



La Scène
en Version
Originale



Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Appliquant à la scène théâtrale un concept cinématographique, cet ouvrage s'interroge sur les modalités des spectacles non traduits, présentés au public dans toute l'étrangeté de leurs gestes et de leurs voix d'origine. Alors que fleurissent les travaux consacrés à la traduction théâtrale, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques (PRITEPS) a choisi de se pencher, avec ce volume, sur le phénomène inverse : celui d'un théâtre joué pour une salle dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant cette altérité comme part de l'expérience esthétique. Des troupes italiennes conviées dans toutes les cours d'Europe aux comédiens chinois reçus pour les expositions universelles, les cas d'études abondent, invitant à explorer le fonctionnement, la réception et l'influence de ces spectacles.

Délibérément interdisciplinaire, cet ouvrage collectif croise les pratiques, les langues et les approches pour enrichir la réflexion théorique par la comparaison. À partir d'exemples très divers – spectacles en langue exotique ou régionale, scènes historiques ou création contemporaine – les articles interrogent la transmission du spectacle au-delà des mots. Découverte de l'Autre, élitisme culturel, ou voyeurisme de l'étrange ? Perception ancrée dans la musicalité de la langue, ou dans la gesticulation des corps ? Les textes réunis ici analysent aussi bien la spécificité des spectacles en version originale que les institutions qui les accueillent, la sociologie des publics, et les choix de surtitrage. Ils dessinent, au fil de l'analyse, l'image d'une expérience théâtrale aussi fertile que déconcertante, enracinée dans le sensible, et concentrant toute l'attention sur la puissance du rythme, la délicatesse du geste et la résonance de la voix.

Julie Vatain-Corffdir (dir.)

La scène en version originale



Ouvrage publié avec le concours de
l'université Paris-Sorbonne et du PRITEPS

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015
isbn : 979-10-231-0256-7

Couverture : Michaël Bosquier
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

PUPS
Maison de la Recherche
Université Paris-Sorbonne
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

pups@paris-sorbonne.fr
<http://pups.paris-sorbonne.fr>

AVANT-PROPOS

Julie Vatain-Corfdir

Si l'art théâtral est celui de la parole incarnée, qu'advient-il de cette parole en terre étrangère ? Comme en témoignage, dès le xvii^e siècle, la présence de comédiens italiens dans plusieurs capitales européennes, l'itinérance est inscrite dans l'histoire du théâtre mondial, dans la vie des troupes et la carrière des acteurs. Il convient donc de s'interroger sur le spectacle comme objet exporté, dans ses modalités changeantes comme dans sa réception. C'est ce qu'a souhaité faire ici, dans le cadre de ses travaux à la croisée des scènes, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de Paris-Sorbonne (PRITEPS). À l'heure où de nombreuses publications se penchent sur les difficultés et les bonheurs de la traduction théâtrale, ce volume choisit de se consacrer à l'expérience inverse : celle du théâtre en version originale, joué pour un public dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant l'altérité linguistique comme part de l'expérience esthétique.

La création contemporaine abonde en mises en scènes multilingues et multiculturelles, affirmant l'« étrangéisation » du théâtre comme clé d'une perception renouvelée, mais l'histoire montre que ces pratiques s'appuient sur une tradition vieille de plusieurs siècles. Des comédiens français invités par Catherine de Russie aux acteurs anglais qu'accueille l'Odéon en 1827, des tournées de Sarah Bernhardt en Amérique du Nord à celles de Louis Jovet en Amérique du Sud, des applaudissements reçus par les comédiens-danseurs japonais à l'exposition universelle de 1900 aux succès en langue japonaise de Simon McBurney ou de Claude Régy, le théâtre aime à faire entendre la musique d'une autre langue, à explorer la transmission du spectacle au-delà des mots.

Une enquête sur ce phénomène exige de s'intéresser non seulement à la spécificité des spectacles qui voyagent, mais aussi aux institutions qui les accueillent, aux publics auxquels ils se destinent, et aux effets qu'ils produisent. Si les barrières langagières peuvent en effet provoquer la méfiance des spectateurs, incitant les artistes à les rassurer par la distribution de synopsis ou la mise en place de surtitres, elles permettent également de placer l'art théâtral sous une autre lumière. L'altérité linguistique concentre l'attention sur le langage scénique, sur l'expressivité du geste, sur le rythme et la musicalité de la déclamation, éduquant le public à une forme de réception ancrée dans le sensible plus que dans le discours. La question de l'équilibre entre sens et

sonorité suggère d'ailleurs une comparaison avec l'opéra, car la langue étrangère n'est pas perçue de la même manière par les spectateurs lorsqu'elle est parlée ou chantée. Les spectacles venus d'ailleurs enrichissent, enchantent ou déconcertent la réception, de même qu'ils influencent les pratiques de la scène « d'accueil », qui se renouvelle au contact de dictionnements inaccoutumés et de nouvelles cultures du geste. Faire entendre une pièce en version originale, c'est croiser à la fois les langues et les traditions théâtrales, et raviver l'art dramatique en le dépouillant du verbe pour mettre l'accent sur le corps et la voix.

6 L'approche de ce volume consiste à mettre en regard des pratiques et des langues diverses, de manière à enrichir le questionnement théorique par la comparaison. Le vaste éventail d'exemples abordés par les articles a suggéré un ordre de présentation à la fois chronologique et thématique, selon les sections. La chronologie s'impose en effet pour étudier les origines européennes du phénomène, à savoir les pratiques voyageuses des comédiens italiens, ces précurseurs de l'exportation des spectacles et de la bigarrure linguistique. Le premier volet s'y consacre, avec trois articles qui étudient successivement la présence italienne sur les scènes parisiennes aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Il s'agit là d'analyser la saveur du bilinguisme franco-italien et son effet sur le public ([Charles Mazouer](#)), la place du geste et de l'agilité corporelle dans un théâtre improvisé fondé sur le jeu physique ([Charles Mazouer](#), [Alessia Gennari](#)), et plus généralement de mettre en doute l'idée de barrière linguistique conçue comme un obstacle. La question de l'institutionnalisation de ce théâtre et de sa perception dans les sources contemporaines mérite également d'être étudiée ([Sandrine Blondet](#), [Alessia Gennari](#)), ainsi que le statut des comédiens, indépendants ou placés sous le patronage des Grands ([Sandrine Blondet](#)).

Après cette mise en perspective des premières pratiques du genre, une deuxième section se tourne vers le surgissement de la langue « autre » comme principe de création théâtrale. C'est ici un regroupement thématique qui permet de mettre en regard des cas d'études variés, de la langue régionale à la langue exotique. Les scènes en occitan de *Monsieur de Pourceaugnac* et la pastorale languedocienne de Mondonville invitent ainsi à s'interroger sur le choix de la langue occitane : sa portée, son accessibilité, et sa valeur théâtrale ([Bénédictte Louvat-Molozay](#)). Le rapport du spectateur aux sonorités d'une autre langue est également analysé à travers *l'Électre* de Sophocle, retransmise en grec à la télévision britannique avec un succès inattendu qui souligne la suprématie de l'intensité émotive et de la musicalité du jeu ([Amanda Wrigley](#)). L'exemple des comédiens chinois sur la scène française permet ensuite d'apprécier la façon dont les spectacles éduquent le regard du public, sortant progressivement des confins d'un exotisme bizarre pour devenir un art apprécié ([Shih-Lung Lo](#)). Ces exemples divers

et révélateurs posent avec acuité la question de la déclamation autre, et présentent diverses facettes des dispositifs de compréhension mis en place pour le public.

Un troisième volet se consacre à la fortune de la langue française sur les scènes étrangères. La Russie en offre plusieurs exemples, qu'il s'agisse des proverbes dramatiques écrits en français par Catherine II et sa cour ([Valentina Ponzetto](#)) ou de troupes françaises invitées à Saint-Petersbourg au fil du XIX^e siècle ([Pascale Melani](#)). Les questions qui se posent alors ont trait non seulement aux textes joués en langue étrangère, mais aussi à tout l'univers culturel qu'ils véhiculent, aux modes françaises – qu'elles soient littéraires ou vestimentaires – et à la sociologie du public. Ce dernier point intéresse également le phénomène méconnu du « Théâtre français d'Amérique », troupe française implantée à New York avant même l'arrivée de Jacques Copeau, avec pour public privilégié une élite culturelle qui fait grand cas de ses affiliations européennes ([Mechele Leon](#)).

La dernière section du volume se tourne vers les pratiques linguistiques et les métissages de la scène contemporaine. Depuis la fin du XX^e siècle, les créations internationales, le travail sur le sur-titrage et les spectacles présentés en versions multiples sont particulièrement à l'honneur. La reconnaissance dont jouit actuellement le théâtre espagnol alternatif permet de s'interroger sur les modalités de sa réception, sur son influence et sur l'adaptation des spectacles aux lieux où ils sont présentés ([Béatrice Bottin](#)). Plus rare, la production d'une même mise en scène en plusieurs langues engage une réflexion sur la valeur et le fonctionnement de ce choix esthétique, et sur ses conséquences en termes de rapport au public et d'efficacité de la mise en scène ([Anaïs Bonnier](#)). L'exemple d'un metteur en scène proposant ses spectacles tantôt en traduction, tantôt en langue étrangère, invite enfin à une analyse du jeu de l'artiste avec sa réception, entre distanciation et connivence ([Suzanne Fernandez](#)). À travers cette mosaïque de cas d'études sous-tendus par une réflexion théorique, c'est donc un travail approfondi sur le spectacle de l'Autre, dans ses modalités linguistiques et sonores comme dans son exotisme gestuel, que propose ce volume.

LE THÉÂTRE ESPAGNOL ALTERNATIF : L'AVÈNEMENT D'UN LIEU DE MÉTISSAGES POLYMORPHES ET SYNERGIQUES

Béatrice Bottin

À l'occasion d'un colloque sur les nouvelles tendances théâtrales en Espagne au début du XXI^e siècle, César Oliva¹ affirmait que, pendant bien longtemps, seuls les festivals et les rencontres théâtrales avaient offert des opportunités de diffusion au théâtre espagnol alternatif, au point de constituer un circuit spécifique pour des publics minoritaires et avertis. À cela, il faudrait ajouter que les dramaturges et les metteurs en scène de ce courant cantonné aux salles alternatives ont souvent vu leur travail mieux accepté et reconnu à l'étranger que dans leur propre pays. Rodrigo García en est probablement le meilleur exemple. Avec sa compagnie La Carnicería Teatro², il a établi d'étroites relations avec les scènes étrangères et, plus particulièrement, avec les salles françaises et francophones. De toute évidence, le surtitrage des textes a favorisé la diffusion de ses créations, amenant le dramaturge à intégrer progressivement la traduction française à ses mises en scène et à proposer ainsi des spectacles interprétés en espagnol, en français ou en italien, etc. Rodrigo García a tout d'abord participé à de nombreux festivals de théâtre espagnol en France et à l'étranger (Les Translatines de Bayonne en 1999, le festival Mira à Toulouse et à Bordeaux en 2001), mais c'est en 2002 que le festival d'Avignon contribuera décisivement à la renommée de ce créateur, en mettant à l'affiche deux de ses pièces, *Je crois que vous m'avez mal compris* et *After sun*, lesquelles feront ensuite l'objet d'une tournée dans l'Hexagone puis en dehors. À partir des années 2000, les scènes et les festivals de renommée internationale ont accueilli les créateurs espagnols, déjà bien connus des rencontres alternatives, en leur offrant en quelque sorte une consécration. En 2004, La Carnicería Teatro est de retour en Avignon avec *L'Histoire de Ronald le clown de chez Mc Donald's* et en 2007 avec *Bleue, saignante, à point, carbonisée*³ et *Approche de l'idée de méfiance*. En 2009, le théâtre espagnol est de nouveau à l'honneur dans la cité des Papes avec *Kairos, sisyphes et zombies* d'Óscar Gómez Mata. En 2010, le public du festival découvre et salue le

1 César Oliva, « Experiencias de un espectador experimental. Algunas ideas sobre la modernidad escénica en España en los albores del siglo XXI », AA.VV., *Tendencias Escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006.

2 La Boucherie Théâtre.

3 Un titre faisant allusion à la cuisson de la viande.

travail d'Angélica Liddell dans *La Maison de la force* et *L'Année de Ricardo*. Liddell sera de nouveau invitée en 2011, avec cette fois-ci, *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: projet d'alphabétisation*, une pièce dont il y a lieu de remarquer qu'une partie du titre et du texte sont en français. En 2013, elle revient à l'affiche de ces célèbres rencontres théâtrales avec *Todo el cielo sobre la tierra: el síndrome de Wendy* et *Ping, Pang, Qiu*, une pièce de théâtre-documentaire dans laquelle elle déclare son amour à la Chine et à sa langue.

128

Représentants d'un théâtre espagnol alternatif sulfureux et rénovateur, ces créateurs proposent des mises en scène en apparence déstructurées, proches de la performance, destinées à représenter la société actuelle dans la prodigalité de ses vices et la pénurie de sa vertu, un monde indigne sans possibilité de changement. On assiste à une déconstruction des personnages qui font place aux comédiens, lesquels, pour jouer, s'en remettent à leurs propres émotions. Ils exécutent des chorégraphies, mettent le texte en chanson, se griment, se maltraitent. Ils réalisent également un minutieux travail sur le corps, lequel évolue sur un plateau sali, jonché de matière, de boue, de peinture, de sauce, et où l'on détruit les éléments du décor. Le message que veulent ainsi faire passer ces artistes s'exprime par le biais de la langue, mais aussi par le non verbal, par la posture, la gestuelle, le regard. Ils désirent susciter l'imagination et la réflexion du spectateur, plongé dans un montage qui laisse une place de choix au métissage des langues et des cultures, et où s'entremêlent pêle-mêle les arts.

À n'en pas douter, la technique du surtitrage a non seulement contribué à la diffusion du théâtre espagnol alternatif, mais elle a également éveillé la curiosité du public tout en influençant et en enrichissant de manière considérable la dramaturgie et les mises en scène des auteurs de langue espagnole. Or, la réception du public est-elle forcément identique dans tous les pays? Les artistes adaptent-ils leurs créations au pays où ils se produisent? Selon Rodrigo García, les spectateurs sont les mêmes partout. À cela, il ajoute qu'il souhaiterait que ses pièces parviennent à un public aussi large que possible: maçons, boulangers, chauffeurs de taxi, mais cela lui semble quelque peu utopique. Notre analyse portera sur la diffusion, l'expérimentation et la réception du théâtre espagnol alternatif et plus particulièrement sur le travail dramaturgique et scénographique de Rodrigo García, d'Óscar Gómez Mata et d'Angélica Liddell, chefs de file d'un mouvement regroupant des dramaturges mettant eux-mêmes en scène leurs spectacles.

À la fin de l'année 2011, Rodrigo García, dramaturge, metteur en scène, vidéaste d'origine argentine, installé à Madrid depuis 1987 où il monte la compagnie La Carnicería Teatro, défraie la chronique avec sa nouvelle création, *Gólgota picnic*,

produite par le Centre dramatique national espagnol et pour laquelle il s'est vu offrir, pour la première fois en Espagne, une scène prestigieuse, celle du Théâtre María Guerrero de Madrid. Ce spectacle dénonce la surconsommation, la pauvreté et la violence de la société occidentale, thèmes chers au dramaturge-metteur en scène. Il est interprété par cinq comédiens installés sur un plateau jonché de petits pains pour hamburgers, avec au fond un écran géant où sont projetés des films, des vidéos de saut en parachute, des œuvres d'Arcimboldo, de Mantegna, de Klein, ainsi que des représentations du Christ. L'action prend fin en musique, avec *Les Sept Dernières Paroles du Christ sur la croix* de Joseph Haydn, interprétées par le pianiste Marino Formenti, en tenue d'Adam. Or, les représentations du 8 au 17 décembre 2011 au Théâtre du Rond-Point dans le cadre du festival d'Automne de Paris et du 16 au 20 novembre 2012 au Théâtre Garonne de Toulouse se sont vues perturbées par des manifestants dénonçant la « christianophobie » de la pièce. Lors de la première, le quotidien *Le Monde* titre : « *Gólgota picnic* : des catholiques se mobilisent dans le calme au soir de la première »⁴ tout en relayant les propos de l'évêque auxiliaire de Nanterre, Nicolas Brouwet, justifiant ces manifestations « pacifiques » et demandant « que notre foi ne soit pas tournée en dérision ». Concomitamment, dans *Le Figaro*, la journaliste Armelle Heliot condamne ces agissements et souligne l'insolent et dérangeant talent de Rodrigo García, en ces termes :

Les critiques virulentes émanent de personnes qui, pour un grand nombre, n'ont pas vu *Gólgota Picnic*. Comment s'étonner de la violence du propos d'un artiste qui a fait de la colère contre le monde de l'argent et de la consommation destructrice le terreau de son travail ? Depuis 1999, on connaît, en France, les productions de Rodrigo García. Né en Argentine de parents espagnols, il est installé à Madrid. Il est l'héritier d'une culture très marquée par la religion catholique et la figure du Christ. Peinture, littérature, textes sacrés, Rodrigo García est le contraire d'un ignare, d'un barbare. Il a vu, il a lu. Il s'emporte contre la société occidentale actuelle. Il puise ses références dans ce qu'il connaît. Il cherche les racines, les causes⁵.

Depuis la fin des années 1990, les spectacles de Rodrigo García font partie de la programmation française et étrangère et ont parfois fait l'objet de véritables scandales. En 2005, en Italie, les associations protectrices des animaux parviennent à faire interdire la représentation de *Accidents, tuer pour manger*, alléguant qu'il est intolérable

4 Le Monde.fr avec AFP, « *Gólgota picnic* : des catholiques se mobilisent dans le calme au soir de la première », *Le Monde.fr*, 8 décembre 2011.

5 Armelle Heliot, « *Gólgota picnic* ne vaut pas un scandale », *Le Figaro.fr*, 8 décembre 2011.

qu'un homard soit tué sur scène. En 2007, en France, le montage de *Et balancez mes cendres sur Mickey* déchaîne les foudres de la critique qui juge que raser une femme sur scène est de très mauvais goût. Auparavant, le titre original de la pièce, *Et balancez mes cendres sur Eurodisney*, avait dû être modifié, à la suite de la plainte déposée par la société concernée, qui considérait qu'il portait atteinte à son image et à sa dignité. Toutes les pièces du dramaturge sont traduites en français et dans plusieurs autres langues et, selon les circonstances, ce dernier choisit de mettre en scène son texte dans sa version traduite ou d'intégrer le surtitrage à sa scénographie. À l'occasion de ses représentations pour un public à la fois bilingue et connaisseur mais également non averti et non hispanisant, Rodrigo García choisit d'accorder une place de choix à la traduction du texte et au surtitrage, lesquels par le biais de la projection, associés à l'image et au son, deviennent de véritables éléments dramatiques faisant office de décor. Le metteur en scène a pour habitude de travailler avec des comédiens capables de jouer dans plusieurs langues et pour la scène française il n'hésite pas à mélanger le texte en espagnol et sa traduction. Au fil des mises en scène, les mots et les phrases sont omniprésents même s'ils semblent relégués au second plan car ils ne sont pas forcément en lien avec les actions scéniques. Ils jaillissent sur les écrans géants, inondent l'espace scénique, illuminent les comédiens, invitent les spectateurs à la lecture et à la réflexion et frappent leur imagination.

Dans *Crue, saignante, à point, carbonisée*, une coproduction de La Carnicería Teatro, des festivals d'Avignon et d'Athènes, de la Fondazione Musica per Roma, du festival international des arts de Castilla y León, il choisit de revenir sur ses origines argentines, sur ses souvenirs d'enfance à travers « la Murga », le carnaval argentin, animé par des « murgueros », groupes de jeunes des quartiers pauvres de Buenos Aires qui s'y préparent toute l'année. Il part en quête d'un espace de rencontres improbables, d'un lieu de partage où Juan Lorient, comédien professionnel et complice de toujours, côtoie des danseurs et des musiciens amateurs, dont le quotidien apparaît aux spectateurs par le truchement des vidéos de Buenos Aires. Le public découvre les chorégraphies acrobatiques des « murgueros », s'initie à leur rite, s'imprègne du texte traduit et projeté en gros caractères sur l'intégralité du mur du fond. Le texte, fait de narrations et d'interrogations, défile en illuminant l'espace scénique. Sur le plateau jonché de détritrus, les acteurs se livrent à des jeux et à des chorégraphies. Tandis que les acteurs jouent à une sorte de cruel colin-maillard, l'un d'entre eux interprète la « chanson du pauvre » de Manuel J. Castilla, issue du répertoire folklorique argentin, à laquelle vient s'ajouter un dernier couplet écrit par Rodrigo García, dont la traduction apparaît sur l'écran, résumant tout le désarroi de cette jeunesse à la dérive, livrée à elle-même :

Honnis soit cette justice et les avocats, ces vauriens
Quand la loi est dure d'oreille, même le diable n'y peut rien
Voilà donc le lot du peuple, de ceux qui sont dans le dénuement
Ceux qui brassent des millions sont reçus au gouvernement⁶.

Peu après, accompagnant leurs danses et défilant sur le film du carnaval, le texte interpelle directement le spectateur, l'interroge : « Pourquoi dans tous les films balancés sur Arte, les acteurs font-ils tellement la gueule qu'ils ont l'air de jouer en suçant un citron ? Pourquoi les philosophes et les artistes, quand ils parlent en public à propos de la vie, ne rient-ils pas ? » Dans cette pièce empreinte de culture latine, parmi les souvenirs d'enfance du dramaturge se glissent des allusions à la société française, non dénuées d'humour. Elles sont destinées à poursuivre le processus de rapprochement entre le public et les acteurs, cherchant à instaurer une identification progressive. Les thèmes abordés sont universels mais demeurent néanmoins empreints de l'identité hispano-argentine du créateur et de son collectif. Dans *Borges vs Goya*, mis en scène pour la première fois en France en 2005, Rodrigo García abordait déjà ses souvenirs d'enfance en imaginant pour le public français un spectacle bilingue. La première partie, *Borges*, était interprétée en espagnol et la seconde, *Goya*, en français. Il rendait ainsi hommage à deux illustres personnalités des Lettres et des Arts, connues de tous et dont les œuvres ont influencé son propre travail. Au fil des spectacles, le français et l'espagnol cohabitent, se mélangent, interfèrent tandis que les mots plaisent ou dérangent. La critique et le public sont le plus souvent partagés. On adhère au style de Rodrigo García, on apprécie, on se laisse porter, on pénètre dans son univers, même si on y subit un traitement de choc, ou bien on est scandalisé, indigné ou écœuré par ce déferlement de nourriture, de saillies, de scènes de sexe et de violence à l'image de la société contemporaine, et on quitte la salle. Le public doit s'attendre à être éclaboussé aussi bien physiquement qu'émotionnellement ; il ne peut en sortir indemne. Aussi, dans de telles conditions, la reconnaissance internationale de Rodrigo García s'est-elle vue flétrir par des scandales bien souvent déclenchés par un public rigoriste et sectaire aux yeux duquel les représentations de certaines pièces étaient des vecteurs d'immoralité et de purs blasphèmes.

Malgré ces vicissitudes, le succès ou les scandales de Rodrigo García en France ont permis à d'autres dramaturges et metteurs en scène espagnols de fouler les planches des scènes françaises. Certains festivals présentent ces artistes comme zéloteurs de « la

6 Rodrigo García, *Bleue, saignante, à point, carbonisée*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2009, p. 37.

7 *Ibid.*, p. 38.

génération Rodrigo García ». Une appellation, il est vrai, quelque peu réductrice pour des créateurs qu'il conviendrait plutôt de regrouper sous le terme de représentants du « théâtre espagnol alternatif », lequel suppose, le plus souvent, une étroite collaboration entre les différents artistes qui y évoluent, donnant lieu à des spectacles joués dans leur version originale surtitrée ou adaptés dans leur traduction.

132 Le comédien, metteur en scène, dramaturge et scénographe, Óscar Gómez Mata, co-fondateur en 1987 à Irún (Espagne) de la compagnie Legaleón-T puis, à la tête de la compagnie L'Alakran en résidence artistique au Théâtre Saint-Gervais de Genève depuis 1997, fait partie de ce collectif capable de jongler avec les langues. À ses débuts, il monte des pièces à partir des textes de son ami Rodrigo García : *Boucher espagnol*, *Tombola Lear*⁸, *Notes de cuisine*. À partir de 2002, il met en scène ses propres créations, le plus souvent dans plusieurs langues. Il imagine, avec l'ingénieuse complicité d'Esperanza López, *Psychophonies de l'âme*, une « exposition vivante », interprétée en espagnol ou en français, destinée à se dérouler non pas « dans une salle de théâtre "classique" mais plutôt dans une salle genre salle d'exposition », dépourvue de sièges car les spectateurs ont le choix de rester debout ou bien de s'asseoir sur le sol. Ils y mettent en scène des voix intérieures à la fois amusantes et aberrantes, tout en rendant hommage à l'artiste Robert Filliou. En 2005, avec *Optimistic vs Pessimistic*, une pièce surtitrée en chinois, ils surprennent davantage encore le public qui est invité à déambuler parmi les comédiens pour mieux tester sa capacité à obéir et à se soumettre aux ordres. En 2009, il est lui aussi convié en Avignon, où il présente *Kairos, sisyphes et zombies*, un spectacle disponible en versions espagnole, française et italienne. Il s'agit d'une réflexion sur le temps, lequel, au centre des préoccupations de l'être humain, est source de questionnement et d'angoisse : « Chez les Grecs, la notion de "kairos" traduit le temps adéquat pour faire les choses, le temps qui "tombe bien". Être en "kairos" signifie être bien synchronisé par rapport à la totalité. Ce concept désigne une certaine qualité du temps, la reconnaissance du moment propice pour agir⁹... » Cette création le révèle au grand public et lui permet de se forger un nom au sein de la scène contemporaine internationale. Au cours du spectacle, les comédiens interpellent le spectateur, cherchent à établir une complicité avec lui, lui décrivent le cheminement de la réflexion, éclairent les éléments qui composent le titre de ce voyage théâtral : « Kairos est une divinité grecque représentée par un jeune éphebe nu

8 *Tombola Lear* est une adaptation de la pièce de Rodrigo García *Rey Lear* (2004).

9 Óscar Gómez Mata, « Dossier de presse *Kairos, sisyphes et zombies* », *L'Alakran Compagnie*, 2009, p. 3.

qui a une seule longue mèche de cheveux. Et quand il passe on a trois possibilités : soit on le voit pas, soit on le voit mais on fait rien, soit on le voit et on attrape sa mèche de cheveux », explique l'un des comédiens au public. Il s'agit, ici, d'explorer cette notion de temps adéquat à la confection des choses. Cette pièce peut être interprétée en version française, espagnole ou italienne à l'instar des précédentes et des suivantes. Le surtitrage n'en est pas moins présent ; il est utilisé en guise de décor ou est destiné à compléter des explications, à insister sur un mot ou une phrase, à donner des consignes. Pour cet artiste, comme pour d'autres, une pièce de théâtre n'est véritablement achevée qu'au moment où elle rencontre le public et finit de se construire en sa compagnie. Les projets de L'Alakran se développent et s'enrichissent au fil des répétitions, des ateliers, des tournées, des langues et des cultures étrangères et des réactions du public, parfois amené à partager l'espace scénique avec les comédiens. Les mises en scènes et le texte se nourrissent des émotions, des déplacements et parfois même des mots des spectateurs. La compagnie met un point d'honneur à bousculer les codes de la représentation traditionnelle en optant pour une exploration perpétuelle des lieux en cherchant à établir une complicité avec un public gagné peu à peu par l'expérience d'une immersion sensorielle suscitée par des pièces polymorphes, aux airs de performance, de happening, de réunion, d'exposition. Il s'agit de déstabiliser le spectateur mais surtout de partager une expérience artistique singulière avec ce dernier en lui donnant la possibilité d'interagir avec le spectacle, d'être acteur d'un théâtre laboratoire qui rappelle celui conçu par Grotowski.

Ces créateurs privilégient le travail collectif et œuvrent en étroite collaboration avec les comédiens, lesquels partagent parfois leur temps entre plusieurs compagnies. Ils se caractérisent par une volonté marquée de revisiter les possibilités de la scène, d'approfondir le jeu du corps et d'en accentuer l'expression. Le théâtre emprunte à la danse, aux arts plastiques, réserve une place de choix aux images et aux effets luminotechniques. Ces derniers participent activement au sens des spectacles et plongent le spectateur dans la représentation d'un monde chaotique que l'on croirait pourtant harmonieux car baigné de lumières lui conférant une apparence onirique. Rodrigo García confie cette tâche à Carlos Marquerie, lui-même dramaturge, metteur en scène, scénographe, dont l'une des pièces est traduite en français : *120 pensées à la minute*. Il est également l'un des éclairagistes les plus talentueux de ce mouvement. Fort de sa propre expérience d'homme de théâtre, rompu au travail chorégraphique effectué en collaboration avec son épouse Elena Córdoba, il est aussi à l'origine des effets luminescents des pièces d'Angélica Liddell qui, après avoir hanté les festivals et les scènes indépendantes, a affiché sa douleur et sa rébellion pendant deux années

consécutives au festival d'Avignon, où elle a été de nouveau à l'affiche en 2013 avec deux de ses dernières créations.

En 2010, la critique encense *La Maison de la force*, une pièce de cinq heures, qui campe le polymorphisme de la douleur et de la solitude et rend un vibrant hommage aux victimes féminines du machisme mexicain. Semblable pièce ouvre à cette dramaturge les portes de célèbres théâtres, tels que celui de l'Odéon. On parle de « puissance et de rage¹⁰ » ou de « beau bordel¹¹ ». Cette pièce propulse Angélica Liddell et sa compagnie Atra Bilis au pinacle de la gloire dramaturgique. Elle obtient non seulement une reconnaissance médiatique mais elle fait également l'objet d'analyses dans des revues scientifiques. En 2011, elle est de retour en Avignon, avec *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*, une œuvre réalisée en coproduction avec le festival. Il s'agit d'une suite ou plutôt d'une conséquence de la pièce précédente :

134

La méfiance à l'égard d'autrui conduit à la méfiance à l'égard de l'idée même d'humanité : on en vient à douter de la réalité de ce concept. Alors on s'isole et on éprouve un sentiment de non-appartenance. Cela suppose un rejet de tout ce qui tient du collectif. Voilà pourquoi « *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabétisation est aussi un éloge de l'individu par-dessus toute communauté ou association. C'est une défense de la solitude comme forme de vie, une expression du déracinement, de la fatigue à l'égard de l'humain¹².

Ce projet voit le jour au moment où, pour des raisons professionnelles évidentes, l'artiste décide d'apprendre le français. Dès le titre, on perçoit la présence de la langue française, laquelle apparaît comme l'une des protagonistes de cette création. Confrontée à l'apprentissage d'une nouvelle langue, tel un enfant assis à une table d'école, Angélica Liddell ressent très vite le besoin de créer son propre alphabet. En apparence désordonné et incomplet, cet abécédaire met la langue française à l'honneur, se l'approprie, s'imprègne de sa culture tout en faisant partager l'univers et le ressenti de l'artiste :

Le choix d'un alphabet dans une autre langue est le résultat de la frustration et du besoin. Je ressentais un désir furieux et immédiat : savoir comment on disait « rage » dans cette langue que j'étais en train d'apprendre. Pour moi, la rage redoublait de sens et de force : c'était comme réapprendre ce que signifiait ce sentiment. Il n'est pas urgent

10 René Solis, « *Aux Carmes, la puissance et la rage* », *Libération*, 12 juillet 2010.

11 Daniel Conrod, « *Le beau bordel d'Angélica Liddell* », *Télérama.fr*, 16 juillet 2010.

12 Christilla Vasserot, « *Entretien avec Angélica Liddell* », *Theatre-contemporain.net*.

d'apprendre à dire « ampoule » ou « pied » dans l'autre langue, je m'en fiche. J'ai attrapé un dictionnaire et j'ai répété les mots qui décrivaient mes sentiments¹³.

Participent à cette pièce, la comédienne et danseuse Lola Jiménez, déjà présente dans *La Maison de la force*, des acrobates chinois, des petites filles auditionnées dans la ville où elle se produit, auxquels il faut ajouter le public, l'autre complice. La pièce débute par un cours de langue française dispensé à des petites filles, au cours duquel on leur apprend un alphabet accompagné d'exemples, lesquels seront illustrés tout au long du spectacle. Lola et Angélica entreprennent un voyage à Paris, une sorte de quête initiatique, une descente aux enfers, une exploration de la méchanceté et de la stupidité de l'homme, où les mots perdent leur innocence première pour montrer la brutalité obscène des relations et des conduites humaines. Par le truchement de ce spectacle, et à l'instar de ses contemporains, l'artiste offre une critique caustique et incisive de la société dans une mise en scène élaborée et soignée où l'autre est au centre des préoccupations et où la langue est à l'honneur. Angélica Liddell récite, fait réciter et relayer par une voix-off, celle de sa traductrice Christilla Vasserot, son alphabet : « E comme Enfant », « F comme France » et pour finir, « U comme Utopie » avant une ultime phrase en français :

Que no vuelva a ser concebido un solo niño más sobre la tierra.

Si un idioma debe aprenderse por algo es para decir.

Que plus un enfant ne soit conçu à la surface de la Terre¹⁴.

Ce spectacle, qui rend un troublant hommage au monde de l'enfance fait de cruauté, offre des similitudes avec le célèbre film de Carlos Saura, *Cría cuervos* dont la bande originale, *¿Por qué te vas?* a fait le tour du monde. La version française de ce titre interprétée par Jeannette sert, ici, de fil conducteur à la pièce. Selon Angélica Liddell, le lien interculturel se tisse par le truchement de cette chanson associée dans la mémoire collective à un chef-d'œuvre du septième art. Elle choisit délibérément d'accorder une place de choix au mélange des cultures, à l'interculturalité, à l'hybridation, pour mieux communiquer sa douleur au public et partager avec lui des moments de liesse, de torpeur, d'angoisse et de désespoir. Pour elle, apprendre une langue, c'est, avant tout, pouvoir exprimer ses sentiments, les faire partager, même s'ils sont violents ou choquants, plutôt que de savoir dire « table » ou « chaise ». Angélica Liddell exprime

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Angélica Liddell, *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*, Bilbao, Artzblai, 2011, p. 59.

sa défiance envers l'être humain, un être inique manquant cruellement de bonté. Elle reformule les balbutiements de l'apprentissage d'une langue, qui lui permettent de détailler la réalité et de la (re)nommer.

136 Dans un premier temps, ces artistes espagnols exploitent la technique du surtitrage, l'adoptent et l'intègrent progressivement à leur spectacle. Les mots deviennent décor, mettent les comédiens en lumière, accaparent l'attention du spectateur. Puis, peu à peu, les dramaturges s'approprient une langue étrangère, l'utilisent pour transmettre leur message, l'intègrent à la scénographie, lui rendent hommage. Enfin, certains d'entre eux, Rodrigo García avec *La Carnicería Teatro* et Óscar Gómez Mata avec *L'Alakran*, interprètent leur texte dans leur traduction. Ils adoptent la langue du pays où ils se produisent mais ils n'adaptent pas leur travail, ils l'enrichissent, et ils poursuivent ainsi leur quête esthétique et identitaire. Les auteurs du théâtre alternatif espagnol créent la polémique; ils sont adulés ou bien négligés par une critique et un public peu enclins aux innovations, attachés au modèle du théâtre classique ou plus attirés par les comédies de boulevard. Leurs mises en scène choquent car elles fuient le mensonge, préférant montrer la société telle qu'elle est, cruelle, vile, abjecte, et non pas telle qu'on la voudrait. Avant eux, la célèbre compagnie catalane, *La Fura dels Baus*, avait conquis le public francophone en proposant des spectacles intimistes ou démesurés, souvent provocateurs, incluant des textes en français ou rendant hommage à d'illustres auteurs. Une reconnaissance désormais établie à laquelle vient s'ajouter celle des metteurs en scène qui font l'objet de cette étude. Lorsque l'on observe leur calendrier, publié sur leur site internet, on constate que ces derniers enchaînent les tournées en France et à l'étranger, où leurs spectacles hybrides se voient offrir des scènes prestigieuses sans pour autant négliger les salles qui n'ont pas pour vocation première d'accueillir des représentations théâtrales. En outre, si on considère la programmation théâtrale française, on découvre que les pièces de ces dramaturges espagnols sont également montées par des metteurs en scène français et étrangers. Par exemple, en 2002, à Bonlieu, scène nationale d'Annecy, Matthias Langhoff met en scène la traduction du texte de *Borges* de Rodrigo García. Le comédien argentin Marcial di Fonzo Bo fait revivre un adolescent de dix sept ans, fils de boucher, en train de découper de la viande et des carcasses tout en mettant à mort l'image du poète argentin d'abord adulé, puis abhorré.

Actuellement, les traductions des pièces de ces auteurs et de bien d'autres dramaturges espagnols, tels que Juan Mayorga, Itziar Pascual, Luisa Cunillé, sont adaptées en France et dans toute l'Europe. Parmi eux, certains connaissent un franc succès dans des pays comme le Maroc, qui manifeste un intérêt particulier pour les créations de Fernando Renjifo. Ce dernier conçoit des spectacles vivants mêlant la performance, la vidéo, le cinéma. Il prend le parti d'associer ses propres textes à ceux

d'autres écrivains, traduits en espagnol ou dans leur version originale. Son spectacle, *Le Lieu de la parole. Conversation interférée. Beyrouth*, monté en 2009 à Rabat, a été créé à partir de documents sonores de conversations tissées à Beyrouth entre plusieurs auteurs arabes, et s'inspire de textes de poètes arabes contemporains en rapport avec la région, comme le poète syro-libanais Adonis et le palestinien Mahmoud Darwich. Il s'agit d'une pièce où l'on peut à la fois lire des extraits de textes du poète espagnol Antonio Gamoneda projetés sur le plateau, et écouter des fragments de conversations ainsi que quelques passages poétiques des divers auteurs, dans un spectacle qui croise le langage théâtral avec d'autres langages artistiques. Beyrouth devient un lieu à la fois très concret et très abstrait. La proximité réelle et fictionnelle avec la violence, le décès, la douleur, la perte et la destruction place les habitants de la ville, les acteurs et les spectateurs dans un univers extrême identifiable par tous, grâce à l'affranchissement des barrières culturelles et linguistiques. À n'en pas douter, le surtitrage a permis de diversifier la programmation théâtrale. Il offre de nouveaux décors aux spectacles, des mots, des textes, des conversations, des discours qui n'auraient pu faire partie de la mise en scène sans le recours à cette technique. Le surtitrage développe des relations, des échanges de connaissance, des expériences : il enrichit la création artistique.

BIBLIOGRAPHIE

- CONROD, Daniel, « [Le beau bordel d'Angélica Liddell](#) », *Télérama.fr*, 16 juillet 2010.
- GARCÍA, Rodrigo, *Bleue, saignante, à point, carbonisée*, extrait du spectacle enregistré au festival d'Avignon, *theatre-video.net*, 5 juillet 2007.
- , *Bleue, saignante, à point, carbonisée*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2009.
- GÓMEZ MATA, Óscar, « Dossier de presse *Kairos, sisyphes et zombies* », *L'Alakran Compagnie*.
- HELIOT, Armelle, « [Golgota picnic ne vaut pas un scandale](#) », *Le Figaro.fr*, 8 décembre 2011.
- LIDDELL, Angélica, *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*, Bilbao, Artzblai, 2011.
- OLIVA, César, « Experiencias de un espectador experimental. Algunas ideas sobre la modernidad escénica en España en los albores del siglo XXI », AA.VV., *Tendencias Escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006.
- RIBES, Jean-Michel, « Le rire de résistance », *Charlie Hebdo*, 7 juillet 2011.
- SOLIS, René, « [Aux Carmes, la puissance et la rage](#) », *Libération*, 12 juillet 2010.
- VASSEROT, Christilla, « [Entretien avec Angélica Liddell](#) », *Theatre-contemporain.net*.
- Le Monde.fr avec AFP, « [Golgota picnic: des catholiques se mobilisent dans le calme au soir de la première](#) », *Le Monde.fr*, 8 décembre 2011.

Enseignant-chercheur à l'université de Pau et des Pays de l'Adour, au sein du Laboratoire de Recherche Arc Atlantique (EA 1925), spécialiste du théâtre espagnol des xx^e et xxi^e siècles, Béatrice Bottin est l'auteur d'un ouvrage et de nombre d'articles analysant le travail dramaturgique et scénographique de José Martín Recuerda, Rodrigo García, Angélica Liddell, et Carlos Marquerie, entre autres. Elle est également traductrice-expert près la Cour d'appel de Pau.

Résumé : À partir des années 2000, les scènes et les festivals de renommée internationale ont accueilli les dramaturges-metteurs en scène espagnols en leur offrant une reconnaissance méritée. La technique du surtitrage a non seulement contribué à éveiller la curiosité du public mais elle a également influencé et enrichi de manière considérable les créations alternatives proposées par Rodrigo García, Óscar Gómez Mata et Angélica Liddell, tout en favorisant leur diffusion. Or, la réception du public est-elle forcément identique dans tous les pays ? Les artistes adaptent-ils leurs spectacles au pays où ils se produisent ?

138

Mots-clés : théâtre alternatif espagnol ; surtitrage ; dramaturgie ; mise en scène.

Abstract: From the year 2000 onwards, internationally-renowned stages and festivals have opened up to the work of Spanish dramatists/directors, and offered them due recognition. Surtitles have not only contributed to arousing the audience's interest, but they have also considerably influenced and enriched the alternative creations presented by Rodrigo García, Óscar Gómez Mata and Angélica Liddell, while encouraging their performances to travel. Yet we may wonder: is the reception of a given show necessarily the same in each country? Do the artists adapt the shows to the countries in which they are performed?

Keywords: alternative Spanish theatre; surtitles; dramaturgy; stage direction.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos, de Julie Vatain-Corfdir	5
---	---

PREMIÈRE PARTIE LES PRÉCURSEURS

Geste et parole chez les acteurs italiens en France (xvi ^e -xvii ^e siècles) Charles Mazouer	9
L'activité parisienne des comédiens italiens entre 1600 et 1622 Sandrine Blondet	19
Pratique et réception du jeu italien à Paris au commencement du xviii ^e siècle (1716-1718) Alessia Gennari	31

DEUXIÈME PARTIE LANGUE RÉGIONALE ET LANGUE EXOTIQUE : UN PRINCIPE DE CRÉATION THÉÂTRALE

Théâtre et occitan à la cour de France (xvii ^e -xviii ^e siècles) : de <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> à <i>Daphnis et Alcimadure</i> Bénédicte Louvat-Molozay	39
Sophoclean television: <i>Electra</i> without subtitles on ITV in 1962 Amanda Wrigley	55
De la « Rose de Nankin » à Cheng Yanqiu : les acteurs chinois sur la scène française (1850-1950) Shih-Lung Lo	67

TROISIÈME PARTIE

LE RAYONNEMENT ÉTRANGER DU THÉÂTRE EN LANGUE FRANÇAISE

<i>Théâtre de l'Hermitage</i> : des proverbes dramatiques en français pour la cour de Catherine II de Russie Valentina Ponzetto	81
La troupe française du théâtre Mikhaïlovski dans la vie théâtrale russe au XIX ^e siècle Pascale Melani	101
Before Jacques Copeau: The Théâtre français d'Amérique of New York, 1913-1917 Mechele Leon	115

170

QUATRIÈME PARTIE

PRATIQUES LINGUISTIQUES SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE

Le théâtre espagnol alternatif: l'avènement d'un lieu de métissages polymorphes et synergiques Béatrice Bottin	127
La pratique de la version multiple dans le monde théâtral néerlandophone Anaïs Bonnier	139
<i>Le Silence</i> et <i>La Menzogna</i> . Réflexion sur la réception française des spectacles de Pippo Delbono Suzanne Fernandez	155
Table des matières	169

E-THEATRUM MUNDI

La collection « e-Theatrum Mundi » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

