure mouvante d'une représentation scénique. Sur ce plan, l'idée du *clash* suivra une divergence esthétique et un état d'une confrontation continue entre les différentes composantes. Il se peut que les différences structurales soient mises en évidence ici,

[135] PLUTA Izabella, *op. cit.,* p.69
[136] *Ibid,* p.100

> ce qui fait naître une structure sillonnée, engendrant des contrastes forts, et finalement menant à une polyphonie tant esthétique qu'interprétative.[137]

Nous retrouvons une nouvelle fois le principe même du dispositif qui consiste à mettre en mouvement des éléments hétérogènes afin d'exposer la complexité du réel. Toutes les dimensions se renvoient les unes aux autres alors qu'elles sont, elles-mêmes, composées d'éléments pris dans un mouvement relationnel perpétuel.

[137] *Ibid,* p.101

4. La femme artiste dans *Tableau d'une exécution*

4.1 Introduction

La seconde pièce que nous allons analyser est *Tableau d'une exécution* d'Howard Barker. Cette dernière, mise en scène par Emmanuel Dekoninck, relate l'histoire d'une femme peintre à qui le gouvernement de Venise a passé une commande, à savoir une peinture commémorant la bataille de Lépante. Celle-ci tentera de faire valoir son point de vue sur cette bataille et mettra en avant le massacre qu'elle représente et non la gloire de Venise qu'elle est censée symboliser.

Après avoir présenté Emmanuel Dekoninck ainsi qu'Howard Barker, nous ferons le point sur les caractéristiques du *théâtre de la catastrophe* créé par Barker. Enfin, nous analyserons la mise en scène proposée par Dekoninck à travers le dispositif du miroir.

4.2 Emmanuel Dekoninck

Emmanuel Dekoninck sort du conservatoire de Bruxelles en 1998. Depuis, il multiplie les activités en tant qu'acteur et metteur en scène.

Durant sa carrière, encore en cours actuellement, il obtient plusieurs prix comme le Prix Bernard De Coster en 1998, le prix du meilleur espoir masculin en 2000, le prix Jacques Huismans en 2009,…

Depuis cette année, 2021, il est le nouveau directeur artistique du théâtre Jean Vilar de Louvain-La-Neuve.

4.3 Howard Barker

Howard Barker est un dramaturge et poète britannique né en 1946 à Dulwich. Son œuvre comprend plus d'une cinquantaine de pièces de théâtres, des recueils de poésie, des textes sur le théâtre ainsi qu'un livret d'opéra.

Il crée un nouveau type de théâtre qu'il nomme lui-même *Théâtre de la Catastrophe*, qui décrit « une humanité cruelle par nature et, paradoxalement, toujours séduisante d'intelligence et de lucidité[138] ».

A cause de la violence de son théâtre, ses textes ont longtemps été tenus éloignés des salles de théâtre. Actuellement, ils sont plus facilement portés à la scène.

> Les thèmes très présents de la mutilation, de l'arrogance de l'establishment, des violences spectaculaires ou invisibles font de son théâtre une œuvre puissante, nouvelle. Cette violence a aussi longtemps éloigné ses pièces de la scène, en Angleterre et ailleurs. Il devient aujourd'hui plus fréquentable et a été monté à Nanterre, à Besançon, à Rouen ou à Bordeaux.[139]

4.3.1 Le théâtre de la catastrophe

a. Un nouveau rapport au public

Lorsqu'il propose un nouveau théâtre, Barker met un point d'honneur à reconsidérer le public. Pour lui, le théâtre a trop souvent tendance à concevoir le public comme un enfant à qui l'on prodiguerait un savoir. Dans cette perspective, l'auteur et par extension l'acteur, se considèrent comme détenteurs d'une vérité qu'ils se doivent de transmettre.

> Le théâtre doit commencer à prendre son public au sérieux. Il doit arrêter de lui raconter des histoires qu'il peut comprendre.
> Ce n'est pas insulter le public que de lui offrir de l'ambiguïté.[140]

Or, Barker prétend qu'il faut redonner une place considérable au public et voir en lui, non pas un ensemble de personnes à considérer comme un tout et à qui il faut livrer ce qu'il désire mais comme une somme d'individualités qu'il faut pousser dans ses retranchements. Ainsi, le public n'est pas, selon lui, un « bloc monolithique ».

> Un théâtre qui s'adresse à l'individu et cesse de considérer le public comme un bloc monolithique, un théâtre qui nie l'existence du spectateur dans sa singularité, doit par-dessus tout être irresponsable et déloyal.[141]

---

[138] *Tableau d'une exécution*, Dossier pédagogique, [en ligne] sur https://www.espace-des-arts.com/media/chalon/dpeda_tableauduneexecution.pdf, p.6
[139] *Ibid*, p.6
[140] BARKER Howard, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, traduit de l'anglais par Elisabeth Angel-Perez, Ivan Bertoux, Isabelle Famchon, Sarah Hirschmuller, Sinéad Rushe et Mike Sens, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2006, p.20
[141] *Ibid*, p. 134

Plusieurs pièces dont *Tableau d'une exécution* sont, à la base, des pièces radiophoniques. Proposer une pièce à la radio engendre un sentiment particulier pour le public qui n'est pas rassemblé dans une même salle pour assister au spectacle.

> Les pièces radiophoniques nous isolent plus que tout autre représentation théâtrale. Que nous les écoutions à la maison ou dans la voiture, nous n'avons aucunement conscience, physiquement, de faire partie d'un public qui compte des centaines de milliers d'auditeurs.[142]

Bien souvent, selon Barker, si le théâtre n'ose pas « malmener » le public, c'est parce qu'il en a peur. Et vouloir donner au public ce qu'il attend, revient, pour Barker, à le mépriser et à ne pas le considérer pour ce qu'il est. Au contraire, le théâtre doit jouer sur la polysémie et l'ambiguïté.

> Le théâtre n'est pas un disséminateur de vérités mais un fournisseur de versions multiples. Ses affirmations sont provisoires. A une époque où rien n'est clair, infliger la clarté est d'une arrogance périmée.[143]

Dans la poursuite de sa théorie, Barker invite même à éduquer le public. La perte des repères pouvant et devant entraîner colère et angoisse.

> Mais l'expérience du conflit entre le public et ce dont il est témoin, le premier se trouvant exposé à une pensée imprévisible, entraîne douleur et même colère. C'est une expérience nettement distincte du divertissement, et par conséquent le public doit être préparé et, comme c'est le cas pour tout nouveau théâtre, éduqué pour entrer dans sa propre liberté. N'étant plus conduit par les fétichismes de la Clarté ou du Réalisme, il doit être libéré de sa peur de l'obscurité et encouragé à faire bon accueil à ses moments de pertes. Ces moments de perte impliquent la rupture du fil narratif, la soudaine suspension de l'histoire, l'interruption à l'aide d'interlude sans rapport direct avec l'histoire, et un certain nombre de procédés conçus pour compliquer et submerger la méthode routinière de visualisation.[144]

Le théâtre, vu comme cela, échappe à toute nécessité extérieure puisqu'il se montre en tant que tel et, dès lors, se défait d'une quelconque nécessité.

> L'ancien théâtre prétend récompenser son public pour son effort de présence, son effort d'attention, son renoncement au temps passé à des choses futiles. Il faut récompenser le public, disent les malheureux critiques. Pourquoi ? Le théâtre est-il si intolérable ? L'art ne contient-il pas sa propre nécessité ? C'est le contraire qui est vrai.[145]

---

[142] STANTON William, "The invisible Theatre of Radio Drama", *Critical Quarterly 46/4*, 2004, pp.94-95.
[143] BARKER Howard, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, *op. cit.*, p.59
[144] *Ibid*, p.70
[145] *Ibid*, p.92

Le théâtre n'a pas besoin d'excuses. Son but n'est pas de plaire, d'instruire ou d'être important. Il se refuse d'assouvir le désir d'un public en manque de quelque chose. Le théâtre n'est pas là pour répondre à un besoin que l'on aurait identifié au préalable. Au contraire, à la place d'une récompense, le théâtre « dispense d'une blessure ».

b. Un théâtre autonome

Le théâtre n'a pas besoin de se raccrocher à une réalité extérieure pour exister. Bien au contraire, il existe de façon autonome et se suffit à lui-même. Le spectacle auquel le spectateur assiste invente un univers particulier qui n'a guère besoin de justification externe.

> La pièce, je le répète, n'est pas un débat, elle est littéralement « jeu », et comme les jeux d'enfants elle invente son monde, sans avoir besoin de légitimation venue de l'extérieur.[146]

Il doit d'ailleurs assumer ce qui le constitue en tant que tel. Ainsi, par exemple, le théâtre doit rappeler qu'il n'est pas vrai.

> Mais le théâtre n'est pas vrai, il n'est pas une action vraie, son pouvoir même, son autorité tout entière tient à ce qu'il n'est pas vrai, et l'idée d'exactitude ou la référence à une source extérieure aux murs du théâtre sont fatales à ce pouvoir singulier, inquiétant et révolutionnaire, qui est le sien. [147]

Dans cette optique, il est intéressant de constater à quel point l'histoire de *Tableau d'une exécution* se déroule dans un univers qui semble être tout droit tiré de la réalité. Un lien peut rapidement se faire avec une réalité extérieure qui rendrait caduque la conception d'un théâtre autonome. Cependant, il ne faut pas s'y fier car il s'agit d'un jeu auquel Barker appréciait jouer, à savoir, amincir parfois à l'excès la frontière entre fiction et réalité pour mettre à mal le principe même de vérité.

> Pourtant, au lieu de se placer d'emblée dans un univers fictionnel, nombre de ses pièces tissent avec la réalité un lien étroit en s'ancrant dans un contexte en apparence historique. Pourquoi cet ancrage si le théâtre doit s'efforcer de prendre ses marques par rapport au monde réel ? A bien des égards, le dramaturge joue avec l'histoire comme on jouerait avec le feu : il ne cesse d'y revenir en même temps qu'il revendique son indépendance vis-à-vis du critère de vérité qui fonde le discours historiographique.[148]

[146] *Ibid*, p.106
[147] *Ibid*, p.102
[148] KHAMPHOMMALA Vanasy, *Spectres de Shakespeare dans l'œuvre de Howard Barker*, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, Paris, 2015, p.164

En procédant ainsi, Barker renforce l'autonomie du théâtre et assume sa part de faux. Cette dernière est à brandir fièrement et non, à cacher vainement.

> Dire la vérité sincèrement est la prétention pathétique du théâtre. Mentir est l'euphorie de *l'art du théâtre.*[149]

c. Le théâtre comme une expérience

A partir du moment où le théâtre se donne comme autonome et où il se sépare d'une quelconque volonté de clarté[150], ce qui compte est le moment de la représentation.

> Toute forme de théâtre s'appuyant sur la réalité se voit ainsi rejetée par l'auteur, qui prétend au contraire développer un théâtre imaginaire autonome, n'obéissant qu'à lui-même : *Pour que le théâtre reprenne l'initiative dans une société offrant une vaine surabondance de produits dramatiques, il doit se concentrer sur sa singularité propre. Cela implique la création de structures, à la fois dans le langage et dans le récit, qui ne tirent pas leur légitimité d'une représentation du monde au-delà de la scène. Le public doit ressentir que ce à quoi il assiste est au-delà de ce qu'il conçoit comme une expérience ordinaire*.[151]

Dans cette veine, Barker souhaite se détacher de tout ce qui a pu exister auparavant, s'éloigner radicalement de tous ces anciens modèles pour façonner un théâtre qui mette en avant l'expérience. Assister à une pièce de théâtre devient une « expérience viscérale ».

> La dramaturgie de Barker est « catastrophique » au sens étymologique du terme, c'est-à-dire qu'elle se propose comme une dramaturgie du renversement qui affecterait la diégèse comme l'entend Aristote (la catastrophe renverse le bien en mal) ; mais d'un renversement des modèles. Le théâtre de la Catastrophe, c'est donc un théâtre qui avant tout ne ressemble à aucun autre, un théâtre qui se construit contre tous les types de théâtre qui existent déjà. […] Le théâtre-Barker […] se donne comme une expérience viscérale avant d'être intellectuelle.[152]

Ceci engendre *in extenso*, une nouvelle réception de la part du spectateur. Ce dernier devra être capable de faire fi de tout ce qui constituait son expérience théâtrale pour aborder pleinement ce nouveau théâtre.

> Il va s'agir, pour le spectateur « catastrophique », de désapprendre ce qui lui a été inculqué, de renoncer à la morale toute faite pour enfin être en mesure de vivre « l'expérience de l'art » (et c'est d'abord en ce sens que le théâtre de Barker est expérimental), une expérience sans retour (pas de catharsis), une expérience à la fois subjuguante et traumatique dont on ne ressort pas indemne.[153]

---

[149] BARKER Howard, *La mort, l'unique et l'art du théâtre,* traduit de l'anglais par Elisabeth Angel-Perez et Vanasay Khamphommala, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2008, p.12

[150] Ceci sera expliqué dans un point ultérieur (l'obscurité)

[151] Propos cités dans KHAMPHOMMALA Vanasy, *op. cit.,* pp. 170-171

[152] ANGEL-PEREZ Elisabeth (ouvrage collectif coordonné par), *Howard Barker et le théâtre de la catastrophe,* Montreuil-sous-bois, Editions théâtrales, 2006, p.11 (introduction)

[153] *Ibid,* p.12

Précisons que le choix de faire une pièce de théâtre sur un autre art renforce considérablement cette notion d'expérience.

> Bien que la réflexion intermédiale de Moser soit indispensable à tout propos sur l'interartialité, je parlerai, dans le cas du théâtre, d'art non seulement hypermédial mais également « hyperesthétique », c'est-à-dire capable d'incorporer les problèmes de perception liés à un autre art, voire de faire connaître à son spectateur des expériences esthétiques plus nombreuses grâce au jeu de l'interartialité (par exemple, le point de vue de l'artiste sur son œuvre en train d'être créée).[154]

d. L'obscurité

Comme nous venons de l'énoncer, le théâtre de Barker se défait de toute volonté de clarté.

> Car dans ce théâtre l'idée même de « dire » est inepte, de même que l'idée de clarté y est perçue comme le refuge d'un autoritarisme. A sa place, ce sont une multiplicité d'effets et une forme d'expérience théâtrale différente que nous recherchons.[155]

Et ce, aussi bien d'un point de vue du message comme nous avons déjà eu l'occasion de l'exposer que de la représentation elle-même. Ainsi, pour mettre à mal ce principe, Barker aimait jouer avec l'obscurité.

> Cette culture éblouie qui a cessé d'étudier le firmament méprise également l'imagination. Elle exige de l'art qu'il soit…*lucide*. Et si le texte doit être lucide, la mise en scène se doit de faire sa première ambition de… la *clarté*.[156]

La méfiance qu'il nourrissait par rapport à cette clarté l'a amené à considérer l'obscurité comme une chose essentielle.

> Si une théorie sérieuse de la pratique dramatique doit exister, elle ne peut le faire que sur la base d'une analyse du degré de qualification de la société. Si le pouvoir dominant de notre époque se caractérise par la technologie de l'information, par l'accès absolu à l'information et par la transparence sociale à tous niveaux de l'expérience, la pratique dramatique doit poser le *savoir* contre l'information, la *spéculation* contre le journalisme, *l'imagination* contre la preuve. En d'autre termes elle doit réintégrer l'obscurité dont elle est issue. [157]

Nous ne pouvions faire l'impasse sur cette caractéristique du théâtre de Barker. Nous aurons, en effet, l'occasion de traiter du principe de l'obscurité dans la mise en scène que propose Dekoninck.

---

[154] BURTIN Tatiana, *Interartialité et remédiation scénique de la peinture,* 12/2008, [en ligne] sur https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039232ar.pdf, p.72

[155] BARKER Howard, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, *op. cit.,* p.112

[156] *Ibid*, pp. 280-281

[157] *Ibid*, p.282

e. Synthèse du Théâtre de la Catastrophe[158]

Accordés	**Refusés**
Poésie et métaphores	Sens accessible
Spéculation sur les réactions	Affirmation d'une morale de routine
Instabilité psychologique	Types humains reconnaissables ou stéréotypes politiques de valeur
Syntaxe complexe	Naturalisme ou réalisme
Long discours	Familiarité, les conversations interrompues
L'irruption de langages alternatifs *à l'intérieur* du discours	Du narratif dans le discours
Des moments	Des objectifs
La prison	La chambre
Le paysage gâché	Le jardin
Le cimetière	Le marché
Douleur des valeurs vides de sens	Affirmation des valeurs
Mélancolie	Plénitude amoureuse
Du non-thérapeutique	Des récompenses utilitaires
Du non-éclairant	De la promotion sociale
Digressions constantes	Intrigue
Accumulation de sentiments	Développement des arguments
La complexité	La critique
Irrésolution	Solution
Désintégration	Rétablissement du moi
Impossibilité	Reconnaissance

[158] *Ibid*, p.195

4.4 *Tableau d'une exécution* : le dispositif du miroir

4.4.1 Introduction

Dans cette seconde partie, nous allons aborder le spectacle *Tableau d'une exécution* d'Howard Barker, mis en scène par Emmanuel Dekoninck. La pièce paraît, à première vue, extrêmement différente de *Sylvia.* En effet, le personnage principal est un personnage de fiction dont on ne peut, de fait, extraire un passé comme celui décrit chez Sylvia Plath. De plus, il ne s'agit pas de retracer sa vie mais plutôt, de raconter une partie de celle-ci, à savoir la réalisation d'une commande picturale. Pourtant, si les différences apparaissent aisément, à l'instar de *Sylvia,* il est bel et bien question ici du destin d'une femme artiste qui tentera de se dégager des contradictions imposées par la société et surtout, ici, par un pouvoir masculin. Galactia, le personnage principal, doit réaliser une commande pour un homme haut placé. Commencera alors un rapport difficile entre une artiste d'une part et un homme de pouvoir de l'autre.

> GALACTIA.- Je peins la bataille de Lépante. Je la peins de telle façon que tous ceux qui la regarderont auront l'impression d'y être, et tressailliront de douleur à l'idée qu'une flèche pourrait jaillir de la toile et leur crever un œil…
>
> URGENTINO.- Excellent !
>
> GALACTIA.- De telle façon que les enfants trembleront et se réfugieront auprès de leurs parents au bruit des navires qui se heurtent…
>
> URGENTINO.- Excellent !
>
> GALACTIA.- Ce sera un tableau si bruyant que les gens le contempleront effarés en se bouchant les oreilles, et quand ils seront sortis de la salle, ils vérifieront que du sang ou des éclats de cervelle n'ont pas giclé sur leurs vêtements…
>
> URGENTINO.- Merveilleurs ! Vous voyez, vous êtes passionnée, vous êtes magnifique !
>
> GALACTIA.- Leur couper le souffle, les faire blêmir !
>
> URGENTINO.- Parfait ! Parfait ! Mais aussi les rendre fiers.
>
> GALACTIA.- Fiers ?
>
> URGENTINO.- Le grand art est un art de la célébration. De célébration ! De célébration ! Signora Galactia, vous aimez Venise ?
>
> GALACTIA.- Je suis de Venise.
>
> URGENTINO.- Je sais bien, mais…
>
> GALACTIA.- Je vous dis que je suis de Venise.
>
> URGENTINO.- Alors exaltez Venise. Je ne pense pas que j'ai besoin d'en dire plus. Apportez-moi bientôt un autre dessin.[159]

[159] BARKER Howard, *Tableau d'une exécution*, *op. cit.,* pp. 25-26

Là où l'homme de pouvoir souhaite évoquer l'Histoire (celle amenée à être dans les manuels d'histoire), l'artiste prétend dévoiler la « petite histoire » de la guerre, celle, souvent horrible, vécue réellement par les milliers de soldats. Le socle sur lequel repose l'histoire incite déjà à relever une certaine ambiguïté due à l'association d'idées contraires dans un même mot.

> Le mot *histoire* ne permet pas en soi de démêler le vrai du faux. Toute histoire pose en effet la question de son adéquation à la réalité : le paradoxe du terme est de couvrir un spectre sémantique allant de « la suite des événements historiques » s'étant réellement déroulés à « [une] histoire inventée, invraisemblable ou destinée à tromper, à mystifier ». Vérité et fiction se rejoignent ainsi sous l'hyperonyme *histoire*, mot qui est à lui-même son propre contraire.[160]

Sur cette base, le choix de Galactia comme protagoniste engendre, lui, la mise en exergue des tensions vécues par la femme artiste. Ses qualités de femme et d'artiste étant souvent perçues comme deux réalités bien séparées. Elle rappelle d'ailleurs elle-même qu'elle peut être considérée de plusieurs façons.

> GALECTIA.- Essayez de ne pas me considérer comme une femme. Considérez-moi comme un peintre.[161]

Tandis que plus tard, sa fille Supporta la mettra en garde.

> SUPPORTA.- Malgré leur condescendance et leurs attaques contre ta lascivité, tu restes le meilleur peintre de Venise, et même si tu n'étais pas lascive, mais sévère et prude, même si tu n'avais aucun désir d'aucune sorte, ils retourneraient cela contre toi, ils trouveront toujours quelque chose car tu es brillante et tu es une femme.[162]

Dans la continuité de l'analyse de *Sylvia,* Nous partirons une nouvelle fois de la théorie des dispositifs et nous centrerons sur le dispositif du miroir utilisé dans la mise en scène. Au sein de chaque dimension du dispositif mise en place, nous détaillerons ce qui se joue sur scène. Cela permettra de faire ressortir les tensions présentes dans la pièce, tensions qui mettent en évidence dans l'ensemble du spectacle, la situation vécue par le personnage principal.

Il s'agit donc, dans cette pièce, de la mise en évidence à travers un choix de mise en scène, des contradictions qui habitent la femme artiste. Si dans *Sylvia*, l'image sociale était bien présente, elle est évincée ici pour laisser davantage la place à la figure de l'artiste. Comme développé plus haut, la femme artiste doit composer avec des éléments qui sont souvent contradictoires. Ceci sera mis en exergue par le dispositif du miroir qui plongera le spectacle, à travers la coprésence de réalités opposées, dans une forme de déséquilibre.

---

[160] KHAMPHOMMALA Vanasy, *Spectres de Shakespeare dans l'œuvre de Howard Barker, op. cit.* p.149
[161] BARKER Howard, *Tableau d'une execution, op. cit.*, p.19
[162] *Ibid*, p.33

> Reprenant les conclusions de Foucault, Deleuze insiste sur la valeur relationnelle du dispositif ; pour lui, il est surtout et avant tout constitué de lignes infinies et non closes qui « tracent des processus toujours en déséquilibre ».[163]

Cette notion du déséquilibre jalonne notre étude des mises en scènes de la femme artiste. Etant donné les éléments contradictoires qui l'habitent, celle-ci est contrainte de composer avec ces forces en tension. Cela se traduit alors par des mises en scène qui oscillent entre plusieurs éléments sans toutefois accorder une prépondérance à l'un d'entre eux. Situant de ce fait le paroxysme du spectacle dans un entre-deux.

De plus, les mises en scène que nous analysons ne se contentent pas de se calquer au texte. En tant que dispositif, elles s'en inspirent pour faire sens.

> De l'histoire de ce terme [dispositif], de son appartenance à différents champs disciplinaires, on retiendra donc qu'il est un ensemble hétérogène dont les éléments peuvent varier, qu'il est producteur d'effets et de sens, notamment par les relations qu'il invente entre ces différents éléments, qu'il a une dimension politique et/ou méta-critique dominante, en fonction des domaines dans lesquels il s'exerce.[164]

En dévoilant les difficultés rencontrées par la femme artiste, la mise en scène de *Tableau d'une exécution* amène à s'interroger de façon plus globale et à ne pas simplement se concentrer sur l'action en train de se jouer.

Notons, pour préciser, que Barker n'était pas suffisamment satisfait de sa pièce *Tableau d'un exécution*, considérant qu'elle « pèche par convention » et qu'il aurait dû avoir « le courage et l'imagination de la représenter comme une apôtre de la violence ». Il sera intéressant pour nous de cerner à quel point le dispositif scénique du miroir mis en place par E. Dekoninck permet à cette pièce de ne pas tomber dans le conventionnel. Nous montrerons qu'E. Dekoninck répond à la façon dont Barker lui-même envisageait le metteur en scène.

> C'est seulement quand le metteur en scène se lance à corps perdu dans une bataille érotique avec le texte que le théâtre peut échapper à la complaisance de la croyance, car l'art du théâtre est un art qui se nourrit de disharmonie et n'aime que là où il lutte.[165]

En suivant la théorie des dispositifs, nous mettrons en évidence, ci-dessous, le jeu des relations entre chaque dimension ainsi qu'au sein de chacune d'entre elles.

---

[163] VALERO Julie, « Le tournant de la cabane (Re-Walden) : du dispositif et de l'installation chez Jean-François Peyret », dans *Ecriture contemporaine et dispositif*, Incertains regards, cahiers dramaturgiques, 1/2011, p.50

[164] *Ibid*, p.51

[165] BARKER Howard, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, *op. cit*, p.317

4.4.2 Dimension spatiale

Lorsque la scène s'éclaire, elle offre d'abord à voir sa propre représentation à travers un miroir de la taille de la scène qui surplombe celle-ci. Incliné à 45 degrés, il permet de refléter tout ce qui se joue sur scène. De ce fait, la position couchée des personnages empêche le spectateur de se concentrer sur la scène mais pousse le regard à contempler le miroir[166]. L'importance de ce dernier est donnée comme un élément essentiel.

Mais, alors que la pièce se déroule, l'on se rend compte qu'il ne s'agit pas d'un simple miroir mais que, selon les instants, soit il donne à voir par reflet, soit par transparence. Ainsi, dans plusieurs scènes, le miroir assure une fonction de reflet (comme dans la première scène). Dans d'autres, les comédiens passent derrière le miroir et peuvent être vus. Lors de la scène avec la critique d'art Rivera (00 :53 :05), pour ne citer que celle-là, nous percevons Rivera debout sur la scène, regardant vers le public alors que Galactia, elle, est derrière le miroir occupée à rectifier la position de ses modèles[167].

A l'instar du masque théâtral, le miroir sera donc amené, paradoxalement, à dévoiler autant qu'il ne cache. L'analogie avec le masque, élément important du Théâtre, n'est pas sans intérêt puisque, comme nous le verrons ultérieurement, miroir et théâtre sont étroitement liés.

L'éclairage est également incontournable dans la scénographie proposée par Dekoninck. Celui-ci, donnant une atmosphère sur scène, devient cependant un véritable élément de décor à travers le miroir. Il ne sert pas la mise en scène mais devient un composant à part entière. Au fur et à mesure du spectacle, des dessins apparaissent par projection sur la scène. Une fois reflétés par le miroir, ils prennent une valeur diégétique capitale[168].

La scène, elle, est recouverte de sable, ce qui amène à confondre ce qui se déroule sur scène avec la bataille de Lépante peinte par Galactia. Ainsi, Galactia se retrouve littéralement au milieu de son tableau.

> GALACTIA.- Ecoute, c'est moi qui ai demandé de venir ici. Quand j'ai demandé un bâtiment assez grand pour peindre, on m'a proposé toutes sortes d'endroits, même au musée. Mais qui veut peindre dans un musée ? Il faut vivre au milieu de ce qu'on peint, au milieu de ceux que l'on peint.[169]

[166] Cf. ANNEXES 2ème partie - A. *Disposition du miroir*
[167] Cf. ANNEXES 2ème partie – B. *Miroir transparent*
[168] Cf. ANNEXES 2ème partie – C. *Miroir et lumières*
[169] BAKER Howard, *Tableau d'une exécution, op. cit.*, p.27

Aussi, ce matériau vient ancrer l'espace d'un moment ce qui se passe sur scène. Là où le théâtre se construit en général sur un *hic et nunc* qui fait de chaque représentation un moment éphémère voué à disparaître aussitôt qu'il est représenté, le sable offre une résistance. Cela ancre la mise en scène au-delà de *l'ici et maintenant* propre au théâtre. Une fois la pièce achevée, les traces de la représentation sont encore bien visibles[170]. La confusion entre ce qui se joue sur scène et le tableau peint par Galactia se renforce. Car le tableau, au contraire du spectacle théâtral, reste et survit à l'artiste. Or, le tableau peint par Galactia n'est jamais totalement dévoilé, ne laissant de surcroit aucune trace alors que le souvenir de la représentation sera marqué, l'espace d'un instant, sur la sable de la scène.

La simple description de la scénographie permet d'identifier la complexité de celle-ci. Aucun élément ne se contentera de son utilité première mais sera exploité selon des potentialités multiples. Ces dernières seront renforcées par les interactions avec les autres éléments.

4.4.3 Dimension symbolique

Pour rappel, la dimension symbolique du dispositif vient articuler tous les éléments hétérogènes proposés par la dimension géométrale.

> L'espace, dans un dispositif de représentation, n'est donc pas n'importe quel espace. Il est motivé par la fiction, et, par là, il est installé pour faire sens. Plus précisément, l'organisation de cet espace est une organisation qui fait sens d'emblée, avant même qu'un discours n'en rende compte. L'organisation signifiante de l'espace constitue la dimension symbolique du dispositif de représentation.[171]

Nous partirons de l'effet particulier qu'engendre la présence du miroir ainsi que des effets apportés par le jeu des ombres qu'il provoque pour illustrer notre propos.

a. L'utilisation du miroir

La femme artiste est plurielle. Depuis le début de ce travail, nous nous attachons à démontrer à quel point elle doit composer avec des réalités contradictoires. Raison pour laquelle la scène tend à se complexifier afin de mieux rendre compte du phénomène. Dans la mise en scène du *Tableau d'une exécution*, ce qui se déroule sur la scène se dédouble, dès l'entame du spectacle, par la présence d'un grand miroir placé à 45 degrés. Ce dédoublement multiplie les points de vue et associe des espaces de nature parfois opposée voire *incompatible*.

> L'hétérotopie selon Foucault, par opposition aux utopies qui, selon lui, sont des espaces « … essentiellement irréels », a le pouvoir de juxtaposer « plusieurs espaces eux-mêmes incompatibles et d'ouvrir sur des hétérochronies. L'expérience « mixte »

[170] Cf. ANNEXES 2ème partie – D. *Traces*
[171] LOJKINE Stéphane, *op. cit.*

> entre hétérotopie et utopie serait le miroir, lieu sans lieu qui « me permet de me regarder là où je suis absent ».[172]

D'emblée, le miroir complexifie la mise en scène en multipliant les axes de perception. C'est la fonction première du miroir que de refléter la réalité et, de ce fait, d'offrir une seconde perception de celle-ci. Cependant, si cette perception semble identique à tout point de vue, un simple miroir placé frontalement offre une nouvelle image puisque ce qu'il propose est une réalité inversée. Il ne s'agit donc pas d'une même image mais d'une autre image. Ici, le miroir est placé de telle façon qu'il offre à voir la scène sous un angle précis. La volonté n'est donc pas d'illusionner le public à partir d'une copie qui semblerait identique mais d'offrir à celui-ci un autre point de vue. Or, la multiplication des perceptions empêche le spectateur de choisir mais le pousse à combiner l'ensemble des images qui lui sont données à voir. Le reflet offert par le miroir assume sa différence. D'une même image, la mise en scène nous offre plusieurs perceptions, à l'instar de la femme artiste.

De plus, comme nous l'avons déjà évoqué, le miroir de se contente pas de refléter mais devient, à différents moments, transparent. Si l'on imagine donc aisément que le miroir constitue l'œuvre en train de se créer, la possibilité pour Galactia de passer au-travers lui confère à la fois le rôle d'artiste et de modèle.

La femme artiste, personnage unique, offre à voir des réalités opposées qu'elle est contrainte de combiner. Il y a donc une pluralité cachée par l'unicité. Dans la mise en scène dont il est question ici, si une même image se multiplie et offre des réalités qui finiront par devenir différentes, cela se fait dans un endroit unique. Or, pour renforcer ce retour sur soi, l'utilisation du miroir est intéressante car elle pousse à s'interroger sur le théâtre en lui-même. La mise en scène part d'un objet unique qu'elle décompose pour en dévoiler les multiples facettes.

b. Le double miroir et la révélation

Utiliser un miroir dans une mise en scène théâtrale, c'est utiliser deux éléments qui ont la même origine mais qui ont évolué différemment, chacun de leur côté.

> Commençons par quelques remarques linguistico-étymologiques. En latin, *speculum* (miroir) et *spectaculum* (spectacle) ont la même origine : tous les deux viennent du verbe *spectare* ou *specere* qui veut dire « regarder ».[173]

[172] KONRAD Angela, « Le montage scénique de « Paysage sous surveillance » ou l'affirmation du théâtre comme hétérotopie », dans *Ecriture contemporaine et dispositif*, Incertains regards : cahiers dramaturgiques 1, 2011, p.82
[173] KOWZAN Tadeusz, *Théâtre miroir: métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle,* L'Harmattant, Paris, 2006, p.9

Le théâtre en tant que tel étant, d'ailleurs, perçu comme le « miroir du monde ».

> « Le but du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature », ces paroles d'Hamlet, reprenant le vieil adage sur « le théâtre miroir du monde », s'appliquent, jusqu'à nos jours, à la quasi-totalité des pièces de théâtre.[174]

Si le théâtre constitue déjà un miroir de la réalité, refléter ce qu'il se passe sur scène consiste à refléter un premier reflet. Et cela, sans tenir compte de la complexité de l'œuvre d'art qui, selon Platon, consistait déjà en un reflet d'un reflet.

> De même chez Platon, on le sait, l'objet d'art, qui s'inspire de l'objet corporel, n'est que le reflet au deuxième degré de la réalité idéelle : soit l'ombre d'une ombre.[175]

L'utilisation d'un miroir multiplie les représentations de la réalité et amène manifestement à tenter de déceler ce qui ne peut être vu au premier regard.

> Si le théâtre est censé être le miroir du monde, les procédés du théâtre dans le théâtre installent sur la scène un deuxième ou un troisième miroir – convexe ou concave-, parfois déformant. Ainsi le monde qui s'y reflète présente au spectateur ses différentes facettes, ses aspects parfois les plus inattendus, cachés à la vision simple, normale, directe et qui sont découverts grâce au jeu des miroirs.[176]

Il y a donc quelque chose à voir qui n'est pas directement montré sur scène. Or, dans un premier temps, ce qui n'apparaît jamais dans la pièce, c'est le tableau dont il est question. Car si le titre *Tableau d'une exécution* promet une histoire autour d'une œuvre picturale, force est de constater qu'elle brille par son absence. C'est à ce moment-là que le dispositif prend tout son sens car il va permettre de pallier cette absence. Le tableau va apparaître régulièrement dans le miroir, faisant apparaître une réalité qui n'aurait pu être visible sur la scène.

> Le miroir joue pleinement son rôle de détecteur d'une réalité cachée quand il réfléchit (ou est censé réfléchir) un monde qui se situe en dehors de l'espace représenté dans la tableau même.[177]

Ce qui se joue dans le miroir et sur la scène ne peut être pris de façon isolée. Ce qui se montre dans le miroir ne prend son sens que par ce qui est joué sur scène et inversement. Le dédoublement offert par la mise en scène d'un miroir complexifie les images. Chacune d'entre-elles jouant sur le fait qu'elle constitue une entité à part entière tout en étant la copie d'autre chose. La scène, le miroir de la réalité et le miroir, reflet de la scène.

> L'essai qui suit vise à illustrer ce lien entre l'illusion et le double, à montrer que la structure fondamentale de l'illusion n'est autre que la structure paradoxale du double.

---

[174] *Ibid*, p.9
[175] ROSSET Clément, *Impressions fugitives : l'ombre, le reflet, l'écho*, Editions de Minuit, Paris, 2004, p.56
[176] KOWZAN Tadeusz, *op. cit,* p.10
[177] *Ibid*, p.10

> Paradoxale, car la notion du double, on le verra, implique en elle-même un paradoxe : d'être à la fois elle-même et l'autre.[178]

Or, n'est-ce pas là la difficulté vécue par la femme artiste ? A savoir, de devoir composer avec deux identités, être à la fois elle-même et sans cesse une autre ?

La mise en scène impose un va-et-vient entre le miroir et la scène. La vérité ne se cache pas davantage dans l'un que dans l'autre mais dans la tension qui règne entre les deux. La mise en scène amène à visuellement faire la jonction entre les deux. Cela s'impose d'ailleurs au spectateur à travers le personnage de Galactia. Lorsque Galactia peint l'amiral Suffici (scène 6), celui-ci se tient derrière le miroir et est vu par transparence. Galactia fera l'aller-retour entre la scène et l'arrière du miroir pour, enfin, se coucher sur scène et apparaître donc, debout, par reflet dans le miroir[179]. Suffici et elle vont alors discuter, l'un sera toujours visible par transparence (Suffici) tandis que Galactia apparaîtra dans le miroir en tant que reflet. (00 :36 :11). Galactia sera donc, au même moment, dans deux positions différentes, dans deux endroits à la fois, sur scène et dans le miroir.

L'utilisation d'un miroir dans une pièce qui relate la vie d'une artiste peintre n'est pas sans importance. Soulignons, en effet, que l'utilisation du miroir est d'autant plus intéressante qu'elle apparaît de façon particulière dans l'art pictural. Nous pensons d'emblée à différents exemples dont un des plus célèbres est *Les époux Adolfini* de Van Eyck. Le miroir permet, en peinture, de faire apparaître ce qui ne peut être vu dans le cadre de la peinture et, au peintre, de jouer plusieurs rôles.

> C'est un élève de Rembrandt, Samuel Van Hoogstraten, qui a mis en parallèle la notion de miroir et celle de spectacle, en écrivant, dans son traité de peinture, que l'artiste ne devait jamais se séparer d'une glace, afin d' « être acteur et spectateur à la fois ».[180]

Il est essentiel de constater que, malgré la multiplication des lieux d'observation, ce qui est à voir se situe au-delà de cela. S'il y a une vérité quelque part, elle se dévoile dans la confrontation de ce qui apparaît sur scène et dans/à travers le miroir, tout comme l'ont déjà démontré d'autres œuvres théâtrales.

> La fonction dramaturgique du miroir, dans *Hamlet* est de révéler la réalité secrète, de découvrir la vérité, tout comme sa fonction scénographique dans un spectacle virtuel est de montrer la face cachée des comportements des personnages.[181]

---

[178] ROSSET Clément, *Le réel et son double*, *Essai sur l'illusion*, *Gallimard, Paris,* 1993, p.19
[179] Cf. ANNXES 2ème partie – E. *Galactia debout et couchée*
[180] KOWZAN Tadeusz, *op. cit* , p.11
[181] *Ibid*, p.24

c. Théâtre, miroir et mise en abyme

Par la présence du miroir sur scène, un processus de mise en abyme se met en place. Car refléter ce qui se joue sur scène engendre *de facto* une mise en abyme.

> En abyme : se dit d'une œuvre citée et emboîtée à l'intérieur d'une autre de même nature (récit à l'intérieur d'un récit, tableau à l'intérieur d'un tableau, etc.).[182]

Cependant, le miroir ne constitue pas la seule mise en abyme. En effet, le spectacle propose également une « pièce dans la pièce ». Ceci permettra une fois de plus de percevoir ce qui, à première vue, est caché.

> Si un seul miroir suffit pour voir son propre visage, il en faut deux pour voir sa nuque. Le jeu de deux glaces permet de découvrir l'invisible. Si le spectacle théâtral reflète le monde, la pièce dans la pièce – ce deuxième miroir- a la faculté de montrer la face cachée des personnages et des événements.[183]

La pièce dans la pièce est amenée par le personnage de Prodo. Nous sommes alors dans la première moitié du spectacle. Prodo est un rescapé de la Bataille de Lépante dont le corps est complètement mutilé.

> PRODO.- Je suis Prodo, l'Homme au trait d'arbalète en travers de la tête.
>
> […]
>
> PRODO.- Le tarif est de sept dollars mais il est interdit de toucher. J'ai aussi une plaie béante qui permet d'observer les mouvements de l'intestin, et j'ai la main ouverte jusqu'au poignet, si ça peut vous intéresser. Je propose deux dollars pour l'intestin, et pour la main, c'est moi qui vous l'offre. C'est un miracle que je sois encore en vie, je suis la preuve vivante de la solidarité entre les organes et de la résistance de l'Etat chrétien. J'y vais ?[184]

Cet homme va littéralement mettre en scène ses blessures afin de gagner de l'argent. Il s'expose en tant que curiosité.

> GALACTIA.- Star bouffonne. Vedette de grand guignol. Tu t'accroches comme les poux à la curiosité la plus malsaine…[185]

Cette exposition constitue un véritable spectacle dans le spectacle. Au niveau de la mise en scène, cela se dévoile très clairement. Prodo qui restait en fond de scène va s'avancer, allumer un enregistrement sonore pour se faire accompagner d'une musique et esquisser une sorte de chorégraphie (00 :08 :45). En le regardant faire, Galactia qui, jusqu'ici, passait d'un

[182] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/abyme/322
[183] KOWZAN Tadeusz, *op. cit,* p.11
[184] BARKER Howard, *Tableau d'une exécution*, *op. cit.,* p.18
[185] *Ibid*, p.19

rôle d'artiste (sur scène) à celui de modèle (dans le miroir), devient spectatrice de ce qui se joue devant elle[186].

> Le théâtre y joue à se réfléchir dans son propre miroir par le moyen de la pièce intérieure. En décomposant et regroupant sur la scène les éléments de l'univers théâtral, le dramaturge met en relation les plans distincts de la fiction et de la réalité, de l'action jouée et de l'action contemplée, s'exerçant à explorer les effets de la représentation soit sur l'action elle-même, soit sur le spectateur, soit enfin sur l'acteur.[187]

Le spectacle joué par Prodo place Galactia dans une nouvelle posture. Cette dernière cumule donc différents rôles au sein de ce spectacle. Visuellement, selon la façon dont elle se place et selon l'angle que l'on choisit de la regarder, il est même possible d'avoir plusieurs rôles cumulés dans une même scène. Cette capacité de dévoilement met en exergue l'accumulation des réalités vécues par la femme artiste.

Une nouvelle fois, la complexité mise en scène ne s'arrête pas là. En effet, comme nous avons déjà pu le constater, le jeu offert par l'utilisation d'un miroir pose la question de la vérité. Or, en posant cette question, c'est une nouvelle mise en abyme qui se dévoile puisque Galactia et son commanditaire ne s'entendent pas sur la vérité qui doit transparaître dans la tableau que doit peindre Galactia. Alors que celle-ci souhaite dévoiler la petite histoire, celle qui est vécue sur le moment par les soldats, le commanditaire, lui, souhaite révéler la grande histoire. La construction de la pièce amène à penser que la vérité ne se situe pas dans le spectacle, qu'il y a encore, au-delà des réalités présentes sur scène, une réalité extérieure qui vient s'ajouter. Or, nous constatons ici que les différentes mises en abyme amorcent un nouveau mouvement de retour sur soi qui confère au spectacle une unité particulière. La vérité est donc là, non pas exprimée de façon claire et précise, mais dans le questionnement offert par le foisonnement des possibilités proposées.

Aussi, dans la mise en abyme que nous venons de décrire, Prodo amène également cette question de la vérité.

> PRODO.- La chair qui se détache… il pleut de la chair humaine… Des morceaux à la dérive… Partout des lambeaux à la dérive… Une pluie de lambeaux de chair et ce vacarme dans mon lit… !
>
> GALACTIA.- Oh, mon pauvre petit homme ridicule, je peindrai le pourquoi de toutes tes terreurs, tu veux bien ?
>
> PRODO.- Rendez-moi ma petite paix…

[186] Cf. ANNEXES 2ème partie – F. *Galactia spectatrice*

[187] ROUSSET Jean, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre du XVIIème siècle,* José Corti, Paris, 1968, p.155

> GALACTIA.- Pourquoi ont)ils livré cette bataille, Prodo ?
>
> PRODO.- Ma petite paix…
>
> GALACTIA.- Pourquoi ? (*un temps*)
>
> PRODO.- La liberté, bien sûr.
>
> GALACTIA.- La liberté…
>
> PRODO.- La gloire, bien sûr.
>
> GALACTIA.- La gloire…
>
> PRODO.- L'honneur de la grande République et l'humiliation du Turc païen !
>
> GALACTIA.- Oh, regarde, la flèche frémit ! Elle ne cesse de tourner…
>
> PRODO.- Mais non !
>
> GALACTIA.- Elle tournoie avec ses plumes, oh, regarde !
>
> PRODO.- Mais non !
>
> GALACTIA. Homme merveilleux, aux prises avec de sombres vérités ![188]

Dans l'ensemble de la pièce, les niveaux se multiplient. Tant et si bien qu'il est impossible de faire abstraction du principe d'interaction mis en œuvre. Comme nous l'avons déjà exprimé, la vérité est là, dans cet ensemble de liens.

A chaque fois qu'une interprétation de la pièce se construit, elle s'échappe pour signifier autre chose. Le spectacle se dérobe en même temps qu'il se construit. Le principe de la mise en abyme rend, de ce fait, l'œuvre tout à fait singulière.

> D'où vient cet engouement pour le théâtre dans le théâtre de la part des auteurs dramatiques, metteurs en scène, scénographes, et aussi de la part du public ? Parmi les raisons que l'on peut invoquer il y a une tendance universelle, transhistorique qui consiste à rechercher des structures plus complexes, à vouloir diversifier les niveaux de la réalité représentée, rompre l'uniformité d'une œuvre, accentuer le jeu entre la réalité et la fiction, multiplier les plans de l'illusion scénique jusqu'à une « mise en abyme ».[189]

Le dispositif vient se calquer sur la réalité de la femme artiste. En mettant en relation différentes structures au sein d'un spectacle unitaire, nous assistons à ce paradoxe qui unit l'unique au multiple. De plus, le retour sur soi induit par ces mises en abyme empêche de chercher à s'appuyer sur une réalité extérieure et nous amène à nous interroger sur ce qui se joue.

> Le dispositif se met à fonctionner comme une prise de recul critique sur les formes de l'art et leurs processus et, plus précisément, sur l'histoire de la représentation. Il acquiert une fonction méta-critique étrangère aux dispositifs scénographiques du

[188] BARKER Howard, *Tableau d'une exécution, op. cit.,* p.22
[189] KOWZAN Tadeusz, *op. cit,* p.337

> début du XXe siècle, parce que s'exposant, il fait la critique des processus qui le sous-tendent.[190]

La mise en scène, d'un point de vue purement géométral révèle de façon concrète que l'interrogation qui émerge de *Tableau d'une exécution* ne se concentre pas sur l'histoire mais sur le rôle particulier de la femme artiste. L'histoire singulière de la commande de la bataille de Lépante est une façon comme une autre de présenter les tensions vécues par la femme artiste.

d. L'ombre et le personnage

L'inclinaison du miroir utilisé dans la mise en scène fait ressortir un autre élément important à savoir, les ombres. En effet, lorsque les comédiens sont debout, force est de constater que leur ombre prend une place considérable dans le miroir, au contraire des comédiens couchés qui s'en voient dépourvus mais qui apparaissent, eux, totalement dans le miroir[191]. Or, l'ombre n'est pas dénuée de sens. Elle vient dévoiler un nouveau dédoublement de la personne.

> En un premier sens, l'ombre est, comme le résume le dictionnaire Robert, une zone sombre créée par un corps qui intercepte les rayons d'une source lumineuse. Zone compagne et double immédiat de l'homme, sauf si règne une obscurité totale ou si la source lumineuse se trouve située à l'exacte verticale de sa tête […]. En un second sens, dérivé du premier, l'ombre se définit comme apparence opposée au réel. En un troisième sens, l'ombre se dit de l'âme des morts séparée de son corps, enterré ou disparu, et qui continue à errer sur la terre dans l'attente d'une retrouvaille avec son corps absent […].
> Ces trois sens sont naturellement solidaires et issus les uns des autres, ce qui contribue à nous éclairer rétrospectivement sur le sens premier de l'ombre. Compagne obligée de l'homme (comme de tout objet) l'ombre n'est pas seulement comparable à une sorte de chien fidèle. Elle implique aussi ses deux autres sens, d'apparence et de fantôme ; état ainsi, si je puis dire, d'ordre à le fois physique et métaphysique. En témoigne le fait que l'ombre, privée du corps qu'elle ombrage, est dénuée de toute consistance tout comme est inconsistant un corps privé de son ombre.[192]

Ainsi, l'ombre vient renforcer la complexité des personnages et, de ce fait, celui de la femme artiste dont on doit tenir compte de l'ensemble des composantes sans les dissocier les unes des autres.

Le jeu à partir des ombres introduit dans la mise en scène vient également accentuer le rapport réalité-fiction. Effectivement, il est intéressant de constater l'importance que prend le miroir dans la scénographie et, partant de là, du reflet et des ombres reflétées. Alors que nous assistons à une représentation, à une fiction donc, un niveau fictionnel supplémentaire présent dans le miroir se dévoile et tend parfois à effacer la réalité (la fiction) de la scène. Ainsi,

[190] VALERO Julie, *op. cit.*, p.20
[191] Cf. ANNEXES 2ème partie – G. *Ombres*
[192] ROSSET Clément, *Impressions fugitives : l'ombre, le reflet, l'écho*, *op. cit.*, pp. 23-24

régulièrement, le regard tend davantage vers le miroir que vers la scène. Ceci n'est pas sans nous rappeler l'allégorie de la caverne de Platon.

> La célèbre allégorie de la caverne, dans *La République* de Platon, met également en scène des ombres sans corps : l'homme n'a accès qu'aux ombres, pas aux objets réels dont ils sont les ombres. Ainsi prend-il l'ombre pour la réalité […][193]

Ainsi, chaque personnage est dédoublé, d'une part par le miroir et, d'autre part, par le jeu avec leur ombre.

> Puisque j'en reviens à Platon je remarquerai enfin, comme chacun sait, que celui-ci exprime la dualité et l'ambiguïté inhérentes selon lui à l'homme (face solaire, face d'ombre ; réalité et illusion) […][194]

L'ombre révèle bien plus qu'un jeu de lumières. Le choix de l'inclinaison du miroir, de la façon dont il a été décidé de refléter la scène ne se borne pas à offrir une image symétrique mais délivre un message plus profond sur la complexité des personnages, notamment à travers l'ombre. Ceci a d'ailleurs été exploité dans d'autres œuvres littéraires, avec les mêmes effets.

> La double personnalité du docteur Jekyll et de Mr. Hyde, dans le roman de Stevenson, est encore une autre célèbre illustration de cette disproportion inquiétante entre l'homme et son rêve ou son ombre, au bénéfice de ceux-ci. Cette ombre (ou ce rêve) est certes énigmatique, comme le dit Chirico. Mais elle est aussi révélatrice, étant souvent, comme le dit Stoichita, une « extériorisation de l'intérieur du personnage » […][195]

Malgré l'analyse ci-dessus, une question peut subsister. A savoir, en quoi l'ombre fait émerger davantage la complexité de la femme artiste que celle des autres personnages ? Car, il est un fait à côté duquel on ne peut passer qu'un jeu d'ombre, que celle-ci soit présente ou non, est associé à chaque comédien sur la scène. Cependant, le destin de Galactia est particulier. Tout au long de la pièce, elle se bat pour défendre ses idées, sa vision des choses et, en l'occurrence ici, de la guerre. Alors que l'on exige d'elle un tableau dénué d'intime mais empli de faits majestueux, elle s'évertue à vouloir recentrer le propos sur la réalité telle qu'elle a été vécue par les soldats sur le champ de bataille. C'est donc autour de ce personnage que se concentre la question de la réalité à travers un autre questionnement plus général qui est celui de la vérité. Cette première réflexion est à mettre directement en lien avec le jeu d'ombre et le rapport ambigu qu'il soulève entre réalité et fiction.

Un autre élément important à mentionner afin d'étayer notre propos concerne alors la fin du texte. Car Galactia finira par être mise en prison, dans le noir complet. L'obscurité

[193] *Ibid*, p.38
[194] *Ibid*, p.43
[195] *Ibid*, p.45

imposée par le texte privera la mise en scène de tout dédoublement que ce soit par le reflet ou l'ombre.

> GALACTIA.- Il n'y a pas de lumière ici ! Donnez-moi une bougie !
>
> LE GEÔLIER.- (*s'en allant*) Pas de bougie.
>
> GALCTIA.- Pas de bougie, non, bien sûr que non ! Une bougie ! Donner un peu de lumière, donner de la couleur à un peintre ? Quoi ? Pas de cette charité-là !
>
> LE PRISONNIER DE LA CELLULE VOISINE.- Fermez-la.
>
> […]
>
> GALACTIA.- Regardez ma misère, regardez ma crasse, voilà ce qui arrive à celui qui aime la vérité, je m'y attendais totalement, je m'y étais préparée, personne ne me rend visite et quand ils viennent, ils me racontent des mensonges, rien d'étonnant. Depuis combien de temps je suis ici, il vous est impossible de compter dans le noir, la seule preuve que vous ayez dit la vérité ici bas c'est le châtiment qu'on vous inflige ! Vont-ils me torturez ? c'est l'évidence, je serai torturée et assassinée dans un coin. Ils ont horreur de la vérité, ça oui, ils lui arrachent les dents de la bouche, ils cognent sur ses lèvres jusqu'à les tuméfier, naturellement que c'est dangereux. Je dirai à mon tortionnaire : « Je comprends entièrement vos motivations, pour vous aussi c'est douloureux, n'est-ce pas ? » Voilà ce que je dirai, ce qui bien sûr m'attirera un châtiment encore plus cruel, quand on crie ici le doge peut-il vous entendre ? A quoi ressemble votre visage ? Au son, je vous imagine avec un gros nez.
>
> LE PRISONNIER DE LA CELLULE VOISINE.- J'ai un gros nez.
>
> GALACTIA.- Ca par exemple !
>
> LE PRISIONNIER DE LA CELLULE VOICINE.- Ca fait sept ans que je n'ai pas vu mon visage.
>
> GALACTIA.- Bien sûr, on ne nous fournit pas de miroir, c'est compréhensible, nous pourrions devenir vaniteux, glisser de la paille infecte dans nos cheveux tressés, nous poudrer avec de la merde, remarquez, j'ai toujours été une salope débraillée, je me peignais les ongles, ce genre de choses, même si parfois j'aimais bien parader un peu, jupe et corsage propres, je sentais plutôt bon, mais alors j'oubliais toujours quelque chose, me laver les cheveux ou les pieds. […][196]

La privation de lumière et de ce qui l'accompagne, ombre et reflet, est mis en lien avec cette volonté d'exprimer la vérité. Le fait que Galactia soit plongée dans le noir lui retire sa *consistance.* Elle n'est plus qu'une artiste rattrapée par le pouvoir. Tout ce qui la constituait dans sa révolte s'efface au moment même où le pouvoir parvient à faire dire à son tableau ce qu'il souhaite et non ce que Galactia souhaitait.

> URGENTINO.- La perte d'un tel tableau eût été un affront envers la suprématie artistique de Venise. Prétendre que cette œuvre ne pouvait pas être absorbée par l'esprit de le République eût été rabaissé la République, et nos barbares de voisins se fussent gaussés de nous. Ainsi nous absorbons tout, et en l'absorbant nous montrons notre supériorité et notre majesté. Ce tableau choque aujourd'hui, mais en le regardant plus attentivement, nous savons que demain il ne choquera plus. La toile et les portants ont du mal à passer dans la gorge, nous avons quelques haut-le-cœur, on tousse un peu, on crache un peu mais on se rend compte à la digestion que c'est nourrissant. Pas d'art à l'extérieur. Tout l'art à l'intérieur.

[196] BARKER Howard, *Tableau d'une exécution*, *op. cit.,* pp. 67-68

OSTENSIBILE.- Mais le message ! Que faites-vous du message ?[197]

Plonger Galactia dans le noir vient renforcer la pièce centrale qu'elle occupe dans la pièce.

4.4.4 Une réalité dédoublée

En dévoilant les effets de la présence d'un miroir sur scène, nous avons remarqué que la mise en scène d'Emmanuel Dekoninck exposait des réalités dédoublées. Que ce soit à travers le reflet ou l'ombre, ce qui apparaît sur scène se donne à voir selon différents points de vue. Or, ces différents points de vue sont à considérer comme des réalités singulières.

> le double est sans doute le symptôme majeur du refus du réel et le facteur principal de l'illusion ; mais il existe certains doubles qui sont au contraire des signatures du réel garantissant son authenticité : telle précisément l'ombre qui vient à manquer à la femme sans ombre, tels aussi le reflet et l'écho. Ces doubles de « seconde espèce » se caractérisent par une proximité par rapport à la réalité – humaine, vivante ou inanimée- qu'ils suivent comme son ombre, accompagnent comme son reflet, dupliquent comme son écho. Ces doubles-ci, qu'on pourrait appeler doubles de proximité ou doubles mineurs, comme il y a des ordres mineurs, ne sont pas des prolongements fantomatiques du réel, mais des compléments nécessaires qui sont ses *attributs* obligés (pourvu qu'il y ait, naturellement, une source de lumière pour engendrer l'ombre, un miroir pour refléter, une falaise pour produire l'effet d'écho). S'ils viennent à manquer, l'objet perd sa réalité et devient lui-même fantomatique.[198]

Les différentes réalités vécues par la femme artiste ne peuvent être mises en scène que par la présence de ces doubles qui vont constituer la complexité de son être. Et la coexistence du reflet et de l'ombre va entraîner une complexification singulière. En effet, il s'agit de réalités antagonistes puisque l'ombre tend vers l'occultation lorsque le reflet tend vers l'image précise.

> Le reflet a en outre le privilège commun à l'ombre de se laisser voir, à la différence de l'écho. Mais diffère de la quasi-occultation visuelle de l'ombre : celle-ci figure un début d'évanouissement de l'objet qu'elle accompagne, alors que le reflet en figure plutôt l'insistance.[199]

De plus, les doubles mis en scène ne constituent pas une simple copie d'une réalité qui les dépasserait mais ils la fondent en tant que telle.

> Ces doubles de proximité ne sont pas des doubles proches de la réalité ; ils sont inhérents à elle, en sont sans doute des parties externes, mais aussi des parties prenantes. Ce caractère immédiat, ou cette co-présence, du double de proximité par rapport à l'objet auquel il « colle » peut même être considéré parfois non comme une double présence mais comme une présence unique dont les parties apparemment complémentaires (le réel et son double) ne constituent au fond qu'un seul objet.[200]

---

[197] *ibid*, p.77
[198] ROSSET Clément, *Impressions fugitives, l'ombre, le reflet, l'écho, op. cit.,* pp.9-10
[199] *Ibid*, p.47
[200] *Ibid*, p.11

Ainsi, il n'est pas possible de considérer l'une sans l'autre. Les différentes images qui se donnent à voir dans la mise en scène sont les différentes parties d'un tout. Cela éclaire, non sans jeux de mots, la fin du spectacle. Le tableau qu'a peint Galactia sera exposé et tout ce qu'elle souhaitait faire passer comme message sera repris pour le compte du pouvoir en place. En récupérant le tableau, les hommes au pouvoir tuent ce que Galactia a tenté de construire. Elle perd, à partir de là et malgré elle, ce qui la constituait alors. Sur la scène, Galactia et *ses doubles de proximité* disparaissent alors sur une scène plongée dans le noir. Mais avant cela, la scène nous offre une image où tout se mêle. Les comédiens sont sur scène, occupés à discuter du tableau alors qu'une partie de celui-ci apparaît dans le miroir. La composition de celui-ci est faite de jeux de lumières et des corps des comédiens couchés sur la scène. L'ombre de l'artiste, elle, plane sur le tableau[201]. Cela ne dure qu'un court instant car la scène suivante évoque l'enfermement de Galactia, celle-ci sera alors plongée dans le noir complet. Plus de reflet, plus d'ombre, plus d'artiste ni de modèle, tout s'évanouit en même temps.

> SORDO.- C'est un succès
>
> LASAGNA.- Tu veux dire que c'est populaire. Oui, c'est populaire…
>
> SORDO.- Je veux dire que les gens aiment.
>
> LASAGNE.- Oui.
>
> SORDO.- Ils l'ont surnommé *La Revanche de la pouffiasse*. Galactia n'a jamais gardé un homme. Plusieurs de ces cadavres ressemblent à Carpeta.
>
> LASAGNA.- Et là, c'est sûrement toi ? Le javelot en travers de la gorge …
>
> SORDO.- Et là Bertocci qui dégringole des cordages, mais oui !
>
> LASAGNA.- Si ce tableau avait été peint par un homme, ç'aurait été une dénonciation de la guerre, mais tel qu'il est, peint par la femme la plus lascive dans un rayon de cent kilomètres autour de la lagune, nous sommes conduits, il me semble, à une autre hypothèse.
>
> SORDO.- C'est très agressif. Ni toi ni moi n'aurions été agressifs. Une femme peintre a une agressivité particulièrement…féminine…, qui n'a rien à voir, à mon sens, avec de la vigueur. Tu serais d'accord avec cette distinction ?
>
> LASAGAN.- Oui. C'est cru.
>
> SORDO.- Cru, c'est le mot. Parce qu'elle s'acharne tellement à prouver qu'elle n'est pas féminine, qu'elle ne fait pas de la peinture florale, de la broderie, elle tombe dans l'excès inverse et devient, non pas virile, mais criarde.
>
> LASAGNE.- C'est criard. L'intention avorte parce que c'est criard.[202]

A travers ces répliques, nous percevons clairement que le propos de Galactia est directement mis en relation avec sa féminité. Elle ne peut se situer qu'à partir du masculin ou

[201] Cf. ANNEXES 2ème partie – H. *La toile*
[202] BARKER Howard, *Tableau d'une exécution*, *op. cit.* p.78

du féminin, elle n'est pas vue en tant qu'artiste à part entière. Et là où un homme aurait produit une œuvre dénonciatrice, une femme produit une œuvre criarde. Aussitôt que l'on fait disparaître l'artiste, l'on s'en prend à la femme. Alors que la mise en scène faisait ressortir les différentes facettes de la personnalité de la femme artiste, intensifiant de ce fait sa complexité, la fin de la pièce fait disparaître cette complexité pour ne laisser place qu'à l'obscurité. La femme artiste n'est plus une artiste mais redevient une femme dont la place, au sein de ce pouvoir masculin, est remise en question par son seul genre.

Notons enfin que la multiplication des points de vue sur les acteurs est en relation directe avec la méfiance que Barker nourrissait à l'encontre de ceux-ci.

> Si vous pensez que votre fonction est de civiliser d'autres êtres, vous ne pouvez vous permettre le luxe dangereux de voir la représentation « dégénérer » dans l'ambiguïté, les acteurs jouant une contradiction et ainsi de suite. Il s'agit tout d'abord de discipliner le public et les interprètes pour qu'ils soient conditionnés à recevoir la sagesse dispensée par le texte. Je crois essentiellement que l'acteur est un symbole de destruction, un réservoir d'émotion peu fiable, un agent officiel de l'illicite.[203]

En proposant un dédoublement, la mise en scène de Dekoninck contourne habilement cette méfiance. L'acteur en chair et en os doit composer avec une série d'images qui, tout en le représentant, prennent leur distance. Ainsi, un dialogue est contraint de se créer entre tous ses doubles contradictoires.

Empêcher le spectacle d'être réduit à un seul sens permet de tenter de le sauver d'une quelconque récupération.

> Comment est-il possible que le système accepte une personne aussi problématique (en apparence du moins), incontrôlable, violente et cruelle [que Sarah Kane], comme l'état finit par absorber l'œuvre de Galactia dans *Tableau d'une exécution* ? Pourquoi étaient-ils prêts à absorber Sarah Kane ? Ce doit être que ses pièces peuvent être lues comme des critiques de la vie contemporaine, et le théâtre moderne est obsédé par la critique de la vie contemporaine. […] Il y eut au début un léger frisson, mais pour finir, on jugea que son œuvre satisfaisait aux critères de la bourgeoisie.[204]

La mise en scène proposée par E. Dekoninck laisse planer le spectacle dans un entre-deux qui empêche de sceller l'interprétation.

4.4.5 L'obscurité

La fin du spectacle plonge la salle dans l'obscurité. Comme nous l'avons déjà évoqué, cette obscurité est chère à Barker.

---

[203] BARKER Howard, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, *op. cit.*, p.349
[204] BROWN Marc (dir.), *Howard Barker interviews 1980-2010, Conversations in catastrophe*, Mark Brown Edition, 2011, p.172

> Chez Barker, la mise en doute du regard est facilitée par la prédilection de l'auteur pour l'obscurité. Mais loin de n'affecter que le spectateur, plongé dans la boite noire du théâtre, elle touche également les personnages, régulièrement privés de lumière, dotés d'une vue déclinante, voire franchement aveugle.[205]

Plonger le spectateur dans le noir met celui-ci en confrontation directe avec l'ambiguïté propre au théâtre.

> Elle (la cécité) métaphorise l'ambiguïté de tout regard au théâtre, à commencer par celui du spectateur, qui ne voit jamais que l'illusion présentée à ses yeux par les comédiens, illusion que son acceptation de la nature fondamentalement ambigüe du théâtre peut néanmoins lui permettre de déjouer.[206]

De plus, l'obscurité souligne les limites de la vision et invite à regarder « au-delà » de ce qui apparaît sur la scène. Que doit-on regarder lorsqu'il n'y a rien à voir ?

> Par l'intermédiaire de ses personnages et dans le prolongement du travail de Maeterlinck, il (Barker) invite ses spectateurs à douter de leur vision, contradiction s'il en est pour un auteur dramatique. Ce faisant, il exploite une spectralité inhérente à l'espace théâtral, qui se caractérise par une dissymétrie de la vision : un côté joue, l'autre observe ; un côté voit et l'autre non. Le spectateur de ce théâtre ne regarde pas seulement des spectres : il est lui-même spectralisé par l'image qu'il regarde. […] Barker réactive l'ambiguïté du regard qui fonde le pacte théâtral et met ainsi en scène une spectralité contagieuse, qui, partant des personnages, finit par affecter les spectateurs eux-mêmes.[207]

Jouer avec le sens de la vue au théâtre engendre un effet paradoxal. E. Dekoninck parvient, de façon *claire,* à dévoiler l'invisible et à déjouer ainsi le paradoxe en l'affrontant directement.

> Le théâtre de Barker se trouve ainsi, à l'égard de l'image, au cœur d'un paradoxe : il ne peut renoncer à la visualité, reste un théâtre d'images, alors même qu'il remet en question la capacité non seulement des personnages mais aussi des spectateurs à voir. Il travaille à partir du visible alors même qu'il se donne pour objectif de figurer l'invisible.[208]

Et, si le côté paradoxal est totalement assumé, cela ne se fait pas au détriment de la construction et du dévoilement de la complexité du personnage.

> C'est dans ces variations de la vision qu'apparaît à son tour le spectre, cette « forme douteuse » (*question shape*) qui est aussi une forme à interroger : le spectre surgit quand la vue décline, en même temps qu'il dit l'incapacité de l'œil à tout saisir d'une réalité que les sens seuls ne sauraient percevoir. Dans l'espace spectral que dessine Barker, ceux qui voient le moins ne sont pas toujours ceux qui voient le moins bien, et le dérèglement de la vision peut devenir le moyen paradoxal de se faire, au sens rimbaldien, voyant.[209]

---

[205] KHAMPHOMMALA Vanasy, *op. cit.,* p. 89
[206] *Ibid,* p.94
[207] *Ibid*, p.97
[208] *Ibid*, p.98
[209] *Ibid*, pp. 89-90

De plus, cela permet également de mettre en avant la femme artiste. Celle-ci, contrainte à une cécité forcée, se voit dotée d'une qualité particulière. Effectivement, en occident, la cécité est la preuve que l'on est capable de voir au-delà de ce qui se donne à voir.

> La cécité devient signe d'une élection, don accordé à quelques rares privilégiés parmi lesquels les artistes tiennent une place particulière.[210]

Galactia, elle-même, dira : « Suis-je sotte, je devrais savoir que le monde est plein de contradictions, mais que voulez-vous ! Il faut voir d'abord, et regarder ensuite. Je vous ai vu, puis je vous ai regardé, et les deux ne se recoupent pas »[211].

4.4.6 Entre dispositif de scène et dispositif de récit

Mettre en scène une femme artiste durant la création d'une commande picturale nous amènerait, selon un schéma traditionnel, à scinder le spectacle en deux. Cela viendrait correspondre alors aux deux dispositifs décrits par Lojkine: celui de la scène et celui du récit.

En ce qui concerne celui de la scène, il permettrait de faire apparaître le tableau en création tandis que le dispositif du récit viendrait suppléer celui-ci en décrivant ce qui est de l'ordre de l'invisible, à savoir, le combat qui s'opère à l'intérieur de la femme artiste.

> C'est même là le trait définitoire fondamental : alors que le dispositif de scène donne à voir l'objet de la représentation, le dispositif de récit prend acte du fait que cet objet ne peut être vu et met en place, pour pallier cette impossibilité, éventuellement pour tenter de la réduire, le supplément d'un récit.[212]

Or, ce n'est pas ce qui apparaît, ni dans le texte, ni dans la mise en scène de Dekonninck. Effectivement, le dispositif scénographique va accentuer l'interdépendance entre le récit et la scène. Le tableau, qui devrait être vu, sera le fruit de longues discussions alors que ce qui ne devrait pas être vu sera montré, notamment à travers le jeu du miroir, des ombres etc.

> Comme l'implique le fameux *ut pictura poesis* d'Horace, l'image silencieuse parle grâce au discours des personnages ou par sa description dans les indications scéniques.[213]

De plus, comme pour accentuer cette confusion des sens, la toile sera souvent décrite en des termes particuliers.

> GALACTIA.- Je peins la bataille, Prodo. Moi. La bataille qui a transformé un homme en singe. Cent mètres carrés de toile. Vaste espace vide à remplir. De bruit. De ton

---

[210] *Ibid*, p.90
[211] BARKER Howard, *Tableau d'une exécution*, *op. cit.,* p.36
[212] LOJKINE Stéphane, *op. cit.*
[213] ZIMMERMANN Heiner, « Les tableaux dans le théâtre de Howard Barker », dans ANGEL-PEREZ Elisabeth (ouvrage collectif coordonné par), *Howard Barker et le théâtre de la catastrophe,* Montreuil-sous-bois, Editions théâtrales, 2006, p.63

> bruit. Du bruit des hommes hâchés menu. Il me faut inventer un nouveau rouge pour tout ce sang. Un rouge qui pue. Ne pars pas, Prodo, avec tes boyaux dans tes mains…[214]

Alors que le spectacle évoque une création picturale, force est de constater l'absence d'éléments évocateurs. Aucun pinceau, aucune toile. Les artistes présents sur scène disposent les corps, les mettent en scène. Le tableau est mis en scène alors que la scène finira par constituer le tableau.

Ce n'est qu'à la fin du spectacle, peu avant l'enfermement de Galactia et sa condamnation à l'obscurité que le tableau se dévoilera dans le miroir. Celui-ci, composé d'éléments hétérogènes comme nous l'avons évoqué ci-dessus, se verra alors amputé de tout récit. Galactia, à qui il est offert l'occasion d'évoquer son tableau et les messages qui le traversent, tiendra le silence. L'apparition de la peinture engendrera un effet de mutisme considérable sur le personnage et elle finira par tuer symboliquement l'artiste.

> Ce qui relie l'image au spectre, c'est d'abord la tension qu'instaure sa fixité entre mouvement et immobilité, cette disjonction séparant le temps de l'image de celui du spectateur. L'image, la peinture notamment, si présente dans l'œuvre dramatique de Barker, transcende le temps et l'espace, ramène le passé dans le présent, l'ailleurs dans l'ici. […] Cette disjonction se poursuit dans le trouble que provoque la fixité de l'image, notamment lorsqu'elle paralyse la figure humaine dans une immobilité dont le corps vivant est incapable, et qui peut dès lors évoquer la mort. La surface de l'image apparaît ainsi comme une surface d'échange : l'image pétrifie celui qui la regarde, et semble à l'inverse se mouvoir.[215]

Précisons également que l'art pictural est un motif récurrent chez Howard Barker. *Tableau d'une exécution* est un « iconotexte ». De nombreuses pièces de Barker le sont puisque « des tableaux forment une partie essentielle de leur discours théâtral et incitent le spectateur à déterminer leur signification dans ou vis-à-vis de ce contexte »[216]. Aussi, cela ajoute un défi supplémentaire au vu de la nature contradictoire de ces deux arts.

> En effet, si peinture et théâtre s'inscrivent tous deux dans des « cadres » (pictural – encadrement -, et scénique – rideau, rampe, etc.), la peinture, notamment moderne, est un art de la « présenteté », selon la terminologie de Michael Fried, alors que le théâtre est un art de la présence, qui entraînent chacun des effets particuliers sur le spectateur.[217]

Dans cette optique, la pièce *Tableau d'une exécution* va plus loin puisqu'elle était à la base une pièce radiophonique. Une pièce de théâtre ayant pour sujet une œuvre picturale

---

[214] BARKER Howard, *Tableau d'une exécution*, *op. cit.,* p.20
[215] KHAMPHOMMALA Vanasy, *op. cit.,* pp.101-102
[216] ZIMMERMANN Heiner, *op. cit.*, p.63
[217] BURTIN Tatiana, *Interartialité et remédiation scénique de la peinture,* 12/2008, [en ligne] https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039232ar.pdf, p.69

présentée à la radio. La volonté de dépasser les paradoxes caractérise d'emblée cette pièce. Dans la pièce, d'ailleurs, nous pouvons avoir accès au tableau à travers la réaction des personnages face à celui-ci.

> En montrant l'impact du tableau sur d'autres sens que le visuel, le dramaturge met bien entendu en perspective l'idée reçue qui veut qu'une image ne s'adresse qu'aux yeux.[218]

Malgré tout, même lorsque les spectateurs assisteront à la représentation, le tableau ne sera pas montré davantage. Le spectateur sera obligé d'imaginer ce qui n'est pas dévoilé sur scène.

> En suscitant une oscillation entre l'idée d'un tableau dans la mémoire des spectateurs et ce qu'ils voient représenté sur scène, il va au-delà de l'interrogation de l'image par le texte et du texte par l'image qui caractérise le discours théâtral en général. [219]

Il est donc impossible de se référer à un modèle réel de ce tableau. Le référent n'est pas accessible.

> *Tableau d'une exécution* et *Les Européens* explorent l'ambiguïté fondamentale de l'image qui, plus que le texte, se prête à des interprétations contradictoires. […] L'évocation de l'esthétique des beaux-arts dans le théâtre d'Howard Barker implique toujours un commentaire métadramatique. Le développement de son art poétique et son passage de la satire au théâtre de la Catastrophe se reflètent dans des conflits sur les beaux-arts. L'exploration de la signification des tableaux et de l'ecphrasis dans le théâtre de Barker éclaircit donc non seulement le sens produit par l'entrelacs des différents arts, mais renvoie au cœur même de son art poétique.[220]

4.4.7 La cristallisation scopique

Comme nous l'avons déjà évoqué, le dispositif mis en place tire son intérêt de sa faculté à redonner une place primordiale au spectateur.

Au niveau de la mise en scène, le spectateur se verra attribuer une place importante en participant activement, de façon concrète à la mise en scène. Effectivement, la scène est dotée d'un miroir dans lequel se jouent énormément de choses et qui, symboliquement, représentera la toile qui se crée. Or, s'il est intéressant de constater que dans de nombreux spectacles, les acteurs considéreront l'écran disposé sur scène (de quelque type qu'il soit) et, de ce fait, devenir, l'espace d'un instant, spectateurs, cela n'est pas le cas ici. Ainsi, la mise en scène proposera plusieurs moments où le tableau devient le public. Cela est perceptible notamment lorsque le commanditaire vient discuter de la toile en cours de réalisation avec Galactia. Ce dernier viendra se plaindre que son frère n'est pas représenté à sa juste valeur sur la toile (00 :18 :15).

[218] ZIMMERMANN Heiner, *op. cit.,* p.71
[219] *Ibid*, p. 83
[220] *Ibid,* pp. 84-85

A ce moment précis, le commanditaire est face au public et le regarde comme s'il constituait la toile[221].

Non contents de considérer le public physiquement, les rapports de force qu'entraîne la mise en scène et, surtout, l'incapacité qu'elle offre de privilégier un élément plutôt qu'un autre donne au public une place considérable puisque ce sera à lui de composer avec ces éléments hétérogènes. Or, il s'agissait de l'un des projets d'Howard Barker. Comme nous avons pu le constater en décrivant les principes du *théâtre de la Catastrophe*, Barker considérait qu'il ne fallait pas craindre son public. Et, par là, il signifiait qu'il ne fallait pas avoir peur de le pousser dans ses retranchements. Et l'une des façons d'y parvenir est de mettre en exergue les contradictions qu'offrent le théâtre.

> Le nouveau théâtre placera sa foi dans la volonté d'acquérir le savoir, pas le savoir dispensé par ceux qui savent, mais dans la volonté individuelle d'acquérir le savoir qui se déduit de l'expérience de la contradiction qu'offre le théâtre.[222]

Assumer le côté paradoxal du théâtre et assumer la polysémie d'un discours, voilà le mot d'ordre pour le théâtre d'Howard Barker. Ne pas réduire, ne pas simplifier. Car cela reviendrait à imposer un savoir préétabli alors que c'est au public de se faire une opinion. Chaque spectateur doit pouvoir rentrer chez lui avec son questionnement.

> Nous avons besoin d'un théâtre de l'Anti-Parabole, dans lequel la morale est le fait du public et non celui de l'acteur. Naturellement, cela veut dire que la parabole sera interprétée différemment par différents individus. Une bonne parabole devrait provoquer une dispute et pas un hochement de tête en signe de soumission.[223]

Pour une définition complète de la place que doit occuper le public, Barker s'exprime en ces termes :

> Un nouveau théâtre ne concèdera rien à son public, et le nouveau public exigera que rien ne lui soit concédé. Il exigera l'expression la plus complète de la complexité, il ordonnera que le problème soit mis au jour (mais pas résolu). Ce nouveau public sera plus exigeant envers les auteurs et l'acteur, et fixera lui-même le rythme du changement.[224]

Ce traitement de la contradiction qui ne doit pas être dépassée ou niée mais assumée et dévoilée est bel et bien ce qui se joue dans *Tableau d'une exécution.* La scène va multiplier les points de vue, accentuant de ce fait les tensions vécues par le personnage principal.

---

[221] Cf. ANNEXES 2ème partie – H. *Public comme tableau*
[222] BARKER Howard, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, *op. cit.,* pp.59-60
[223] *Ibid*, p.60
[224] *Ibid*, p.61

> Si une scène peut vouloir signifier deux choses elle ne doit pas être réduite à une seule signification. Si un discours contient son contraire il doit être joué pour mettre en valeur ses contraires.[225]

Pour Barker, remettre l'ambiguïté au centre du principe théâtral a une portée politique. Il estime en effet que dans une société régie par la discipline et à la soumission à « des principes moraux d'une simplicité grossière », la complexité peut devenir une « source de liberté » puisque cela donne le choix au spectateur, une liberté d'interprétation. Ainsi, la nouvelle « tension créatrice » se situera « non pas entre les personnages et les problèmes sur la scène mais entre le public et la scène elle-même »[226]. Ceci fait écho à nos propos selon lesquels la mise en scène proposée par E. Dekoninck dépasse de loin le cadre de la simple narration d'un texte. La proposition qui est faite met à jour, sans résolution, les aspects les plus contradictoires du théâtre et, ce faisant, dévoile bien plus que ce qui est montré sur scène. En multipliant les significations, la mise en scène divise le public qui ne peut faire l'impasse sur la confrontation entre son propre point de vue et ce qui lui est exposé. Le spectateur, en prenant une part active dans le spectacle, sera amené à se dévoiler lui-même.

> Individualiste, le théâtre de la Catastrophe ne se fait pas prestataire de vérité : il invente un espace où le spectateur pourra avoir accès à sa vérité individuelle et propre, à son moi sauvage, à son « véritable moi ».[227]

La facilité de réduire l'histoire à une fable ordinaire n'est pas possible tant le spectateur est pris dans un spectacle qui le met au centre d'un processus clos. Au sortir du spectacle, les associations ne cesseront de se faire et se défaire révélant, dans ce même mouvement, ce qui fait l'essence du théâtre. Cela fait partie intégrante, pour Barker, de son nouveau théâtre de la catastrophe.

> L'abolition des distinctions routinières entre les bonnes et les mauvaises actions, l'intuition que le bien et le mal coexistent dans la même psyché, que liberté et bonté puissent ne pas être compatibles, que la pitié est à la fois un poison et un stimulant érotique, que le rire puisse être aussi souvent oppressif qu'il est rarement libérateur, tout cela forme le territoire d'une nouvelle pratique théâtrale, qui fournit au public la possibilité d'une réévaluation personnelle à la lumière de l'action dramatique. La conséquence de cela est une forme moderne de tragédie que j'appellerais le Catastrophisme.[228]

La révélation de la structure de la mise en scène par la théorie du dispositif prend tout son sens. Le dispositif du miroir permet la cohabitation des contraires et, non content de les assimiler, il les fait cohabiter pour engendrer de nouveaux réseaux de significations.

---

[225] *Ibid*, p.60
[226] *Ibid*, p.69
[227] ANGEL-PEREZ Elisabeth (ouvrage collectif coordonné par), *op. cit.,* p.14 (introduction)
[228] *Ibid*, pp.13-14 (introduction)

4.5 Conclusion

L'histoire que nous raconte *Tableau d'une exécution* n'est pas qu'une simple histoire de commande picturale. Sur fond d'un désaccord entre une artiste et un commanditaire se cachent des sens plus profonds. Parmi eux, celui de la vérité à propos de ce que vit une femme artiste. Celle-ci doit lutter sur plusieurs fronts, devant à la fois défendre son point de vue d'artiste tout en défendant sa place en tant que femme. Les combats qu'elle mène sont nombreux. Contrainte d'enfouir en elle des réalités prétendues comme contraires, elle est sans cesse sous tension.

Comme nous avons pu le constater, cela se constate déjà dans le texte qui, en accentuant les stéréotypes, revient régulièrement sur la difficulté que représente le fait d'être une artiste femme. La plupart des femmes étant décrites à partir de caractéristiques purement pragmatiques.

> RIVERA.- Je reviens de l'église. Vous aimez les églises ? Les femmes qui chuchotent : « Seigneur, faites que je sois enceinte ! », « Seigneur, faites que je ne sois pas enceinte ! ». Les femmes qui implorent, les femmes qui traînent leur souffrance jusqu'à l'autel et je me suis dit, il faut que je passe voir Galactia, et vous voilà, en bras de chemise comme un plâtrier…superbe. Le doge est terriblement mécontent. J'ai cru bon de vous le dire.[229]

En ce qui concerne la mise en scène, il a été intéressant de constater de quelle façon les réalités étaient multipliées par le dispositif du miroir et ce, afin de dévoiler le caractère complexe de la femme artiste. A travers le miroir qui occupe une place prépondérante sur scène et le jeu des ombres, tout ce qui apparaît sur scène se dédouble aussitôt pour offrir différents points de vue. Galactia, selon la place qu'elle occupe sur la scène se perçoit tantôt comme artiste, tantôt comme femme, tantôt comme modèle ou encore comme spectatrice.

L'obscurité qui envahit le plateau en fin de représentation vient à la fois anéantir l'artiste tout en lui conférant une place centrale et particulière.

Quoiqu'il en soit, tout est mis en place pour empêcher le spectateur qui vient voir ce spectacle de se restreindre à un sens particulier. Les réalités contraires s'associent sur une même scène et le retour sur soi amené par le principe de la mise en abyme amène à considérer l'espace théâtral comme autonome.

Le spectacle, dans sa globalité, devient la femme artiste. Et, l'ensemble des éléments hétérogènes présents lors de la représentation accentuent les tensions qui l'habitent.

[229] BARKER Howard, *Tableau d'une exécution*, *op. cit.,* p.45

CONCLUSION

Ce mémoire nous a permis de cerner différentes façons dont il était possible de représenter les mouvements intérieurs de la femme artiste. Il est temps pour nous de revenir sur les éléments importants de notre analyse.

Au terme de ce travail, nous avons pu constater à quel point être une artiste était un véritable combat pour la gente féminine. Grâce à l'ouvrage de Geneviève Fraisse notamment, nous avons été amené à faire le point sur l'aspect non évident de l'accès à l'art pour les femmes. Ces dernières se sont vues longtemps refuser l'accès au monde artistique et, lorsque cela a été possible, elles se sont vues dans l'obligation de cumuler différentes rôles : femmes, mères, muses, modèles, artistes. Le parcours artistique, quel qu'il soit, représente un véritable défi. Raison pour laquelle Geneviève Fraisse parle de dérèglement lorsqu'elle mentionne l'accès à l'art pour les femmes. Dérèglement car il s'agit de remettre en cause une *règle initiale* selon laquelle l'art n'est pas une évidence pour les femmes.

Ce contexte génère des tensions pour la femme artiste. Tensions car elle doit assimiler en elle des réalités contradictoires. Ainsi, représenter le parcours d'une femme artiste, c'est représenter un être qui oscille entre les différents rôles susmentionnés. Ces différentes réalités constituent un réel enjeu car la femme artiste doit parvenir à les combiner. Selon le regard que l'on porte sur elle, la femme artiste peut donc refléter chacune de ces réalités simultanément. De ce fait, elle se situe souvent dans un *entre-deux*.

La théorie des dispositifs nous a permis, quant à elle, de constater qu'il était possible

, au sein d'une œuvre théâtrale, d'intégrer dans un même espace des réalités contradictoires. Ces dernières, en entrant en interaction les unes avec les autres, parviennent à créer un ensemble autonome. Les différents éléments s'appellent et se repoussent continuellement. Si bien que le spectacle semble pris dans un mouvement perpétuel d'allers-retours.

Une fois ces bases historiques et théoriques établies, nous avons pu concilier l'ensemble pour entamer l'analyse des deux spectacles au centre de ce travail et, ainsi, établir une approche particulière de la représentation de la femme artiste. Nous avons pu constater la façon dont il était possible de représenter les tensions de la femme artiste sans tomber dans le chaos et ce, au travers de deux dispositifs particuliers utilisés ici, le dispositif intermédial et le dispositif du miroir.

L'analyse de *Sylvia* nous a permis de mettre en exergue la façon dont la scène se voulait hétérogène, multipliant les médias utilisés (théâtre, cinéma, danse, chant). Ainsi, d'emblée, le théâtre proposait un *entre-deux.*

> L'espace théâtral se situe entre deux « espaces », celui de l'acteur et du spectateur, du texte (ou du son) et du sens, de l'image et de sa réception, mais il s'immisce aussi entre un média et un autre média, ou même un art et un autre art, au cœur de la relation entre les deux, entre distance et illusion.[230]

Pour autant, aucun de ces médias ne prenait le dessus sur les autres et ils étaient tous montrés dans un principe *d'opacité.* Parmi ces médias, nous nous sommes concentrés sur le principe de la caméra en scène. Le fait de filmer ce qui se déroule sur scène entraine une complexité en ce qui concerne le temps, le rôle des comédiennes, la place du spectateur, la frontière entre fiction/réalité… La scène de théâtre devient le lieu de l'interaction, par opposition et rapprochement, d'éléments extrêmement différents. Le mouvement relationnel de ces éléments hétérogènes laisse le spectacle osciller dans un entre-deux et permet la mise en évidence de la complexité de la situation vécue par Sylvia Plath. Au-delà de sa propre histoire, ce sont les tourments subis par la femme artiste que nous sommes amenés à expérimenter durant près d'une heure trente de spectacle. Le dispositif scénique va se superposer à l'histoire pour proposer, de façon expérimentale, les tensions qui habitent la protagoniste.

Tableau d'une exécution propose, quant à elle, un dispositif du miroir. Nous avons été en mesure de démontrer que le miroir entraîne une multiplication des niveaux de perception. A travers le reflet qu'il propose, non seulement l'ensemble de la réalité de la scène se voit dédoublé mais en plus, les repères habituels deviennent confus. Ainsi, nous avons pu percevoir l'importance que revêt le jeu des ombres et des lumières. Car le miroir ne se borne pas à refléter mais il inverse la réalité, créant, de ce fait, une nouvelle perception. Aussi, non content du reflet qu'il propose, le miroir se veut parfois transparent. Il est alors possible, pour les protagonistes, de faire partie littéralement de celui-ci. La scène parvient, par le biais du dispositif du miroir, à proposer différents points de vue simultanément.

Que ce soit à travers le dispositif intermédial ou du miroir, les deux mises en scènes étudiées multiplient les niveaux de perceptions de la scène. Sitôt que l'on pense, en tant que spectateur, détenir une vérité, celle-ci nous échappe pour laisser place à une autre. A l'instar de la femme artiste, les réalités vécues par le spectateur sont multiples. Nous avons d'ailleurs souligné à quel point le spectateur occupait une place prépondérante dans chacun des

[230] BURTIN Tatiana, *op. cit.* p.90

dispositifs. Son rôle ne se borne pas à une contemplation passive mais, au contraire, il fait partie intégrante du spectacle. C'est au travers de son regard que les différentes vérités exposées vont entamer leur mouvement.

Si ce mémoire s'est voulu le plus précis possible, il va de soi qu'il ne prétend pas à l'exhaustivité. D'autres thèmes n'ont pu être abordés, thèmes qui mériteraient que l'on se questionne encore davantage.

Ainsi, au-delà de la femme artiste, le fait même de représenter un art par un autre est une question intéressante. Nous avons abordé partiellement cette thématique lorsque nous avons évoqué l'*interartialité.* Cependant, la question mériterait d'être creusée. Nous le savons, le théâtre se sert énormément des autres arts dans l'élaboration des mises en scène, notamment des arts plastiques. Cependant, il serait intéressant de se pencher sur la façon dont le théâtre peut faire, d'un autre art, son thème principal. *Sylvia* prend le parti de laisser les actrices dans leur rôle de comédiennes malgré que l'ensemble des caractéristiques de l'écrivaine sont exploitées (machine à écrire, textes récités…). De son côté, *Tableau d'une exécution* met en scène une peintre qui se présente comme telle. Pourtant, si on retire le texte, aucun élément sur le plateau ne vient préciser le statut de la peintre. Il serait dès lors pertinent de cerner les différentes façons d'exposer un art différent au travers de l'art théâtral. Différentes études récentes exploitent ce thème qui gagnerait à être approfondi[231].

Aussi, nous n'avons pas abordé le thème de la sexualité chez la femme artiste. Celui-ci pourrait également faire l'objet d'une étude complète. La femme artiste ayant été souvent reléguée au statut de maîtresse ou de mère. Dans un cas comme dans l'autre, la sexualité entraîne la femme artiste dans un rôle secondaire.

Pour finir, ce travail nous aura permis de mettre en exergue un clivage encore trop présent dans le monde artistique. La répartition inégale entre les hommes et les femmes a tendance à se noyer dans la masse et à être considérée comme une règle à part entière. Aborder la question sous l'angle d'un destin particulier amène à cerner les tensions que ces inégalités génèrent réellement. Ces tensions sont profondes et, bien souvent, difficilement surmontables. Les dispositifs scéniques analysés permettent de les expérimenter. Espérons que cette expérience à travers des œuvres artistiques empêche de les faire sombrer dans l'oubli.

[231] Nous pensons notamment à l'étude de MOSER Walter sur l'interartialité et à l'étude de BURTIN Tatiana citée dans ce travail.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

- BARKER Howard, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, traduit de l'anglais par Elisabeth Angel-Perez, Ivan Bertoux, Isabelle Famchon, Sarah Hirschmuller, Sinéad Rushe et Mike Sens, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2006.

- BARKER Howard, *La mort, l'unique et l'art du théâtre,* traduit de l'anglais par Elisabeth Angel-Perez et Vanasay Khamphommala, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2008.

- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, coll. « Critique », Editions de Minuit, Paris, 1985.

- FRAISSE Geneviève, *La sexuation du monde. Réflexions sur l'émancipation*, Presses de sciences Po, Paris, 2016.

- KHAMPHOMMALA Vanasy, *Spectres de Shakespeare dans l'œuvre de Howard Barker*, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, Paris, 2015.

- KOWZAN Tadeusz, *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle*, L'Harmattant, Paris, 2006.

- NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir*, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Jacqueline Chambon, Paris, 1993.

- ROSSET Clément, *Impressions fugitives : l'ombre, le reflet, l'écho*, Editions de Minuit, Paris, 2004.

- ROSSET Clément, *Le réel et son double, essai sur l'illusion*, Gallimard, Paris, 1993.

- ROUSSET Jean, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre du XVIIème siècle*, José Corti, Paris, 1968.

- RYKNER Arnaud, *Les Mots du théâtre*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2010.

Articles

- BRUNELLA Eruli, « Le Silence des sirènes », dans *Puck. La marionnette et les autres arts*, n°9 : *Images virtuelles*, 1996.

- KONRAD Angela, « Le montage scénique de « Paysage sous surveillance » ou l'affirmation du théâtre comme hétérotopie », dans *Ecriture contemporaine et dispositif*, Incertains regards, cahiers dramaturgiques, 1/2011.

- PLUTA Izabella, « L'intermédialité et le processus créatif. L'artiste de la scène entre création et recherche », dans *Études d'Intermédialité*, 2/2013 (1ère série).

- SHERIFF Mary D., « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie », dans *Perspective*, 1/2017.

- STANTON William, "The invisible Theatre of Radio Drama", dans *Critical Quarterly*, 46/4, 2004.

- VALERO Julie, « Le tournant de la cabane (Re-Walden) : du dispositif et de l'installation chez Jean-François Peyret », dans *Ecriture contemporaine et dispositif*, Incertains regards, cahiers dramaturgiques, 1/2011.

Ouvrages collectifs

- ANGEL-PEREZ Elisabeth (ouvrage collectif coordonné par), *Howard Barker et le théâtre de la catastrophe*, Editions théâtrales, Montreuil-sous-bois, 2006.

- BROWN Mark (dirigé par), *Howard Barker interviews 1980-2010, Conversations in catastrophe*, Mark Brown Edition, 2011.

- LARRUE Jean-Marc (sous la direction de), *Théâtre et intermédialité*, Presses universitaires du Septentrion, Velleneuve d'Ascq, 2015.

- ORTEL Philippe (dirigé par), *Vers une poétique des dispositifs, Discours, image, dispositif*, l'Harmattan, Paris, 2008.

- PERROT Edwige et FERAL Josette, *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013.

- PICON-VALLIN Béatrice (réunis et présentés par), *Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, L'âge d'homme (Théâtre XXème siècle), Lausanne, 1998.

Sitographie

- BESSON Rémy, *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*, 2014.

En ligne : https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2/document

- BORNET Corinne et BRANGIER Éric, « La méthode des *personas* : principes, intérêts et limites », dans *Bulletin de psychologie*, 2/2013 (Numéro 524).

En ligne: https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-psychologie-2013-2-page-115.htm

- BOUTOULLE Myriam, *Artistes femmes ni muses, ni soumises.*

En ligne : https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/artistes-femmes-ni-muses-ni-soumises-2-11133980/

- BURTIN Tatiana, *Interartialité et remédiation scénique de la peinture, «* Intermédialités / Intermediality »,12/2008.

En ligne : https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039232ar.pdf

- Dictionnaire Larousse

En ligne : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/abyme/322

- DIENER Yann, *Sylvia Plath, un trou dans le père*.

En ligne : https://charliehebdo.fr/2020/08/culture/sylvia-plath-un-trou-dans-le-pere/

- LOJKINE STEPHANE, *Dispositif, Le dispositif : une réalité et un enjeu contemporains.*

En ligne : https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/critique-theorie/dispositif

- MECHOULAN Éric, *Intermédialités : le temps des illusions perdues*, 1/2003.

En ligne : https://doi.org/10.7202/1005442ar

- ORTEL Philippe, *Dispositif, entre ordre et subversion.*

En ligne : http://lla-creatis.univ-tlse2.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHIER=1317125355743&ID_FICHE=74921&INLINE=FALSE

- Page de France culture consacrée à Sylvia Plath :

En ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/sylvia-plath-et-le-paradis-perdu-14-une-vie-bousillee-0

- ROSIER Laurence, *« Sylvia » ou l'histoire d'une féministe malgré elle, la création envoûtante à ne pas manquer*.

En ligne : https://www.rtbf.be/info/dossier/les-grenades/detail_sylvia-ou-l-histoire-d-une-feministe-malgre-elle-la-creation-envoutante-a-ne-pas-manquer?id=10177676

- RYKNER Arnaud, *Du dispositif et de son usage au théâtre*, dans « Tangence », 88, automne 2008.

En ligne : https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2008-n88-tce2878/029755ar.pdf

- Théâtre-contemporain.net/présentation de Fabrice Murgia.

En ligne : https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Fabrice-Murgia/presentation

Œuvres littéraires

- BARKER Howard., *Tableau d'une exécution/ Les possibilités [œuvres choisies vol.1]*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats/Sarah Hirschmuller et Sinéa Rushe, Editions théâtrales/maison Antoine Vitez, Montreuil, 2010.

- FRIEDAN Betty, *La femme mystifiée*, Gonthier, Paris, 1964.

- PLATH Sylvia, *La Cloche de détresse*, L'imaginaire Gallimard, Paris, 1963.

- PLATH Sylvia, *Tout au bord*, 5 février 1963.

En ligne : https://www.poemes.co/le-bord.html

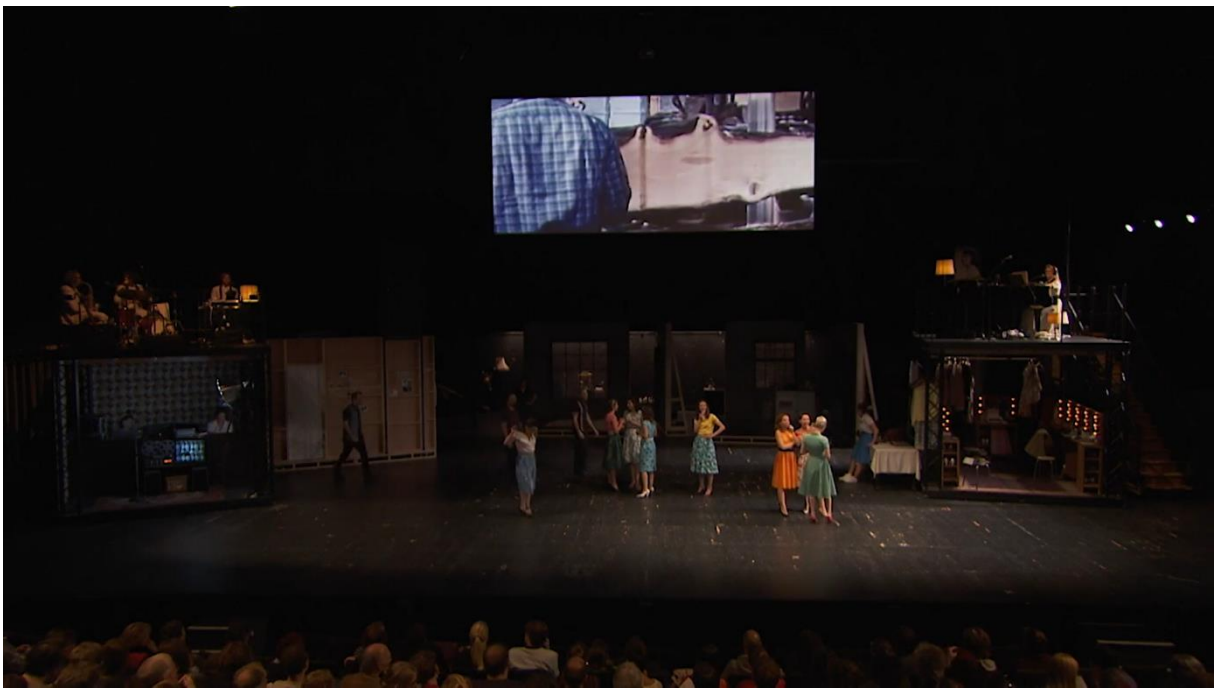
DOSSIERS PEDAGOGIQUES

- MICHEL Cécile, *Sylvia, Fabrice Murgia/Cie. Artara, An Pierlé Quartet (dossier pédagogique)*, Création studio théâtre national 18/19. Consulté en ligne sur file:///C:/Users/guill/Downloads/01%20Dossier%20Peda%20-%20Sylvia%202018%20(5).pdf

- *Tableau d'une exécution*, Dossier pédagogique, sur https://www.espace-des-arts.com/media/chalon/dpeda_tableauduneexecution.pdf (consulté le 03/07/2021).

Annexes 1ère partie

A. *Vue du plateau*



B. *Monologue*

C. *Comédiennes-spectatrices*

D. *Attitude fausse*

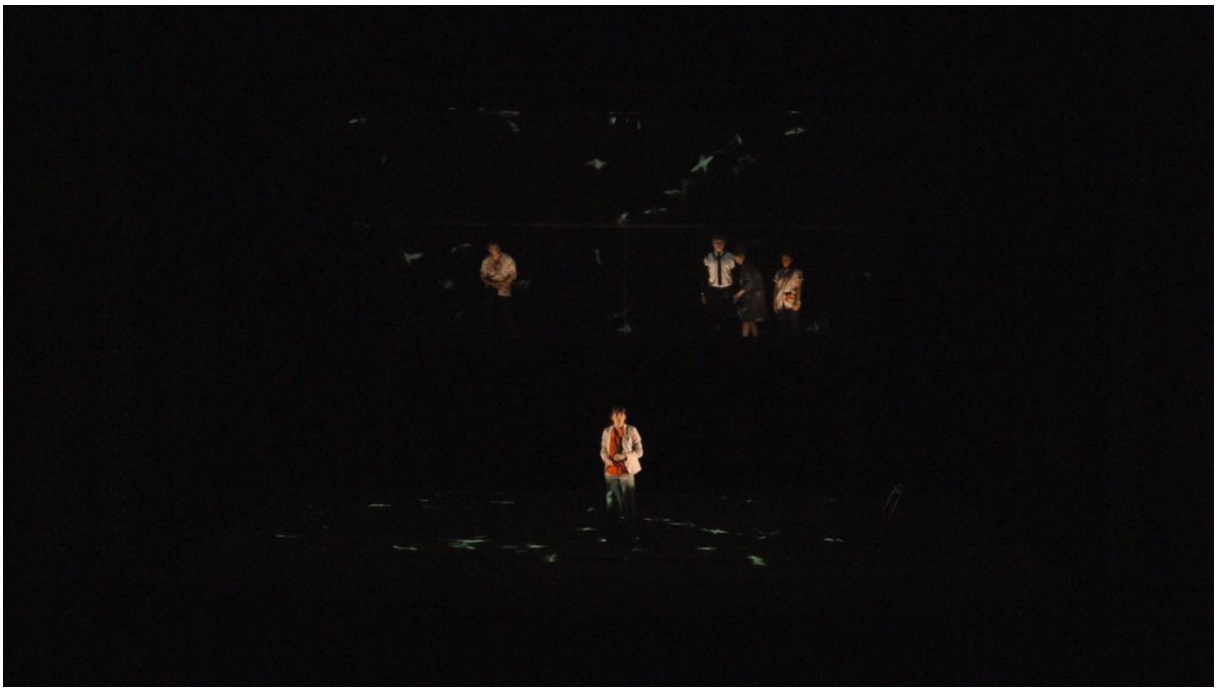
E. *Les écrans*

F. *Le spectateur dans l'écran*

ANNEXES 2ème partie

A. *Disposition du miroir*

B. *Miroir transparent*



C. *Miroir et lumières*

D. *Traces*

E. *Galactia, debout et couchée*

F. *Galactia, spectatrice*

G. *Ombres*

H. *La toile*

I. *Le public comme tableau*

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres
Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | **www.uclouvain.be/fial**