MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Le plateau théâtral : une nouvelle frontière

Brigitte Troye Saint-Georges

10.58048/2263-7664/3763

Écrire la frontière

La notion de frontière, particulièrement féconde, revêt des formes et des réalités très variées et permet de penser les limites imposées dans les différents champs auxquels elle s'applique en tant que lieu paradoxalement privilégié du mouvement et de la transgression. Avec la mondialisation actuelle, les frontières géographiques sont devenues extrêmement poreuses de par la circulation des populations et des biens de production, mais aussi de par les échanges virtuels via les outils informatiques. De même, dans le domaine plus abstrait de l'art et en particulier sur la scène théâtrale postmoderne, les disciplines mais aussi les technologies de l'image se croisent et se mêlent. Le plateau devient un espace de confluence qui se métamorphose pour proposer des spectacles qui, instaurant un nouveau langage, nous donnent à lire le monde contemporain dans ses incohérences et ses obsessions.

Abstract

The particularly fruitful notion of frontier takes on very varied forms and realities and makes it possible to ponder the limits it imposes in the various fields to which it applies as a paradoxically privileged place of movement and transgression. In our current globalization, geographical borders have become extremely porous, due not only to the circulation of populations and production goods, but also to the virtual exchanges via computer tools. Similarly, in the more abstract field of art and particularly in the postmodern theatre scene, disciplines and image technologies intersect and mingle. The stage becomes a space of confluence, undergoing transformations in order to offer performances that introduce a new language and make us read the contemporary world in all its inconsistencies and obsessions.

Introduction

A l'énonciation du mot *frontière*, tout un imaginaire collectif se met en branle, tant il revêt des sens divers et des réalités différentes pour chaque individu. Qu'il évoque une ligne sur une carte géographique, une rivière, la crête d'une chaîne montagneuse, une route avec un poste de garde, des barrières qui s'ouvrent et se ferment, des fils de barbelé, un *no man's land*, une zone de combat, des fortifications, des murs, des gares, des aéroports, des outils de surveillance, la présence d'autorités armées, des militaires, des vérifications d'identité, l'inspection de bagages, des fouilles corporelles ou bien d'autres choses encore, il ne laisse aucun d'entre nous indifférent. En fonction du contexte historique et des situations spatio-temporelles, la frontière suscite en nous souvenirs, rêves, voyages, activités professionnelles, déplacements réguliers ou quasi-quotidiens et une avalanche d'émotions.

Par ailleurs, l'on ne peut parler de frontières sans évoquer leurs corollaires, les limites, car ce sont elles qui précisément dessinent les contours des territoires circonscrits par les frontières. La limite, provenant du Latin *limes, limitis,* est dans son sens concret, comme nous le précise le *Dictionnaire historique de la langue française,* Le Robert, « ce qui borde un terrain, un territoire » ; « une ligne de démarcation entre deux territoires contigus[1] ». Dans le *Grand Larousse Encyclopédique*, elle est, au sens figuré, « un point qui ne peut être ou ne doit pas être franchi par un être, un pouvoir, une action, une influence » ; elle indique « les bornes au-delà desquelles on ne peut aller[2] ».

Le mot *frontière,* quant à lui, vient du latin *frons, -tis* qui désigne entre autres le devant d'une chose, « la partie antérieure, le front », sens qui s'emploie notamment dans le domaine militaire. C'est d'abord dans ce domaine qu'il apparaît en français, avant de désigner, à partir du XIV^{e} siècle (vers 1360), les limites séparant deux territoires et, dès le XVIIIe siècle, « les limites séparant des domaines abstraits ou concrets[3] ». La frontière apparaît donc en premier lieu comme un espace à garder jalousement, à défendre afin de conserver l'intégrité d'un territoire, d'un État ou à attaquer à des fins de conquête.

Notons, comme nous le rappelle le D*ictionnaire historique de la langue française*, que le *front* dont est directement dérivé le mot frontière « désigne aussi – surtout depuis 1914 –

la zone des batailles[4] ».

En Anglais, le mot *frontière* se traduit par deux termes : « *border* » ou « *boundary* », qui désignent une délimitation territoriale et politique, et « *frontier* », phonétiquement plus proche de l'équivalent français mais qui présente une nuance très intéressante de sens en cela qu'elle indique un espace en mouvement, un espace incertain, en particulier depuis les travaux de Frederick Jackson Turner[5] développant l'idée d'un « front pionnier ». Le concept est également défini dans le *Grand Larousse Encyclopédique* sous l'entrée du mot « front », comme une « zone où commence une mise en valeur, essentiellement agricole, d'un territoire, qui sépare les régions non encore défrichées des régions plus anciennement exploitées[6] ». Le déplacement d'un « front pionnier » est dû à plusieurs facteurs comme la pression démographique et « le goût, chez certains (individus), d'une vie libre, indépendante, joint [...] à la répulsion devant des servitudes existant dans les territoires à solides infrastructures politiques et administratives[7] ».

Les images par lesquelles nous avons commencé, ainsi que les rappels étymologiques du terme, nous permettent d'emblée de mettre en évidence des contradictions, voire des antagonismes inhérents à la notion même de « frontière ». En effet, le mot *front*, dont découle directement celui de frontière, peut désigner, dans l'expression « faire front », deux groupes d'individus, déterminés ou non par l'appartenance à deux territoires et États différents, qui se considèrent ennemis et s'opposent ou *a contrario*, qui forment une coalition, une union en vue d'un objectif commun. En outre, sur une carte, la frontière apparaît comme quelque chose de fixe, d'immuable, alors que sur le terrain, elle est un espace en perpétuel mouvement, soit sous l'action de combats armés en temps de guerre, soit par le flux incessant d'individus, de marchandises, de biens et de capitaux entre États, en temps de paix, dans le contexte contemporain de la mondialisation. Enfin, la frontière est fixée et présente pour maintenir une population dans un territoire donné en vue de maintenir la stabilité d'un État ; elle a donc une finalité – peut-être inavouée – de rétention, mais par sa présence même, elle incite l'individu, curieux et insatisfait de nature, à vouloir explorer ce qui se trouve de l'autre côté et à franchir la limite imposée, ce qui entraîne des mouvements de populations.

Par ailleurs si, au sens abstrait, la frontière peut désigner la limite d'un ensemble, cette notion peut s'avérer féconde pour interroger le domaine des arts, et en particulier celui

des arts de la scène, dans ses pratiques contemporaines. Mais qu'est-ce qui permet l'analogie entre les plateaux de théâtre et la frontière ? Comme elle, ils sont sans cesse en pleine mutation, se métamorphosant au gré des changements du monde dont ils réfléchissent la réalité. Aujourd'hui, les scènes du théâtre français et européen, où règne la contamination des arts, brisant ainsi toutes les barrières disciplinaires, disposent d'un foisonnement de propositions de spectacles en tous genres et de toutes natures. La complexification des dramaturgies contemporaines, par le croisement des imaginaires, l'hybridation générique et l'utilisation d'accessoires ou de nouvelles technologies, transforme sans cesse le plateau et bouleverse notre perception.

Qu'est-ce que cette comparaison nous dit alors du geste artistique, du processus de création et de la réception du public ? En quoi peut-elle nous éclairer sur son esthétique et ses enjeux ?

Nous tenterons de répondre à ces questions à travers l'étude de quelques spectacles d'une artiste de la scène britannique, Katie Mitchell, qui, résolument tournée vers cet ailleurs suggéré par l'autre côté des frontières artistiques, ne cesse d'explorer de nouveaux champs des possibles.

Dans un premier temps, nous examinerons les dispositifs scéniques mis en œuvre par l'artiste et verrons en quoi ils intègrent les caractéristiques dégagées par l'étude sémantique du mot « frontière ». Puis nous analyserons en quoi, instaurant une nouvelle esthétique transfrontalière, ils bouleversent notre perception des espaces et du temps. Enfin, nous étudierons comment ils diversifient les instances de présence et modifient les statuts de l'artiste et du spectateur.

Des dispositifs scéniques particuliers

L'espace scénique

Comme les pays déterminés par leurs frontières sur une carte géographique, le plateau de théâtre peut être pensé comme un plan homogène et continu. En effet, il est traditionnellement conçu comme le lieu même du jeu théâtral, une aire rectangulaire sur laquelle les acteurs évoluent et jouent la fable, un espace précisément délimité par un fond de scène qui sert au décor, par deux côtés, *cour et jardin*, où se trouvent les

coulisses dans lesquelles les accessoires et les acteurs attendent avant de faire leur entrée sur scène, et sur le devant, par la salle réservée au public, « un quatrième mur invisible » concept dont le théâtre a dû s'affranchir pour « s'avouer comme théâtre », comme l'expliquait Bernard Dort[8]. Dans les dispositifs proposés par Katie Mitchell, la réalité spatiale est tout autre. Elle s'organise en différentes zones aux frontières invisibles qu'acteurs et techniciens sauront à la fois respecter et franchir selon les besoins de la narration et de la réalisation en marche du spectacle. En effet, le plateau se meut en une zone instable mêlant différents imaginaires aux supports spécifiques, un espace multidimensionnel composé de différentes aires réservées à des activités prédéfinies. Des lieux conçus comme autant d'embrayeurs[9] qui renvoient au *hic et nunc* du spectateur, et dont les activités se combinent pour créer et lui donner à voir le spectacle qui s'élabore sous ses yeux.

Ainsi, par exemple, pour son spectacle intitulé *Kristin nach Fräulein Julie,* écrit d'après le texte d'August Strinberg (1888) et donné au festival d'Avignon en 2011, le plateau théâtral était divisé en plusieurs parties : à droite se trouvait la table de bruitage, effectué à vue par deux techniciens ; à gauche, sur l'avant-scène, une autre table où se réalisaient les inserts ou certains gros plans ; sur l'arrière de ce même côté, une cabine en verre était aménagée pour les acteurs qui faisaient tantôt le narrateur, tantôt la voix intérieure du personnage de Kristin ; le centre était réservé au décor où évoluaient les acteurs ainsi que les cameramen qui les filmaient et, à l'intérieur de celui-ci, sur la gauche, dans une sorte de vestibule, un musicien jouait sa partition en direct ; enfin en hauteur, au-dessus du décor, un grand écran surplombait la scène.

Une organisation spatiale préparée avec minutie comme sur du papier millimétré, une partition musicale aux traces invisibles sur le sol pour guider le placement des acteurs et des techniciens afin de garantir les prises de vue. Le tout décidé en amont avec grande exigence par la metteuse en scène ; chacun doit être à sa place au moment voulu.

Ce plateau théâtral, ainsi conçu, est comparable aux espaces parfaitement délimités d'un aéroport, au sein desquels les voyageurs cheminent, selon un ordre préétabli ponctué de points de contrôle obligatoires en vue de l'enregistrement des bagages, de la vérification des papiers d'identité, des bagages à main et du voyageur lui-même afin qu'il puisse passer dans la seconde zone frontière et s'embarquer pour le pays de sa destination.

Cette agitation constante, ce perpétuel mouvement dans un aéroport est, à taille réduite, l'image la mieux observable du flux mondial des populations.

Or, comme aux frontières, dans ces dispositifs scéniques, tant les acteurs que les techniciens ne restent pas enfermés dans une zone circonscrite : un mouvement organisé, léger et silencieux s'opère par les uns et les autres à travers tout le plateau, passant d'une aire d'activité à une autre selon leur fonction à l'« instant T ». Précisons que les acteurs tantôt jouent leur rôle, tantôt occupent des postes plus techniques comme la réalisation des inserts par exemple. Ainsi, le plateau devient un espace « discontinu (et) constitué de plans à la fois spécifiques et interdépendants[10] ».

Le croisement des imaginaires

Les lignes invisibles et quasi abstraites qui quadrillent le plateau redéfinissent des lieux et des paysages de l'imaginaire. Un imaginaire, lui aussi reconfiguré. C'est ici que le plateau de théâtre peut faire figure de front pionnier : il devient un *no man's land* ; une zone intermédiaire, un entre-deux car les arts, comme les êtres sur le plateau, ne se cantonnent pas à leur domaine bien défini doté de leurs moyens spécifiques. Ils franchissent leurs propres limites pour aller à la rencontre de l'autre. Ils s'émancipent des règles canoniques et des codes et cherchent des marges de manœuvre pour proposer d'autres possibles. En effet, Katie Mitchell, par le croisement de plusieurs disciplines artistiques, essentiellement le théâtre et le cinéma mais aussi la musique, dans une moindre mesure, et par l'utilisation des nouvelles technologies, crée des nouveaux horizons qui entremêlent les mondes réel et virtuel. S'affranchissant du texte dramatique et de la mise en scène traditionnelle, elle ouvre la porte à une hybridité générique et à une contamination des arts.

Hybridité générique car, lorsqu'elle reprend un texte dramatique comme *Mademoiselle Julie* de Strindberg, elle le réécrit en changeant de point de vue (ici elle décide de tout voir du point de vue de la domestique, Kristin) et, à la manière d'un récit, en mettant l'accent sur les monologues intérieurs du personnage. Mais aussi parce qu'elle a souvent recours à des textes narratifs dont elle perçoit la théâtralité potentielle et l'oralité de la langue, comme la nouvelle de Charlotte Perkins Gilman qui s'intitule *La Séquestrée* ou *Le papier peint jaune,* selon les éditions et les traductions, ou bien encore *La Maladie de la*

mort de Marguerite Duras, qu'elle réécrit pour la scène.

Contamination des arts parce qu'en croisant théâtre et cinéma au plateau, elle se glisse dans un espace « interstitiel », pour reprendre l'expression d'André Helbo, qui regroupe « les conditions dans lesquelles une interface peut se construire au creux des disciplines [11] ». Ce faisant, elle renouvelle l'écriture textuelle et l'écriture scénique avec cette volonté de montrer aux spectateurs tous les fils du tissu spectaculaire composé de plusieurs strates. Elle démonte les mécanismes opératoires et les dénonce en les exhibant de manière ostentatoire. Elle met en évidence le processus de création tout en affirmant la diversité des éléments de composition nécessaires à la reconstitution d'une unité globale : le spectacle. En effet, tout est mis à vue : la fabrication du bruitage, de la musique et celle des plans projetés sur le grand écran, qui sont le résultat du travail des techniciens et des cameramen qui filment et suivent les acteurs à l'intérieur du décor, duquel elle montre également les aménagements, les emboîtements qui produisent l'illusion, sur l'écran, d'une maison parfaitement close ou encore d'un train en mouvement, comme dans *Reise durch die Nacht*[12] de Friederike Mayröcker. Notons enfin que le film projeté sur écran est monté en temps réel pendant le spectacle. L'artificialité du travail produit en hors-cadre au cinéma, dont « l'impression de réalité tient en partie à la négation de la confection du film en studio[13] », est ici exposée aux yeux des spectateurs par l'artificialité affichée du théâtre. Cependant, l'espace central du plateau, occupé par le décor matériel, qui représente toujours un lieu clos doté de portes et de fenêtres (une maison composée de diverses pièces, un appartement ou une voiture de train), n'est pas la reconstitution d'un studio de cinéma. Il reste le lieu dans lequel l'action théâtrale se déroule et dans lequel les acteurs jouent leurs personnages.

Les arts ne rentrent pas ici en opposition mais *font front* ; ils s'interpénètrent, s'allient dans un rapport de complémentarité au service de la narration et pour mieux rendre compte d'un monde en pleine mutation, oscillant entre la présence physique et le virtuel, le présentiel et le distanciel, le réel et la fiction, l'individuel et le collectif. Les limites des différentes disciplines artistiques se brouillent et les cadres explosent. A la manière de la multiplication cellulaire, les frontières devenues poreuses, éclatent et se pénètrent les unes les autres pour créer, à la fois, des zones d'intersection et un nouvel ensemble global : le spectacle. Et c'est en ce sens qu'on peut davantage parler de

transdisciplinarité que d'interdisciplinarité : le plateau est un espace de « confluence de savoirs[14] » et de pratiques mis en œuvre par les artistes. Faisant coexister le spectacle vivant et le spectacle mécanisé en usant des nouvelles technologies de l'image ici, Katie Mitchell joue également sur une intermédialité qui « produit une authentique fusion, féconde sur le plan créatif[15] ». Les ensembles sémiotiques propres à chacune des disciplines artistiques dialoguent entre eux, se combinent, formant une « sémiotique interstitielle », qui pose des questions épistémologiques au chercheur qui doit dès lors « pour analyser et interpréter ces nouveaux phénomènes, avoir recours aux différents champs d'une sémiotique globale et transdisciplinaire : non seulement la sémiologie du spectacle et de la représentation, mais aussi la sémiotique visuelle et de l'image, la sémiotique du cinéma et de l'espace[16] ». Cette contamination des arts nécessite une sémiologie transdisciplinaire du fait même qu'elle invite à un entrecroisement de deux « grammaires » essentielles, celles du théâtre et du cinéma ; en effet, « ces nouvelles esthétiques permettent d'imploser une certaine unicité discursive en projetant divers discours sur le monde et la réalité[17] », mais ces *grammaires* se mettent conjointement et de manière concomitante au service du propos général, tenu par le spectacle dans son ensemble, et plus large que celui du texte réécrit. Par ailleurs, ce genre de spectacles, de par leur complexité conceptuelle et leurs dispositifs sur scène, trouble fortement le spectateur dans sa réception mentale et sensible - nous y reviendrons plus loin.

Les espaces et les temps

Espaces et temporalités sur scène

Ainsi comme la réalité des zones frontières, le plateau de théâtre, dans ses pratiques contemporaines, interroge les notions d'espace et de temps. Il les réorganise en plans spécifiques entre lesquels il établit des passerelles, des voies de circulation des informations à destination des spectateurs.

L'utilisation des techniques cinématographiques permet de donner accès au hors champ. Sur l'écran, même si la grande majorité des séquences qu'on y découvre sont tournées et montées en direct, certaines sont parfois enregistrées hors scène, en extérieur et en amont du spectacle. Il s'agit dans ces cas-là de très courtes analepses, de flashbacks qui nous mènent vers un autre décor, un autre temps, et apportent un éclairage

supplémentaire à la narration. Cette manière de procéder permet donc au dehors de pénétrer le dedans, au décor naturel de s'immiscer dans le décor artificiel et reconstruit. C'est la rencontre de l'ici et de l'ailleurs ; du présent et du passé. Différemment, à d'autres moments, les cameramen filment des plans à l'arrière du décor, c'est-à-dire qu'ils se placent derrière une cloison vitrée par exemple, ce qui permet au spectateur d'avoir un autre point de vue sur le personnage : de plus près et sur son profil gauche, alors que seul le droit est visible depuis la scène. Cela donne l'impression que l'œil du spectateur peut se promener sur tout l'espace du plateau, jusque derrière les parois. Celles-ci qui sont d'ailleurs mobiles et coulissantes donnent l'illusion d'un regard «transperçant » comme si l'on pouvait voir à travers les murs, ce qui produit des effets cinématographiques. L'espace semble se démultiplier ; sur l'écran, on passe d'une pièce à l'autre, de la cuisine au vestibule, du vestibule à la chambre de Kristine ; on est tantôt dans la maison, tantôt à l'extérieur. On parvient même à apercevoir le jardin du point de vue de Kristine, placée derrière la vitre de la fenêtre, grâce à des plans obtenus par des jeux d'ombres et de lumière. Les frontières entre l'espace dramatique et l'espace cinématographique sont poreuses ; un personnage perdu sur scène se retrouve sur grand écran et vice versa, aménageant des sortes de raccords dans le mouvement entre les deux espaces. Il n'y a plus de frontière entre l'espace théâtral et l'espace filmique, entre la fiction scénique et la fiction cinématographique. Ce procédé fait du plateau une pierre d'achoppement entre le champ et le continuum théâtraux, d'une part, le hors-champ et la fragmentation cinématographiques de l'autre, tout en instaurant une nouvelle continuité entre la scène et l'écran par la présence et le jeu des acteurs.

Superposant le jeu théâtral à la performance filmique, non seulement Katie Mitchell multiplie les focalisations, produisant ainsi une mise en abyme du narratif et des cadres, mais crée aussi un effet de profondeur qui nous donne l'impression d'entrer dans une autre dimension, scindant la simultanéité d'action scène/écran en deux temporalités différentes : un présent et un hors-temps (parallèle). La vidéo lui permet d'établir une forme de distanciation. Celle-ci est d'abord marquée par la présence de la voix off, voix de la narratrice ou voix intérieure du personnage principal ; elle offre ensuite une part de subjectivité à chacune des scènes. « Grâce à l'usage de la caméra, on atteint un degré de subjectivité beaucoup plus important que lors d'une représentation sans vidéo[18] », explique la metteuse en scène. À titre d'exemple, dans la *Maladie de la Mort*, les images

projetées de Katie Mitchell, en noir et blanc, proches en bien des points de l'esthétique du cinéma d'Ingmar Bergman[19] et de certains films de la Nouvelle Vague, par la manière de filmer les corps et les visages, ont un aspect onirique et introspectif[20]. Cette double narration simultanée rompt, efface, la discontinuité à la fois spatiale, temporelle et médiatique.

Le plateau et la salle

De la même façon, les limites scène/salle deviennent floues, car ces dispositifs jouent sur le rapport distanciel/présentiel. Alors que le spectateur est à distance, plus ou moins grande selon sa place dans la salle, on lui donne l'impression d'une quasi présence sur le plateau. Il a l'illusion d'une grande proximité avec les acteurs, à la fois par les gros plans et par le traitement sonore des bruits et des voix amplifiés, mais doux, comme si les personnages agissaient près de lui et lui parlaient à l'oreille. En effet, l'actrice chargée de la voix off parle devant un micro, sans hausser le ton, en articulant et d'un rythme lent, saccadé, avec des silences, détachant certains mots comme pour mimer la pulsion de la pensée du personnage.

En outre, pour le spectateur, il y a le temps du spectacle qui renvoie au *hic et nunc* et le temps de l'après-spectacle, nécessaire quant à lui pour saisir celui-ci dans sa globalité.

Les instances et les statuts

Les instances de présence sur scène

Si dans les mises en scène de Katie Mitchell nos repères spatio-temporels sont troublés, cela vient également de la diversification des instances de présence. D'abord celle des acteurs qui est détriplée en corps-chair, en corps-pixel et en ondes sonores. Le personnage est d'abord incarné par un acteur sur le plateau ; son image est ensuite projetée sur l'écran. Parfois le personnage féminin est interprété par deux actrices, dont l'une est une sorte de doublure par nécessité, pour la réalisation de certains plans. En effet, le montage en direct exige une rapidité d'exécution qui ne laisse pas le temps à l'actrice de sortir de l'endroit du décor où elle se trouvait pour se placer à un autre point, pour effectuer un gros plan par exemple. Enfin sa voix, dans les monologues, est traitée

de manière séparée, mais elle est incarnée sur le plateau par une autre actrice, enfermée dans une cage de verre.

Sur le plateau se trouve également le corps du musicien dans le cas de *Kritin nach Fraulein*, Julie, et toujours celui des techniciens. On assiste à une déambulation silencieuse de ces corps habillés de noir tels des fantômes établissant le lien entre l'être-chair et l'être-pixel, d'autant plus que c'est par eux que s'opère un suivi et une exploration approfondie des personnages.

De la même manière que les frontières ne sont plus des murs aveugles mais « des dispositifs de détection, de captation, de repérage, de suivi, de saisie »[21], le plateau devient un espace créatif où l'on procède à la gestion des présences de corps et de voix à des fins d'observation et d'analyse. Grâce aux techniques cinématographiques et numériques, comme avec les caméras de surveillance aux frontières, on épie les personnages dans leurs moindres mouvements et souvent de très près. Passant par ou dépassant la monstration de toutes les réalités physiques du corps présenté jusque dans sa nudité, comme dans *La Maladie de la mort* par exemple, Katie Mitchell veut comprendre ce qui se passe à l'intérieur et franchir une nouvelle frontière : la frontière matérielle du corps, via un œil amplifié par les capteurs visuels que sont les objectifs de caméras et de téléphones portables également utilisés dans ce spectacle.

Car surgit là une de ses obsessions de recherche spectatorielle : elle souhaite être au plus près des corps, dans une démarche quasi scientifique, en procédant comme pour une observation au microscope afin de déceler les moindres mouvements des organismes vivants. Les gros ou macro plans lui permettent de montrer la moindre réaction qui se manifeste sur le visage animé par quarante-trois muscles capables de produire, selon Paul Ekman, dix-mille expressions, dont trois-mille porteuses de sens. Les données transmises par les moindres soubresauts ou sourcillements peuvent être analysées pour élaborer des hypothèses sur les émotions exprimées. L'apport esthétique du multimédia transforme le corps et le visage des acteurs et leur impose un autre type de jeu scénique. En effet, la metteuse en scène exige d'eux un rythme inaccoutumé - souvent lent - , une précision pour ainsi dire chirurgicale dans le déplacement, la gestuelle et la manipulation des objets, une intensité dans les regards et une grande concentration pour pouvoir jouer sur toute une gamme d'expressions du visage de

manière à faire transparaître les émotions les plus subtiles. Notons ici que le mot *front*, dont nous vient celui de frontière, désigne une partie importante du visage, une zone dont la peau fine et souple est particulièrement mobile et porte la trace lisible de ce que l'on ressent. En effet, le visage était considéré par les Grecs « comme le miroir des sentiments[22] » et désignait aussi, dès le XIIe siècle, « le siège de la pensée[23] ».

Par ces procédés, elle tente en réalité de pénétrer l'esprit, l'intériorité du personnage incarné en scène. Allant au-delà du visible, elle veut disséquer l'intimité psychique de l'individu pour y rechercher les traces d'une vie antérieure inaccessible et pénétrer les mystères des traumatismes auxquels ses personnages sont souvent sujets. En effet, dans son spectacle *La Maladie de la mort*, l'un souffre d'une incapacité à aimer et, dans *Die Gelbe Tapete*[24], un autre souffre d'une dépression post-partum qui vire à la folie : lieu d'une altérité radicale, espace intérieur aux confins de la conscience ; une autre frontière qui semble imperméable et qu'on tente de franchir, comme celle du mur de la chambre, matérialisé sur scène, qui sépare la recluse du reste de la maison et du reste du monde. Ainsi les lieux fermés représentés par le décor sont la métaphore de l'emprisonnement mental du personnage principal.

En outre, le jeu subtil que Katie Mitchell instaure avec les reflets des vitres et des miroirs nous plonge dans une mise en abyme jusqu'au lieu de l'intime. Le traitement de la voix participe également à l'exploration de l'intériorité ; elle sort de la cage de verre comme une pensée qui s'énonce et s'échappe du corps du personnage dont les lèvres restent pourtant closes. Dans une ambiance lumineuse feutrée, presque tamisée, propice à l'introspection, ces temps de monologues entrecoupés de silences, comme en suspens dans l'air, le plus souvent soutenus par une musique de fond plutôt mélancolique, sont des moments de révélation de l'être.

La nouvelle définition de la frontière, qui amène une redéfinition de l'espace public et privé, correspond, chez Katie Mitchell, à l'articulation entre le monde virtuel et le monde réel. La scène est placée du côté du réel et de la sphère publique tandis que l'écran est du côté du virtuel et de l'exposition de l'intimité. La double narration apporte non seulement deux points de vue différents mais manifeste clairement l'opposition entre le continuum théâtral et la fragmentation cinématographique (puisque les séquences filmiques projetées sur grand écran sont le résultat d'une sélection de moments de jeu

d’acteurs sur scène et d’une succession de plans montés en direct, en régie, par le chef opérateur) et fait du plateau théâtral un espace non homogène où s’opère l’éclatement des corps et des voix en une composition rhapsodique. Il est une interface où la coprésence des langages multiples, ceux de la voix, du corps et de l’image, est à saisir comme la complexification de la réalité et la multiplication des modes de communication dans notre monde contemporain. Les outils technologiques de l’image se mettent ici au service du discours global et substantiel véhiculé par le texte en en révélant les parts d’ombre, c’est-à-dire le discours interne. C’est le corps de l’acteur, dans sa performance scénique et son interaction avec l’appareillage technique – donc dans tous ses états – qui constitue le fil conducteur, permettant de franchir toutes les frontières afin d’instaurer une nouvelle zone globale, celle du spectaculaire doté d’un nouveau langage, qui lui est propre et se glisse dans les interstices des autres.

Modification des statuts

Si les instances de présence se sont diversifiées et multipliées, la question du statut de l’artiste et du spectateur se pose également. Le statut de l’artiste est modifié en ce qu’il n’est plus seulement metteur en scène mais aussi auteur, aussi bien par la réécriture de textes existants que par l’écriture scénique. Car comme l’affirme Valère Novarina, « Par le travail de la mise en scène, la représentation elle-même devient texte […]. Le texte écrit [ou réécrit ici] vient se nouer à la trame de l’espace, jouer encore avec, s’y enchaîner à nouveau. Tout est tissé sur scène […] Au théâtre, tout est texte et tout vient se tresser à l’acteur, à l’espace et au corps du public[25] » : il s’opère « une porosité des rôles[26] ».

De même dans ces formes contemporaines, le spectateur change de statut. Il devient créateur du spectacle qu’il reçoit. En effet le plateau de théâtre, devenu un espace intermédial, est pour lui comme un nouvel écran d’ordinateur sur lequel apparaît un hypertexte où circulent beaucoup d’informations réparties sur une seule page. Bien que ce soit une expérience mentale et sensible collective, car tous les spectateurs sont dans la même salle et regardent en même temps le même spectacle, chacun réalise une expérience proprement individuelle par les choix qu’il doit opérer, car l’œil ne peut saisir, simultanément, tout ce qu’on lui montre ; les yeux sont des capteurs qui envoient les images au cerveau, à l’ instar des caméras de surveillance aux frontières. À la manière

d’un terminal, il les enregistre, les stocke, les identifie, les trie, les classe à des fins d’analyse ultérieure. Un travail identique a lieu avec les ondes sonores qui frappent le tympan, duquel s’engage une réaction électrique qui permet la transmission neuronale jusqu’au cerveau ; ces ondes sont ensuite analysées et mises en relation avec les éléments visuels captés. A une diégèse linéaire se substitue une structure rhizomatique [27] qui se donne à lire, dans un mouvement aléatoire - celui de l’œil - sur cette interface qu’est devenu l’espace scénique.

Le spectateur doit ensuite établir des liens entre tous les éléments visuels et sonores repérés, autant de signes qui appartiennent à plusieurs ensembles sémiotiques différents. A l’issue de ces opérations en réseau connecté, s’élabore une interprétation ainsi rendue difficile. En effet, « ce type de pratique spectaculaire visuelle qui spatialise les temps et les proximités brise tous les schémas perceptifs habituels du public[28] », et complexifie l’activité mentale du spectateur qui doit donner un sens à ce qui a été perçu et reconstituer une globalité. Le spectateur est rendu d’autant plus actif qu’il doit effectuer un travail de perception, de sélection, de mise en relation et d’interprétation d’une multitude de signes, extrêmement mobiles, à saisir de manière concomitante dans un laps de temps assez court ; c’est lui qui, en quelque sorte, monte les séquences visuelles qu’il a captées. Ce travail intellectuel, ces processus mentaux, nécessitent un temps de latence, un « voir à retardement » pour reprendre les mots de Jean-Baptiste Richard[29].

Conclusion : quelle vision du monde ?

La question centrale posée tant par les frontières géographiques, économiques et politiques actuelles, que par les pratiques théâtrales au plateau de Katie Mitchell, est celle du monde contemporain dans ses réalités et ses représentations. Les unes sont sujettes aux traversées, aux passages des individus et des biens sous la forme d’un flux continu et aux échanges, les autres à un mouvement non moins continuel, à un dépassement des limites génériques, et à un entremêlement des disciplines artistiques qui dialoguent entre elles, s’enrichissant mutuellement. L’art de la représentation théâtrale, est lui-même traversé par la question des frontières, aussi bien dans sa poétique que dans sa pratique.

Le théâtre de Katie Mitchell nous plonge dans un monde régi non plus par les règles de la physique traditionnelle, mais par celles de la physique quantique, car toutes ses propriétés, au nombre de trois, sont avérées :

Premièrement, les corps, comme les objets, sont présentés dans plusieurs états à la fois : corps-chair, corps organique, corps virtuel, corps sonore, corps psychique : c'est le phénomène de « l'interférence », le don d'ubiquité, de sorte que le même corps ou le même objet peut envahir l'espace scénique. Mais ces états sont enchevêtrés et ils doivent être décrits (saisis) globalement pour accéder à une intégralité des corps ou des objets : c'est le phénomène de « l'intrication ». Enfin, la multiplication des focalisations (regards superposés) implique le mouvement d'un état à l'autre et crée une dynamique qui correspond à la propriété de « l'oscillation », à savoir la dynamique des particules constituant les états instables, mouvement que l'œil du spectateur doit reproduire pour parvenir à un regard « résultant » (de la somme des regards après analyse), c'est-à-dire à une vision globale du corps ou de l'objet.

Cette représentation du monde évoque notre obsession du recours aux nouvelles technologies, en particulier informatiques, notre obsession à vouloir tout voir, tout suivre et tout surveiller, brisant les frontières des sphères privés et publiques, les limites de l'individuel et du collectif, rendant extime[30] ce qui est de l'ordre de l'intime, mais aussi, paradoxalement, notre difficulté, voire notre incapacité, à entrer en contact et à communiquer avec l'autre, car les seuls vrais échanges présents sur scène sont ceux de l'individu avec lui-même, sous forme de monologues intérieurs subtilement traduits par des voix off : un monde d'apparences et d'illusions, où le virtuel se mêle au réel, un monde instable où les repères s'effacent, qui jette l'individu dans le trouble et l'incertitude, et dans lequel se pose à lui, d'une manière renouvelée, la question de l'identité, de l'être au monde et du rapport à l'altérité.

Bibliographie

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1974.

CRISTOFOL, Jean, *L'Art aux frontières,* conférence prononcée dans le cadre du BRIT (Borders Regions in Transition) à Fukuoka, Japon https://www.antiatlas.net/jean-cristofol-

lart-aux-frontieres/.

DELEUZE, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DE TORO, Fernando, « Transdisciplinarité, sémiologie, nouvelles technologies : les spectacles multimédia d'Alberto Kurapelk et Robert Lepage », in André Helbo, Catherine Bouko et Elodie Verelinden (éd.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant,* Paris, Honoré Champion.

Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert, sous la direction d'Alain Rey, Maury, Malesherbes, 2007.

DURAS, Marguerite, *La Maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

Grand Larousse encyclopédique, Paris, Librairie Larousse, 1962.

HELBO, André, « Introduction », in Helbo André, Bouko Catherine et Verelinden Elodie (éd.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion, 2013.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre,* Seuil, 2006.

MAGIERI, Roco, « Corps extraordinaire, corps vivant : interdiscipline et laboratoire d'arts vivants », in André Helbo, Catherine Bouko et Elodie Verelinden (éd.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion, 2013.

MAYRÖCKER, Friederike, *Reise durch die Nacht*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1986.

MITCHELL, Katie, Entretien réalisé par Lenoux Valérie pour la Terrasse, le 20/12/2017.

NOVARINA, Valère, *Lumières des corps*, P. O. L., Paris, 2006, p. 92 cité par Arzu Kunt,« Hybridité textuelle dans le théâtre français contemporain », *The Journal of International Social Research*, Volume 10, Issue 54, 2017 ;

PAZ GAGO, José Maria, « L'écran-scène. Interdiscipline : spectacle vivant et spectacle enregistré », in André Helbo, Catherine Bouko et Elodie Verelinden, *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion.

PERKINS GILMAN, Charlotte, The Yellow Wallpaper [1892], *La Séquestrée*, Paris, Éditions Phébus, 2002*,* pour la traduction française, ou *Le Papier peint jaune* [1976], Paris,

Éditions des femmes Antoinette Fouque, 2007, pour une autre traduction française.

RICHARD, Jean Baptiste, *Spectacle, spectatoriel, spectateur : l'acte de voir et l'expérience du regard créateur*, thèse soutenue en 2019 à l'UPHF, Valenciennes.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, *« Coprésence de l'absente : le cinéma et son double dans les pièces La course à l'étoile et Les frénétique »,* in, Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (éd.), *Le triomphe de la scène intermédiale. Théâtre et médias à l'ère électrique,* Les Presses de l'Université de Montréal, 2017.

TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Ramsay, Paris, 2001.

TURNER, Frederick Jackson, *The Significance of the Frontier in American History, 1893, a paper read at the meeting of the American Historical Association in Chicago; 12 july 1893, during the world Columbian Exposition*.

1*Dictionnaire historique de la langue française,* Le Robert, sous la direction d'Alain Rey, Maury, Malesherbes, 2007, p. 027.

2*Grand Larousse encyclopédique*, Paris, Librairie Larousse, 1962, p. 62.

3*Ibid.*, p. 762.

4*Ibid.*, p. 1522.

5Frederick Jackson Turner, T*he Significance of the Frontier in American History,* 1893*, a paper read at the meeting of the American Historical Association in Chicago, 12 july 1893, during the World Columbian Exposition*.

6*Grand Larousse encyclopédique,* Paris, Librairie Larousse, 1962, p. 286.

7*Ibid.*

8Bernard Dort, *Théâtre réel,* Paris, Editions du Seuil, 1971, p.37.

9Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1974, p. 253 : les embrayeurs « délimitent l'instance spatiale et temporelle coextensive et contemporaine de la présente instance de discours contenant *je* ».

10Jean Cristofol, *L'Art aux frontières,* conférence prononcée dans le cadre du BRIT (*Borders Regions in Transition*) à Fukuoka, Japon. [https://www.antiatlas.net/jean-cristofol-lart-aux-frontieres/].

11André Helbo, « Introduction », in André Helbo, Catherine Bouko et Elodie Verelinden (éd.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant,* Paris, Honoré Champion, 2013, p. 9.

12 D'après le texte de Friederike Mayröcker, *Reise durch die Nacht*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1986.

13 Jean-Pierre Sirois-Trahan, « Coprésence de l'absente : le cinéma et son double dans les pièces La course à l'étoile et Les frénétique »*,* in, Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (éd.), *Le triomphe de la scène intermédiale. Théâtre et médias à l'ère électrique,* Les Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 168.

14 Roco Magieri, « Corps extraordinaire, corps vivant : interdiscipline et laboratoire d'arts vivants », in André Helbo, Catherine Bouko et Elodie Verelinden (éd.), I*nterdiscipline et arts du spectacle vivant,* Paris, Honoré Champion, 2013, p. 71.

15 Paz Gago José Maria, « L'écran-scène. Interdiscipline : spectacle vivant et spectacle enregistré », in André Helbo, Catherine Bouko et Elodie Verelinden, *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion, p. 214.

16 *Idid*., p. 216.

17 Fernando de Toro, « Transdisciplinarité, sémiologie, nouvelles technologies : les spectacles multimédia d'Alberto Kurapelk et Robert Lepage », in André Helbo, Catherine Bouko et Elodie Verelinden (éd.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant,* Paris, Honoré Champion, p. 142.

18 Entretien avec Katie Mitchell, réalisé par Valérie Lenoux pour la Terrasse, le 20/12/2017.

19 Par les thèmes abordés : la mort, la solitude, les femmes et leur quête d'identité ainsi que la manière de les traiter à l'écran ; à titre d'exemple, *Un Eté avec Monika* (1953), *Les Fraises sauvages* (1957) ou encore *Le Silence* (1963).

20 On peut en effet rapprocher les deux esthétiques : de par le traitement des images en noir et blanc, l'utilisation de la voix off autorisant l'accès direct aux pensées des personnages, la franchise sexuelle dans la parole et l'acte à l'écran, la façon de filmer les corps et leurs étreintes, de très près et en mode kaléidoscopique (en usant de gros plans successifs), l'attention portée à la dimension psychologique des personnages qui s'interrogent notamment sur la relation amoureuse, et cette manière parfois ostentatoire de dénoncer par la technique qu'au cinéma, il s'agit de cinéma (avec les faux raccords et les regards caméra par exemple), comme Katie Mitchell le fait pour la partie cinématographique de ses spectacles en montrant aux spectateurs tout le travail des techniciens, dont la présence sur le plateau est avérée. On pense pour tout cela en particulier à certaines séquences des films *A bout de souffle (1959)* et *Une Femme mariée* (1964) de Jean-Luc Godard, et surtout *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais, dont les dialogues et le scénario sont de Marguerite Duras.

21 Jean Cristofol, *L'Art aux frontières*, conférence prononcée dans le cadre du BRIT (Borders Regions in Transition) à Fukoama, Japon. [https://www.antiatlas.net/jean-cristofol-lart-aux-frontieres/]

22*Dictionnaire historique de la langue française,* Le Robert, sous la direction d'Alain Rey, Maury, Malesherbes, 2007, p. 1523.

23*Ibid*.

24 Spectacle réalisé à partir de la réécriture du texte de Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper* (1892), *La Séquestrée*, Paris, Éditions Phébus, 2002 (pour la traduction française), ou *Le Papier peint jaune* (1976), Paris, Éditions des femmes Antoinette Fouque, 2007 (une autre traduction française).

25Valère Novarina, *Lumières des corps*, P. O. L., Paris, 2006, p. 92. Cité dans Arzu Kunt,« Hybridité textuelle dans le théâtre français contemporain », *The Journal of International Social Research*, Volume 10, Issue 54, 2017.

26André Delbo, « Introduction », in André Helbo, Catherine Bouko et Elodie Verelinden, *Interdiscipline et arts du spectacle vivant,Paris,* Honoré Champion, p. 9.

27 Le « principe de connexion et d'hétérogénéité », Gille Deleuze, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 13 : « [...] n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté à un autre, et doit l'être » ; des connections nécessaires pour faire sens.

28 Fernando de Toro, op. cit. p. 142.

29 Jean Baptiste Richard, *Spectacle, spectatoriel, spectateur : l'acte de voir et l'expérience du regard créateur*, thèse soutenue en 2019 à l'UPHF, Valenciennes. Il s'agit de l'acte de création chez le spectateur qui se réalise « dans l'interstice temporel entre un spectacle et son après ».

30 Vient du substantif *extimité* : mouvement qui consiste à extérioriser tout ce qui est de l'ordre de l'intime, tant physique que psychique, à donner accès à son monde intérieur. L'extimité est une notion introduite par Jacques Lacan dans *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre,* Seuil, 2006, et reprise par Serge Tisseron dans *L'intimité surexposée*, Ramsay, Paris, 2001.