



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-Corfdir (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 : 979-10-231-0260-4

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](mailto: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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 SILENCE ET LA MENZOGNA.  
RÉFLEXION SUR LA RÉCEPTION FRANÇAISE  
DES SPECTACLES DE PIPPO DELBONO

*Suzanne Fernandez*

Lorsque Pippo Delbono fait tourner ses spectacles en France, il joue parfois en français : c'est le cas du spectacle *Il Silenzio (Le Silence)*, qui a été filmé au théâtre du Rond-Point en novembre 2005 et a donné lieu à l'édition d'un DVD. D'autres spectacles sont joués en italien, comme par exemple *La Menzogna (Le Mensonge)*, spectacle créé en 2008 à Turin avant de tourner en France, et qui lui aussi évoque dans son titre une altération de la parole – de la parole silencieuse à la parole mensongère. Dans ce cas, un dispositif de surtitrage est mis en place, permettant au public de suivre le sens des phrases prononcées par les acteurs. Ce choix d'une version originale surtitrée, ou d'une version traduite en français, implique une différence de réception pour le public francophone et perturbe la distance qui sépare salle et scène, modifiant la perception du spectateur et son mode de participation à la fiction théâtrale.

LA PAROLE SOLITAIRE

Rappelons tout d'abord que, dans le théâtre de Pippo Delbono, le texte n'est pas la matière première. La parole est un matériau parmi d'autres : le jeu du corps, les gestes sont plus importants. Pippo Delbono conçoit le théâtre comme « non psychologique, mais physique<sup>1</sup> », et les maîtres qui ont marqué sa formation théâtrale accordent aux mouvements du corps une importance plus grande qu'à la psychologie des caractères à interpréter : l'acteur Richard Cieslak, disciple de Grotowski, Iben Nagel Rasmussen, de l'Odin Teatret, puis surtout Pina Bausch, dont le spectacle *Arien* le bouleverse et avec qui il commence à travailler<sup>2</sup>. « Jusqu'au jour où elle m'a dit de suivre ma nécessité, mon voyage. [...] Pina m'a donné de la force en me disant ces mots<sup>3</sup> » : la rencontre avec la danse est donc fondamentale. La musique est une autre source d'inspiration, car le metteur en scène a fréquenté les concerts de rock avant les salles de théâtre :

1 Pippo Delbono, *Mon théâtre*, éd. Myriam Blœdé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2004, p. 138.

2 *Ibid.*, p. 36.

3 *Ibid.*, p. 61.

Frank Zappa<sup>4</sup>, les Pink Floyd, Bob Marley, Patti Smith ou encore Led Zeppelin l'ont plus inspiré que des auteurs ou metteurs en scène de théâtre. « Pour moi, un spectacle est un cri, tandis que parler relève de la convention théâtrale. La musique m'a souvent transporté, mais très rarement le théâtre : j'ai pleuré à certains concerts des Doors ou de Peter Gabriel, jamais en voyant les mises en scène de Strehler. Mon théâtre est un peu un théâtre rock<sup>5</sup> », déclare-t-il par exemple. Au début du spectacle *Il Silenzio*, on entend résonner le thème de la célèbre chanson des Pink Floyd *Shine on you crazy diamond*. Le théâtre de Pippo Delbono emprunte ainsi à la danse, à la musique, au cirque : il se libère de la toute-puissance du texte. Les spectacles ne reposent pas sur une pièce préexistante, et ne donnent pas non plus naissance, après la représentation, à la publication d'un texte qui aurait une valeur artistique à lui seul et dont un autre metteur en scène pourrait s'emparer. « Si, lorsque l'on travaille au théâtre, on pense d'abord : "Il y a le texte ; qu'est-ce que je ferai avec le texte pour informer le spectateur ?" », écrit Tadeusz Kantor, « on commet une erreur grossière : immédiatement commencent toutes ces opérations qui relèvent pour moi du travail académique : "l'application", la "reproduction du texte", "l'interprétation" »<sup>6</sup>. « Il ne faut pas écrire de pièces du tout », conclut-il ; « c'est, à mon avis, un genre littéraire suranné qui empêche de réaliser la pleine autonomie du théâtre ! »<sup>7</sup>.

Pippo Delbono accomplit ce désir, et invente un théâtre autonome, indépendant, où la parole est utilisée de manière musicale et privée d'un certain type de diction théâtrale. Dans le spectacle *Urlo*, il a travaillé avec l'acteur Umberto Orsini, acteur « traditionnel », « c'est-à-dire un grand acteur qui a derrière lui cinquante ans de pratique d'un théâtre de texte<sup>8</sup> » : Umberto Orsini voulait d'abord être mis en scène dans la pièce de Brecht *La Résistible ascension d'Arturo Ui*, mais Pippo Delbono, par peur du « poids de la langue, d'un rythme qui [lui] était imposé de l'extérieur<sup>9</sup> »,

4 Le spectacle *Gente di plastica* emprunte son titre à la chanson *Plastic people* de Frank Zappa. De plus, Zappa est considéré comme un maître de mise en scène : « *Sulla scena era un direttore d'orchestra. E poi era anche un grande compositore che metteva insieme in una maniera strana le canzonette pop, la tragedia, il rock duro, [...]. Per me lui è stato un maestro di regia* » (Pippo Delbono, dans Alessandra Rossi Ghiglione [dir.], *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Milano, Ubulibri, 1999, p. 22). Je traduis : « Sur la scène, c'était un chef d'orchestre. Et puis c'était aussi un grand compositeur qui assemblait d'une manière étrange les chansons pop, la tragédie, le *hard* [...]. Pour moi, il a été un maître de mise en scène. »

5 Pippo Delbono, *Mon théâtre*, op. cit., p. 159.

6 Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, éd. Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 26.

7 Kantor 1. *Les voies de la création théâtrale 11*, éd. Denis Bablet, Paris, CNRS, 1999, p. 154.

8 Pippo Delbono, *Mon théâtre*, op. cit., p. 148. Umberto Orsini est un acteur plus connu en Italie qu'en France : outre ses nombreuses apparitions au théâtre, il a été dirigé au cinéma par Fellini et Visconti, et sa participation à plusieurs feuilletons télévisés, notamment *Les Frères Karamazov*, lui a permis d'élargir sa notoriété.

9 Pippo Delbono, *Mon théâtre*, op. cit., p. 149.

par peur également d'une analogie trop simple avec un certain nombre d'hommes politiques contemporains, a préféré le faire participer à une création composée selon ses principes, sans texte dramatique. Lors d'une conversation avec le public dirigée par Georges Banu au théâtre du Rond-Point, il ajoute qu'il lui était difficile de travailler avec Orsini, parce que ce dernier « mettait du sentiment sur les voyelles », qu'il accentuait à outrance, du « sentiment dans les conjonctions ». Afin de lutter contre cette tendance, il a enregistré sa voix pour en diffuser la bande sonore pendant le spectacle : « sinon il mettrait du sentiment »<sup>10</sup>. À l'occasion d'une autre conversation menée par Hervé Pons, Pippo Delbono affirme que dans certains spectacles la parole est importante, mais qu'il ne fait pas pour autant un « théâtre de texte », et que chaque parole, chaque phrase doit pouvoir être entendue à différents niveaux, par exemple culturels : comme le haïku, où chacun retrouve sa propre expérience. Il évite également la redondance entre action et parole, et cherche au contraire à introduire avec la voix des nuances, des contrastes ; afin de faire entendre les modulations musicales de la voix, les respirations, il utilise souvent le micro comme un gros plan au cinéma.

En outre, le dialogue est absent : la parole est presque toujours solitaire. Dans l'un de ses premiers spectacles, *Morire di musica*, on entend une seule phrase : « Il y a quelqu'un ici ? », phrase qui revient dans *Il Silenzio* et *Gente di plastica*, à la manière d'un *leitmotiv*. *Hamlet* commence par la phrase : « *Who's there ?* » qui suppose déjà l'existence de deux personnages, qui lance une action, une rencontre. Sur la scène de Pippo Delbono, il n'est plus question de savoir qui habite la scène, mais si la scène est habitée ; personne ne répond, le dialogue ne s'enclenche pas, et la parole reste solitaire, comme le son d'un instrument de musique qui peut parfois se mêler à d'autres sons, sans dialoguer par le biais de la signification. « Pour construire mes pièces, je procède comme pour le montage d'un film, j'assemble des éléments autonomes. C'est pourquoi il n'y a aucun dialogue entre les acteurs : chacun est seul, mais à côté des autres<sup>11</sup> » : à côté, et non avec les autres acteurs.

À l'opposé du théâtre où dominant texte et dialogues, l'acteur fétiche de la compagnie de Pippo Delbono est Bobò, un petit homme sourd-muet et analphabète, à la présence scénique incroyable. Lorsqu'il est sur scène, il n'y a donc pas de dialogue, pas de phrases à traduire, et lorsqu'il s'exprime à voix haute, ses cris se passent de sur-titres : comme Artaud, Pippo Delbono invente un théâtre qui s'adresse aussi aux analphabètes<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Pippo Delbono, conversation avec Georges Banu, théâtre du Rond-Point, 7 décembre 2005.

<sup>11</sup> Pippo Delbono, *Mon théâtre*, op. cit., p. 146.

<sup>12</sup> « Mais que les mots enflés de ma vie s'enflent ensuite tout seuls de vivre dans le b a - ba de l'écrit. C'est pour les analphabètes que j'écris. » (Antonin Artaud, *Œuvres*, éd. Evelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 21.)

Lors d'une séquence du spectacle *Il Silenzio*, Bobò et Pippo se trouvent tous deux sur la scène, chacun assis à une petite table couverte d'une nappe à carreaux, mais isolés, séparés l'un de l'autre. Alors que Bobò fume en silence, avec lenteur, le regard perdu dans l'infini, Pippo Delbono lit une lettre, tenant bien en évidence un ensemble de feuillets qu'il regarde régulièrement, montrant ostensiblement qu'il lit un texte qu'il ne connaît pas par cœur. Il s'agit d'extraits du *Testament de Heiligenstadt*, lettre écrite par Beethoven en 1802 à ses frères Carl et Johann et découverte en 1827 :

Ô vous les hommes, qui me croyez ou me définissez comme quelqu'un de vindicatif, hargneux ou même misanthrope, comme vous me faites du tort ! Vous ne connaissez pas la cause secrète de ce qui me fait paraître ainsi à vos yeux. Mon cœur et mon âme, dès l'enfance, étaient enclins au délicat sentiment de bienveillance. Considérez, pourtant, qu'il y a six ans, une grave infirmité m'a frappé. (*Pippo Delbono s'arrête et regarde le public en souriant*). Même si j'avais un caractère ardent, vif et sensible à l'égard de la société, j'ai été vite obligé de me retirer et de vivre dans la solitude. Et si quelquefois je décidais de ne pas trop donner d'importance à mon infirmité, hélas, c'est avec tant de cruauté que je me retrouvais enfermé, à chaque fois, par la faiblesse de mon ouïe. Mais je n'arrivais pas à dire aux gens : « parlez plus fort, criez, criez, parce que je suis sourd ! » [...] Quelle humiliation ai-je ressentie quand quelqu'un près de moi entendait dans le lointain le son d'une flûte alors que moi, moi je n'entendais rien ! ou entendait le chant d'un berger alors que je n'entendais rien encore. De telles expériences m'ont amené au bord du désespoir. Mon art, seulement lui, m'a retenu. (*Bobò jette sa cigarette*). [...]. Ô vous les hommes, si un jour vous lisez ces mots, souvenez-vous du tort que vous m'avez fait. [...] Ne m'oubliez pas. Je mérite que vous vous rappeliez de moi car dans ma vie j'ai souvent pensé à vous et j'ai cherché à vous rendre heureux. Soyez heureux. (*Silence*). Ludwig van Beethoven<sup>13</sup>.

Le nom de l'auteur n'est dévoilé qu'à la fin de la lecture : ainsi, tout au long du texte, on ne sait qui parle, on ne sait à qui attribuer le discours à la première personne : le *je* pourrait être celui de Pippo Delbono, car c'est lui qui lit le texte, et la mention de l'art (« mon art, seulement lui, m'a retenu ») fournit un possible indice pour le lui attribuer. Le *je* pourrait également être celui de Bobò, présent sur scène, dont les pensées s'énonceraient à voix haute : Bobò est sourd, comme l'auteur de la lettre. Le *je* est

<sup>13</sup> Pippo Delbono, *Il Silenzio*, DVD, captation vidéo réalisée par Pippo Delbono et Vitold Krysinsky, Paris, Sopat, 2006. Cette lettre intitulée *Testament de Heiligenstadt* a été écrite par Beethoven le 6 octobre 1802 à ses frères Carl et Johann, et découverte en 1827. J'ai retranscrit le texte à partir de l'enregistrement vidéo du spectacle, et ai écrit les didascalies pour décrire les principaux mouvements des acteurs.

enfin et aussi le *je* de Beethoven, donc le nom est épelé à la fin de la lecture ; mais c'est seulement à la fin qu'on peut lui attribuer, rétrospectivement, le texte : le *je* est alors polyphonique, mêlant les trois personnes. La lettre parle de la surdité : l'isolement du sourd est représenté matériellement, car les deux acteurs sont bien présents sur scène, mais dans deux espaces totalement différents, qui ne communiquent absolument pas entre eux ; la parole ne produit pas de dialogue, elle s'exprime dans un espace autonome, incapable de communiquer avec un autre espace. En outre, le spectacle s'appelle *Il Silenzio* : peu importe la langue du silence.

## LA PAROLE DISTANCIÉE

Or, le spectacle est présenté en français, un choix rare et intéressant : pour les spectateurs du théâtre du Rond-Point, entendre des acteurs parler français avec un accent étranger, s'emparer de la langue qui leur est familière, mais en faire résonner l'étrangeté, perturbe la distance entre scène et salle, entre la réalité et l'illusion ; il semble alors que la traduction et le doublage en français puissent contribuer à un effet de destruction de l'illusion, de distanciation. Dans son travail sur le corps et sur la voix, Pippo Delbono travaille toujours la contradiction, d'une manière parfois brechtienne ; comme Brecht, ou encore Meyerhold, il s'intéresse à l'acteur oriental qui offre un modèle de jeu antinaturaliste : l'acteur garde toujours la conscience de ses gestes, et manifeste au spectateur cette distance face à son jeu. Dans *Le Corps de l'acteur*, livre qui regroupe six entretiens avec Hervé Pons, il développe en détail les principes de l'entraînement corporel qu'il invente, en partie inspiré par certains principes orientaux, et insiste sur les tensions qui doivent s'exprimer lors de la mise en mouvement du corps sur scène. Si l'acteur saute, par exemple, il doit en retombant sur la scène contrebalancer sa chute par un mouvement qui donne au spectateur la sensation inverse : « Nous devons trouver la force de sauter, puis sauter, et ensuite retomber au sol [...]. Pour rechuter sans lourdeur, il est nécessaire de trouver à l'intérieur de son corps une force contradictoire qui tirera ce dernier vers le haut et lui permettra d'aborder le sol sans bruit, avec légèreté<sup>14</sup> ». Le travail sur le cri manifeste lui aussi cette contradiction : lorsque l'acteur crie, une partie de son corps crie alors avec lui, tandis que certains membres restent détendus et légers, et ces tensions nourrissent les émotions des spectateurs.

14 Pippo Delbono, *Le Corps de l'acteur (ou la nécessité de trouver un autre langage)*. Six entretiens romains avec Hervé Pons, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 27.

Le travail avec le texte contribue à provoquer des tensions. Lorsque Pippo Delbono prend la parole, il pose souvent son regard sur une feuille de papier, comme s'il lisait ; comme s'il ne connaissait pas le texte par cœur et avait besoin du soutien du papier. Au début d'*Il Silenzio*, il arrive dans l'espace intermédiaire de la fosse pour présenter le voyage dans lequel seront entraînés les spectateurs : « Bonsoir. Ce spectacle a été créé à Gibellina, en Sicile, sur le Cretto du sculpteur Alberto Burri, un linceul de pierre blanche qui couvre la ville de Gibellina, ville qui a été complètement détruite par un tremblement de terre en 1968<sup>15</sup> ». Il est vêtu simplement, et tient à la main un morceau de papier qu'il ne regarde pourtant pas, fixant les spectateurs pendant le bref temps de cette introduction. Il s'agit d'une seule phrase, courte : la présence d'un aide-mémoire semble donc inutile. Quel effet provoque alors la présence de ce petit bout de papier sur le spectateur ? En 2005, Hervé Pons demandait au metteur en scène pourquoi il lisait souvent les textes, en insistant sur la lecture au lieu d'un rôle appris par cœur. Après lui avoir répondu par une pirouette – ses problèmes de mémoire –, Pippo Delbono expliquait qu'il préférerait lire les textes, même s'il les connaissait par cœur, pour montrer au public sa distance face à lui, et sa différence : « Si je crie un texte sans l'avoir sous les yeux, c'est un peu comme s'il s'agissait de mon histoire, de ma parole, tandis que, si je le lis, je manifeste que le cri est un choix de mise en scène<sup>16</sup> », illustrant ainsi une forme de distanciation.

Lorsque Pippo Delbono lit la lettre testamentaire de Beethoven citée plus haut, il regarde également des feuilles imprimées. Il en va de même lorsque le tremblement de terre est raconté : alors que résonnent les notes de *Shine on you crazy diamond*, Pepe Robledo est debout au micro, face au public, et commence à lire ce qui semble être une dépêche AFP, tenant à bout de bras des feuilles qui s'interposent entre lui et les spectateurs, comme un filtre. La voix est neutre, les phrases sont courtes, et la précision mécanique des heures et des minutes qui s'égrènent dramatise le récit qui semble être celui d'une tragédie, d'une fatalité. Lui aussi parle en français, avec un léger accent argentin :

1968. Dimanche 14 janvier. Le calme de ce jour de fête fut troublé par la nouvelle d'un terrible événement survenu 13 heures plus tôt et mettant sur le devant de la scène des noms de villages et de localités oubliés par le temps. 13 heures et 28 minutes. Un événement sismique secoue la curiosité des Palermitains assis à cette heure-là pour

15 Pippo Delbono, *Il Silenzio*, op. cit. Dans la nuit du 14 au 15 janvier 1968, un tremblement de terre secoue la vallée du Belice et détruit entièrement les villes de Gibellina, Poggioreale, Salaparuta et Montevago. Le site de la vieille ville a été abandonné et le sculpteur Alberto Burri y a construit le Cretto, qui retrace les rues et chemins de la vieille ville et les fige dans le ciment.

16 Pippo Delbono, conversation avec Hervé Pons, théâtre du Rond-Point, 30 novembre 2005.

le déjeuner du dimanche. Pour la population des communes intéressées commence une nuit de peur. Les dommages sont évidents. L'anxiété et l'insécurité liées à cette force obscure, inexplicablement violente, qui se dégage des entrailles de la terre, augmentent. 15 janvier, lundi. Deux heures et 33 minutes. À Palerme, Trapani et dans les agglomérations du centre ouest de la Sicile, c'est la panique. La population abandonne les maisons, cherche le salut dans les rues, envahit les places. Les espaces en plein air se remplissent de gens. Trois heures et une minute. À environ 40 kilomètres de profondeur, sous la vallée du Belice, se réveille une faille assoupie depuis la nuit des temps, causant des ondes sismiques de neuf degrés sur l'échelle Mercalli.

Arrive Pippo Delbono : d'une main, il tient une lampe de poche – objet qui revient dans de nombreux spectacles –, évoquant un pompier ou un secouriste qui cherche des corps dans un espace désolé, ici la scène vide. De l'autre, il tient toujours un morceau de papier. Le récit continue : « Les lumières s'éteignent, les lignes téléphoniques sautent sous le fracas assourdissant du tremblement de terre et des maisons du centre ville qui s'écroulent en à peu près douze secondes suivant un fort mouvement ondulatoire est-ouest ». Pippo Delbono éclaire divers endroits de la scène, mais tout est vide, comme pour mettre en valeur la désolation laissée par le tremblement de terre, le vide et la mort que trouvent les sauveteurs. Pepe Robledo reprend :

Ensuite, le silence, brisé par les hurlements désespérés de ceux qui ont survécu et qui tâtonnent dans le noir à travers la poussière suffocante soulevée par l'effondrement et qui marchent difficilement au milieu des décombres. Aux premières lueurs de l'aube, la tragédie dévoile sa dimension catastrophique. Les secours sont en retard, les nouvelles sont confuses, les agglomérations isolées, difficilement accessibles. La ville de Gibellina s'est émietlée<sup>17</sup>.

Dans cette séquence, la parole est importante mais ne prend pas le pas sur le reste ; le récit est tragique, mais la contradiction à l'œuvre empêche le pathétique : tout d'abord, la voix se fonde au thème des Pink Floyd, et elle n'est pas mise en valeur par rapport aux notes facilement reconnaissables<sup>18</sup>. Le corps de Pepe Robledo est parfaitement immobile, il parle debout au micro sans que son corps ni sa voix ne

<sup>17</sup> Pippo Delbono, *Il Silenzio*, op. cit.

<sup>18</sup> Ce n'est pas le cas de toutes les chansons du spectacle : certains morceaux de variétés sont extrêmement connus en Italie, comme « Se è vero che ci sei » d'Antonacci Biagio, « Giardini di marzo » de Lucio Battisti, ou encore « Mare d'inverno » de Loredana Berté : ces chansons, même si elles ne sont pas entendues dans leur version originale mais chantées par l'acteur Danio Manfredini, sont reconnues par le public italien ; en revanche, beaucoup de spectateurs français en entendent les paroles pour la première fois, et pensent parfois qu'elles ont été écrites pour le spectacle.

trahissent d'émotion ; il est habillé d'un impeccable costume qui tranche avec l'imaginaire de la désolation. Lui aussi regarde une feuille imprimée, qu'il tient bien en évidence, comme pour manifester qu'il lit un texte qu'il ne connaît pas, comme s'il était absolument extérieur aux phrases prononcées, au récit tragique. Les muscles de son visage sont détendus, légers : le corps contredit le sens des phrases articulées, modifiant la perception du spectateur.

Le fait que les acteurs s'expriment en français semble contribuer à ces tensions. Pippo Delbono et Pepe Robledo parlent français avec leur accent respectif ; il est d'ailleurs étonnant de voir que les éditeurs du DVD du spectacle ont ajouté des sous-titres français, alors qu'on comprend parfaitement le sens des paroles : comme si l'on pouvait avoir de la difficulté à comprendre sa propre langue dès lors qu'elle est parlée avec un accent étranger. Pippo Delbono, lors d'une conversation avec le public, constatait avec amusement l'attachement des Français à leur langue, leur tendance à reprendre un étranger à la moindre erreur commise, au moindre écart par rapport à la norme ; dans son spectacle autobiographique *Récits de juin*, il ironise également sur l'obsession qu'ont les Français de tout vouloir comprendre<sup>19</sup>.

162

Ainsi, l'utilisation du français par une compagnie italienne participerait aux effets d'ironie et de distanciation, au mélange entre l'espace réel et l'espace fictionnel : entendre sa langue crée une forme de désillusion, de retour à la réalité. La langue française contribuerait à mettre à distance le texte et son caractère sacré, et jouerait le rôle d'une force contradictoire, qui montrerait aux spectateurs francophones que le texte n'est pas la matière première, qu'il peut être lu avec un accent étranger, avec de légères erreurs de prononciation : peu importe, la précision maniaque est ailleurs, dans l'agencement des séquences, le montage, le travail sur le corps, les gestes, la hauteur de la voix, les silences, les contradictions et tensions qui provoquent l'émotion du spectateur... Artaud souhaite « que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements<sup>20</sup> » : c'est ce qui semble se jouer ici.

---

19 « Il y a une histoire qu'on m'a racontée à ce propos, un fait que les psychiatres français ne comprenaient pas (déjà les Français veulent tout comprendre, non ? Mais quand, en plus, ils sont psychiatres !) : comment se fait-il que les traitements antidépresseurs classiques ne marchent pas sur certains Touaregs ? » (Pippo Delbono, *Récits de juin*, trad. Myriam Bløed et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2008, p. 111.)

20 Antonin Artaud, *Œuvres*, éd. cit., p. 578.

D'autres spectacles sont présentés en italien : les paroles prononcées sont alors traduites et le sens est accessible au public français par un dispositif de surtitrage. En 2009, Pippo Delbono présente à Avignon *La Menzogna*, spectacle terriblement violent qui tire son prétexte d'un fait d'actualité : l'explosion d'un laminoir dans une usine de l'entreprise ThyssenKrupp à Turin, qui a provoqué la mort de sept ouvriers brûlés vifs. Le but du spectacle n'est pourtant pas de dénoncer les conditions de travail des ouvriers, ni de mettre en procès le groupe de sidérurgie allemand : il s'agit, à partir d'un mensonge à caractère social et politique, à partir d'un fait tragique, d'explorer le mensonge et la violence qui habitent chacun d'entre nous, ainsi que l'écrit Pippo Delbono dans la note d'intention du spectacle :

Pour comprendre le mensonge, il sera peut-être nécessaire, comme dans le voyage dantesque, de voir d'abord le mensonge à l'extérieur de nous, pour arriver ensuite, avec le temps, après de nombreuses recherches, à voir le mensonge véritable, celui que nous portons en nous-mêmes<sup>21</sup>.

Lors d'une représentation au festival d'Avignon, le 23 juillet 2009, Pippo Delbono arrive dans la fosse, comme un spectateur en retard, et remonte par les escaliers pour arriver tout en haut de la salle : la plupart des spectateurs le perdent de vue. Il s'adresse à ceux qui le cherchent du regard, en français : « Il ne faut pas me regarder », puis, ironiquement : « Regardez là, monsieur, madame », « je vais parler en italien donc vous allez être obligés de regarder les sous-titres ». Sa présence est paradoxale, le metteur en scène-acteur-narrateur se mêle aux spectateurs, attire l'attention et les regards en parlant, mais il demande l'inverse : l'énonciation et l'énoncé se contredisent. Il joue ainsi du dispositif de surtitrage pour contraindre le public à regarder la scène. Par la suite, le spectacle est en italien, un spectacle cruel où le spectateur est sans cesse malmené : dès le début, la lumière – un néon à la lumière blanche et brutale qui tranche sur un décor très sombre – crée un sentiment de gêne visuelle. Plusieurs scènes sont d'une violence insoutenable : les acteurs se tordent et se convulsent, figurent la mort, les armoires tremblent, on entend des aboiements, des hurlements, des grilles se dressent... À plusieurs reprises, les échafaudages sont envahis par des personnages vêtus entièrement de noir : certains sont en cuir, et créent une ambiance sado-masochiste, d'autres en costume cravate, d'autres encore portent des masques d'animaux ou des

21 Pippo Delbono, « *Presentazione della Menzogna* », 2008 : « *Per capire la menzogna sarà forse necessario, come nel viaggio dantesco, vedere prima la menzogna che sta fuori, per arrivare poi col tempo, dopo tanti studi, a vedere la menzogna più vera, quella che ci portiamo dentro.* » Je traduis.

lous ; tous sont inquiétants. Une femme, portant le masque d'un animal terrifiant et indéfinissable commence un strip-tease en montant, puis descendant les échafaudages. Pippo Delbono, scandaleux narrateur, la suit ; d'une main il tient un appareil photo, de l'autre une lampe, deux instruments qu'il utilise avec agressivité : il prend une série de photos et éclaire la femme, forçant ainsi les spectateurs à regarder quelque chose qui peut leur déplaire, avec une lumière féroce qui harcèle l'actrice tandis que lui-même la regarde avec perversité et vulgarité. Il attaque en outre directement les spectateurs en les prenant en photo, de très près, brisant le quatrième mur, car prendre en photo la salle est un tabou : « le regardant de la salle ne peut être qu'entrevu » rappelle Marie-Madeleine Mervant-Roux<sup>22</sup>.

164 Plus loin, Pippo Delbono s'assoit et se coiffe, se met du gel sur les cheveux, puis se lève et se regarde dans un petit miroir ; il tourne ensuite le miroir vers le public et l'utilise pour lancer des éclairs aveuglants de lumière, le promène sur toute la salle, ce qui provoque des sensations très désagréables, force les spectateurs à fermer les yeux dans une gêne proprement physique. Il crie dans le micro, les acteurs y aboient, y hurlent, agressant également les tympanes des spectateurs dont presque tous les sens sont mis à mal. Au cours de la représentation, l'acteur-narrateur jette encore une chaise avec violence, côté jardin ; il prend un bâton, tape brutalement sur les échafaudages, s'avance vers la salle et les spectateurs peuvent se demander, fugitivement, s'il ne va pas les frapper eux aussi, car il les regarde comme avec défi. La langue italienne semble accentuer, pour le spectateur français, la séparation entre son monde et celui de la scène, et accentue ainsi également la violence lorsque le quatrième mur explose.

Il y a un autre moment du spectacle où Pippo Delbono décide d'utiliser le français, afin d'annoncer un moment de détente, un entracte qui sera d'une nature particulière, puisque les spectateurs sont invités à rester assis : « Nous faisons une pause, mais ne sortez pas », indique le maître de cérémonie. Durant cette « pause », il s'adresse d'abord à son acteur Gianluca Ballarè, qui, sur le plateau, imite le chat, puis vient dans la fosse, s'approche du public et fait « miaou » en tendant la patte : on remarque que le public rit seulement quand Gianluca est dans la fosse, qu'il partage l'espace du public et que ses gestes s'adressent directement au spectateur. C'est également le premier rire après des scènes difficiles à supporter. Gianluca court après Pippo qui court après Gianluca : la légèreté de la scène comique repose le public, éprouvé par la violence précédente. Puis le spectacle continue dans la fosse, dans cet endroit intermédiaire où s'efface la barrière entre salle et scène, par complicité. Pénètre dans la fosse Bobò, qui vient serrer les

---

22 Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998, p. 52.

ains de spectateurs aux premiers rangs, souriant, détendu ; puis arrive Nelson avec un grand tableau, une nature morte, en faisant tinter un verre dans lequel il y a des pièces de monnaie, comme un mendiant, comme s'il voulait vendre ses œuvres au public. Pippo Delbono se moque gentiment de son acteur et confie : « Il était clochard à Naples et il pense que tout le monde aime Naples : il est resté clochard à l'intérieur<sup>23</sup> ». Cet humour simple et léger tranche avec la grande violence du spectacle ; il ne s'agit pas d'un entracte au sens traditionnel du terme, car les spectateurs restent assis, mais il s'agit bien d'un moment de pause, de retour à une complicité entre le metteur en scène-narrateur et les spectateurs malmenés.

L'utilisation du français permet alors de contribuer à cette suspension, à cette pause dans l'émotion forte : l'action se déroule dans la fosse, et alors que l'univers menaçant de la scène s'éloigne, les spectateurs peuvent se laisser aller aux douceurs de la connivence qui les unit au narrateur. Il y a bel et bien pause : pause de l'émotion, pause de la violence, même si elle est de courte durée. Pippo Delbono considère que « dans ce voyage qu'est le spectacle, il faut aller dans l'émotion, mais aussi en sortir par moments, sinon on la refuse<sup>24</sup> » : il semble que ce soit la fonction de cet entracte, et que l'usage du français y participe. L'alternance des deux langues, lorsque le spectacle *La Menzogna* est présenté en France, contribue ainsi à modifier les émotions des spectateurs francophones, et à perturber la distance entre scène et salle.

Dans la courte présentation de *La Menzogna*, Pippo Delbono commente le phénomène de pitié : « C'est seulement la peur pour notre propre sort qui provoque la pitié pour les malheurs d'autrui, disait un philosophe grec. Pitié : une manière de traverser la douleur, quelle qu'elle soit, en la rendant événement<sup>25</sup>. » Peut-être pense-t-il à Aristote qui consacre un chapitre à la pitié dans *La Rhétorique*, et constate qu'« il est évident que celui qui va être pris de pitié est dans un état d'esprit tel qu'il croira pouvoir éprouver quelque malheur, ou lui-même, ou dans la personne de quelqu'un des siens<sup>26</sup> ». Aristote souligne également que le déclenchement de la pitié dépend aussi de la distance qui nous sépare d'autrui : on ne peut éprouver de pitié ni pour ce qui nous semble trop lointain, ni pour ce qui nous semble tellement proche que les

23 Pippo Delbono, représentation de *La Menzogna*, Festival d'Avignon, 2009.

24 Pippo Delbono, *Mon théâtre*, op. cit., p. 162.

25 Pippo Delbono, « Presentazione della Menzogna », cit. « *È solo il timore per la propria sorte a generare pietà per le disgrazie altrui* » diceva un filosofo greco. *Pietà : un modo di attraversare il dolore, qualsiasi esso sia, rendendolo evento.* »

26 Aristote, *La Rhétorique*, trad. C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche classique », 1991, p. 218.

souffrances ne sont plus dans l'autre mais dans le même<sup>27</sup>. L'alternance des langues, de la langue familière à la langue étrangère, pourrait contribuer, légèrement, à ce processus dans la construction des émotions chez le spectateur francophone, et à ce va-et-vient entre le même et l'autre, le mensonge d'autrui et le sien propre, la pitié pour l'autre et la pitié pour soi.

#### BIBLIOGRAPHIE/FILMOGRAPHIE

ARISTOTE, *La Rhétorique*, trad. C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche classique », 1991.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, éd. Evelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.

BEETHOVEN, Ludwig van, *Testament de Heiligenstadt* [octobre 1802], *Wikisource*.

166 DELBONO, Pippo, *Le Corps de l'acteur (ou la nécessité de trouver un autre langage). Six entretiens romains avec Hervé Pons*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004.

—, *Mon théâtre*, éd. Myriam Blœdé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2004.

—, *Il Silenzio*, DVD, captation vidéo réalisée par Pippo Delbono et Vitold Krysinsky [théâtre du Rond-Point, novembre 2005], Paris, Sopat, collection Copat, 2006.

—, *Récits de juin*, trad. Myriam Blœdé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2008.

—, « *Presentazione della Menzogna* », 2008.

GHIGLIONE, Alessandra Rossi (dir.), *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Milano, Ubulibri, 1999.

KANTOR, Tadeusz, *Kantor I. Les voies de la création théâtrale I I* [1983], éd. Denis Bablet, Paris, CNRS, 1999.

—, *Le Théâtre de la mort* [1977], éd. Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998.

#### SUZANNE FERNANDEZ

Suzanne Fernandez est agrégée de Lettres modernes et docteur de l'université Paris-Diderot en Histoire et Sémiologie du texte et de l'image. Après plusieurs années passées en Sardaigne comme enseignante à l'université de Cagliari, elle est actuellement PRAG à l'université Sorbonne Nouvelle. Elle a publié plusieurs articles sur le théâtre contemporain, en particulier sur l'esthétique de Jean Genet, Tadeusz Kantor et Pippo Delbono.

---

27 *Ibid.*, p. 220.

**Résumé :** En France, Pippo Delbono présente ses spectacles parfois en français, comme *Il Silenzio*, et parfois en italien : c'est le cas de *La Menzogna*. Cette variation, d'une version en italien sur-titrée à une version traduite en français, entraîne une différence dans la réception du spectateur francophone. L'usage du français semble parfois contribuer à des effets de distanciation, ou encore à la naissance d'un sentiment de connivence entre salle et scène ; l'alternance entre français et italien permet de moduler la séparation entre l'espace réel et l'espace imaginaire.

**Mots-clés :** distanciation ; quatrième mur ; contagion ; traduction ; émotion du spectateur

**Abstract:** In France, Pippo Delbono shows his work sometimes in French – as was the case for *Il Silenzio* – and sometimes in Italian – as with *La Menzogna*. This alternation between an Italian version with surtitles and a version translated into French tends to generate different responses from a francophone audience. The use of French may contribute to an impression of alienation, or again foster a sense of complicity with the audience; while switching from one language to the other enables the director to shape and adjust the border between real space and imaginary space.

**Keywords:** alienation; fourth wall; contagion; translation; spectator's emotions



## TABLE DES MATIÈRES

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

### PREMIÈRE PARTIE LES PRÉCURSEURS

Geste et parole chez les acteurs italiens en France (xvi <sup>e</sup> -xvii <sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> -xviii <sup>e</sup> 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

*Théâtre de l'Hermitage*: 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<sup>e</sup> 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

*Le Silence* et *La Menzogna*. 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.

