

Scénographie et mise en abyme de l'intime

Amos Fergombé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2013>

DOI : 10.4000/entrelacs.2013

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Amos Fergombé, « Scénographie et mise en abyme de l'intime », *Entrelacs* [En ligne], 13 | 2017, mis en ligne le 28 février 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2013> ; DOI : 10.4000/entrelacs.2013

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Scénographie et mise en abyme de l'intime

Amos Fergombé

« Et si le théâtre, le vrai, le grand, a bien pour
vocation
de nous montrer ce que c'est que vivre »

- 1 Cette réflexion de la critique de théâtre Fabienne Darge¹ pourrait servir de fil rouge à cette interrogation consacrée à la mise en abyme de l'intime dans les mises en scène de l'artiste Tatiana Stépantchenko. Le choix d'un tel titre est motivé par un désir de questionner quelques expériences de l'intime échafaudées dans les créations de l'artiste. Il s'agira d'examiner la structuration de l'espace ou le jeu des perspectives peut révéler une forme d'intimité instaurée par delà le champ du visible. Comment cette intime, définie par Jean-Pierre Sarrazac « comme ce qui est le plus au-dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose, en quelque sorte *l'intérieur de l'intérieur* »² peut devenir le ferment de la création et le « vivre du théâtre » tout en fécondant un rapport à la mémoire dans les créations contemporaines.
- 2 Dès la fin du XIX^{ème}, le refus du trompe-l'œil et des conventions scéniques conduit les artistes à faire de la réalité le point de départ d'une nouvelle démarche artistique. La quête d'objectivité correspondait à une « volonté de présenter la réalité toute crue, d'offrir au public des « tranches de vie », tout en analysant méthodiquement et scientifiquement des milieux et leur influence sur l'homme dominé alors par des déterminismes sociaux et psychologiques. Envisagée comme un « endroit clos », la scène est ainsi le lieu d'action de l'acteur et le lieu de vie du personnage. Elle est, selon l'expression d'André Antoine, le lieu où il « se passe quelque chose », ce « quelque chose » étant si possible proche de la vie.
- 3 La conception d'un quatrième mur, certes virtuel, conduisait à instaurer une séparation entre acteurs et spectateurs. Devenus quelque peu voyeurs, les spectateurs semblaient percevoir comme au travers du trou d'une serrure, une réalité, celle des acteurs qui vivent le drame comme s'ils étaient chez eux, comme si ce drame était pleinement réel,

qu'ils agissaient dans le champ clos de la scène, guettés par un public qui les suivait, mais dont ils ne devaient pas se préoccuper.

- 4 Cette nouvelle réalité engendre une confusion entre le vrai et l'exact, et entre le monde et le théâtre. L'exaltation de la vie et de la réalité par les naturalistes comme lieu de vérité n'a pourtant jamais été totalement rejetée. Revendiquée par Simov, décorateur de Stanislavski, la "vie" quêtée par les naturalistes semble irriguer les démarches des metteurs en scène contemporains. Les substrats d'une telle vie seront ainsi exaltés par l'artiste Tatiana Stépantchenko dans des créations conçues comme lieu d'une mise en abyme de l'intime.
- 5 Issue de la prestigieuse école de théâtre fondée par Meyerhold, le GITIS, l'actrice et metteur en scène, Tatiana Stépantchenko sera formée dans la classe d'acteurs et de metteurs en scène par Maria Knebel, ancienne élève de Stanislavski et du pédagogue Mikhaïl Tchekhov. Cette filiation avec les maîtres russes de la scène va façonner sa pédagogie du jeu, et son écriture scénique. Son approche de la scène prendra une certaine distance avec une dramaturgie centrée sur le texte et une certaine lecture psychologique.
- 6 Prenant appui sur une écriture construite comme le lieu d'un effacement de l'affect et de révélation de l'intime (des êtres), cette contribution s'intéressera aux voies (voix) d'une intimité des oeuvres, mise en lambeaux par la machinerie théâtrale et le dispositif scénique.
- 7 De 2002, année de sa première mise en scène de *L'Affaire Elseneur ou le meurtre de Gonzague* du metteur en scène et acteur bulgare Nedjalko Jordanov, à *Fleurs tardives* en 2007, Tatiana Stépantchenko va construire un théâtre résolument autobiographique, attentif au travail de l'acteur, et un lieu d'un tissage de l'intime. Les mises en scène de l'artiste proposent un processus du jeu d'acteur en liant l'effraction subtile des drames humains instaurés souvent par un palimpseste d'auteurs issus d'univers différents :
 - la Bulgarie pour Nedjalko Jordanov, auteur de *L'Affaire Elseneur ou le meurtre de Gonzague*³ ; créé le 9 octobre 2002 au Phénix, scène nationale de Valenciennes ;
 - la Suède pour Lars Norén, auteur de *Démons*, mis en scène en 2004 ;
 - la Grande Bretagne pour Arnold Wesker, auteur de *la Cuisine*, mise en scène en 2005 ;
 - la Russie pour Anton Tchekhov, auteur de la nouvelle *Les Fleurs tardives*, mise en scène en 2007.
- 8 Le premier lien entre ces œuvres serait à retrouver dans un substrat de mise en scène qui jongle avec les apparences et qui met en jeu un dispositif scénique, structuré par un jeu de lignes, des verticalités ou des jeux de passerelles reléguant souvent au second plan une intimité des personnages. Le jeu façonné à partir d'une construction biomécanique⁴ empêche, par ailleurs, toute identification, tout ressenti auquel pourrait s'accrocher le spectateur. Un long et lent processus de gestation permet de révéler une part de l'intimité des comédiens, tout en la mettant en regard d'une intimité plus virtuelle et qui sourd à l'arrière plan. Sublimée par une présence charnelle, cette intimité est emportée par le jeu des corps. C'est aussi dans le dépassement du quotidien élaboré par le poète dramaturge que l'artiste fait surgir ses figures dramatiques.
- 9 Lieu de leur exhibition, la scène devient ce milieu propice à l'engendrement du drame et de l'essence. Le dispositif scénique opère comme surface à lisser des aspérités contenues dans l'œuvre. Et la forme ainsi façonnée est amplifiée par le jeu d'acteur et un dispositif scénique marqué par des lignes de force. L'écriture scénique est d'abord envisagée comme le lieu d'une interrogation des mouvements scéniques réglés au millimètre près

par le metteur en scène, ordonnateur d'un ensemble et d'un processus qui exposent un dépassement de la simple transcription du texte.

- 10 Dans *Elseneur*, le projet proposait de dévoiler dans les interstices d'*Hamlet* de Shakespeare, œuvre considérée comme le sommet de la dramaturgie mondiale, une nouvelle clef des songes, contenue dans une pantomime intitulée *le Meurtre de Gonzague* et inscrite au second acte. La mise en branle du corps sert de révélateur et de lieu de confusion du projet de meurtre intenté par le Roi Claudius. Absent du texte de Nedjalko Jordanov, Hamlet semble pourtant hanter le texte, au point de devenir le chef d'orchestre d'un chœur de comédiens brinquebalants.
- 11 Le choix de cette réécriture permet de suivre le parcours de l'auteur, issu d'un pays totalitaire et obligé d'inventer des ruses propices à de se défaire des pouvoirs politiques. Ces ruses imprègnent le texte et ouvrent la voie à une écriture qui met en abyme le théâtre, le déconstruisent à partir des conditions du comédien. Les geôles et l'enfermement ouvrent la voie à la transposition et à la construction d'une œuvre empreinte du drame humain.
- 12 Le château d'Elseneur de Shakespeare, véritable « souricière » chez Nedjalko Jordanov, prend la forme d'une prison labyrinthique pour des comédiens venus y filer leur piège et dévoiler par l'entremise d'un Hamlet, absent de l'œuvre mais architecte du lieu, le complot du meurtre ourdi par Polonius. La réécriture du texte fait émerger un nouveau drame, plus contemporain, plus intime aussi. La pantomime inscrite au second acte donne accès à la clef des songes. L'auteur fait dialoguer sa condition d'acteur et de chef de troupe, en butte aux complots politiques et aux formes d'interrogatoires destinés à faire avouer des innocents. La mise en scène confronte la fiction de l'œuvre, dans le palais d'Elseneur à une vie d'enfermement. La lecture permet de passer d'un état de souffrance à une théâtralité exacerbée.
- 13 Pour l'artiste, la lecture de cette œuvre faite dans une période de mutation de l'Europe et après la chute du mur et du rideau de fer, impose d'ôter tout voile anecdotique pouvant recouvrir une telle pièce. L'œuvre devient une métaphore du théâtre. Présentée en 2003 au festival d'Avignon, elle fait résonner l'être même du comédien : « ma profession est la merde », proclament les acteurs de la pièce au cours de leur interrogatoire musclé. Cette réponse, semble faire écho à la grève des intermittents du spectacle de l'été 2003⁵. Réécrire *Hamlet* et échafauder un nouvel espace scénique permettent d'interroger la place de l'artiste, sa situation sociale.
- 14 Sur le plan du dispositif, le château d'Elseneur s'est délesté de ses murs en dur et opaques, pour devenir un lieu de réclusion fait de lamelles élastiques dont la verticalité et les couleurs renvoient à des barreaux de prison. Cette élasticité annonce la fragilité des êtres et des comédiens qu'elle happe. Le dispositif scénique fait apparaître des coulisses, véritable espace du drame et contrepoint à l'avant-scène. Ce cadre, situé à l'avant-scène et enchâssé dans le grand dispositif, révèle une intimité des comédiens, un jeu d'ombres opéré par les maîtres des lieux. C'est dans l'opposition de ces deux drames (fictionnel et politique) que se noue ce nouveau mystère théâtral. En revisitant *Hamlet* de Shakespeare, Jordanov instaure une splendeur laissant implorer une théâtralité de l'intime. La scène, au même titre que le château du Danemark, opère une transsubstantiation des vies, un dépassement de l'illusion. La machinerie théâtrale ne donne plus accès à l'illusion du drame shakespearien, mais ouvre sur un théâtre à mi-chemin entre tragédie et comédie, des mouvements biomécaniques.

- 15 Lieu d'une mise en abyme d'un théâtre de la vie, la scène greffait au véritable meurtre shakespearien, des scènes plus ordinaires, l'intimité des comédiens : scènes d'adultère, baiser, tirer la langue pour lécher la couronne. Le théâtre nous faisait accéder à d'autres sphères du ressentir, plus intimes convoquant des putains, des acteurs de seconds rôles épris d'un rêve de grandeur.
- 16 Cette sphère du ressentir sera retrouvée dans d'autres écritures scéniques de Tatina Stepanchenko. *Démons*⁶ de Lars Norén, dont la mise scène et le dispositif scénique mettent en abyme une violence des mots, une certaine dislocation des repères familiaux en confrontant deux couples voisins (Franck et Katarina, Tomas et Jenna) dans l'appartement d'un des deux. Après l'incinération de sa mère, Franck rentre avec l'urne contenant les cendres de la défunte. Entreposée dans le couloir, l'urne devient le point focal de tensions faisant imploser le langage dont la cruauté met en déroute le naturalisme contenu dans le texte de l'auteur.
- 17 Créée le 26 avril 2004 au Théâtre des Arbalestriers de Mons (Belgique), l'œuvre de Lars Norén, auteur suédois ayant renoncé à « *composer des bluettes* »⁷, explore la douleur de l'existence, une humanité souvent en lambeaux et en butte à la désespérance. La mise en scène devient le lieu d'une réécriture de la douleur, d'une déconstruction de la mort, soumise à un rituel façonné par des répliques qui effacent tout affect et toute rémission pour ceux qui l'énonçaient. Le jeu se déploie dans un dispositif de structures métalliques qui décomposent la scène en trois compartiments, une chambre installée à cour, une salle de bain à jardin. Les deux espaces sont séparés par un couloir qui donne accès à un ailleurs. L'avant-scène est transformée en salon au service d'une conversation plus banale. La salle de bain est transformée en un lieu d'exhibition des corps, d'une construction de l'image, sous la douche et face au miroir brisé. Le long couloir sert de purgatoire, de lieu d'entrepôt de l'urne contenant les cendres encore chaudes de la mère.
- 18 Cette structuration permet un étagement du drame. L'accomplissement du drame est ici projeté au second plan, dans des lieux occultés par le dispositif scénique et qui se joue du regard. Le mur de scène renvoie à une certaine iconostase qui déploie au premier plan ses figurines tout en esquissant un cheminement pour le regard, par-delà l'écran scénique. Le voyeur de la scène naturaliste est invité à exorbiter son regard et à se souvenir avec Baudelaire que, « ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre »⁸.
- 19 La réécriture du drame familial passe ainsi par une mise en abyme de l'intime. Elle s'instaure au travers d'un étagement souvent déroutant pour un spectateur, habitué à une narration plus aisée de la mise en scène. Ce qui s'écrit au premier plan est souvent plus anecdotique, plus factuel. Le voile s'ouvre sur un ailleurs plus tragique. Les cendres de la mère sont abandonnées dans un ailleurs, au lointain. Au cours de la représentation, elles y sont projetées par Franck dans une dispute avec Katarina.
- 20 Cette déflagration de la scène imaginée pour *Démons* est retrouvée dans deux autres mises en scène, *la Cuisine* et *Fleurs tardives*.
- 21 Pour *la Cuisine*⁹ d'Arnold Wesker, présenté au Festival du Carré à Mons au mois juillet 2005, l'artiste choisit un nouveau bas-fond cosmopolite conçu comme le lieu d'une implosion sonore et corporelle. Le rythme des corps et des ustensiles, la musicalité des objets suggérant une cuisine sans aliments sont comme enchantés par la présence de l'orchestre : « la cuisine est le monde dans lequel nous vivons » nous dit Arnold Wesker. Ce nouveau monde interroge la splendeur du théâtre, une grandeur scénique surgie des

bas-fonds et qui convoque néanmoins toute une subtilité du jeu. Pour toucher tous les aspects de l'art visuel, le théâtre soigne chaque détail de la vie intérieure : manipulation des couteaux, des objets et des acrobaties, un bal fait de vide.

- 22 La réécriture du détail imposait de ne point oublier la grandeur et la splendeur du théâtre. La mise en scène est ici un grand orchestre théâtral qui mettait en mouvement des corps, imposant une technique collective, mais tissée de plusieurs singularités, des acteurs, un vocabulaire individuel poussé jusqu'à la perfection. Réécrire supposait ainsi de retrouver une véritable virtuosité scénique.
- 23 La création des *Fleurs tardives*¹⁰, éclaire sur la relation particulière entre musique et intimité. La nouvelle de Tchekhov, qui semble contenir en germes les grands drames du dramaturge, notamment *la Cerisaie*, est transmuée en drame musical donnant une place prépondérante à l'orchestre placé en arrière-plan. L'orchestre n'enchantait pas seulement la scène, il soutenait et constituait un contrepoint au désastre d'une famille. L'alcoolisme du fils et la tuberculose de la sœur, éprise d'amour pour le médecin qui la soignait et qui choisira d'épouser la fille d'un riche marchand plus fortuné étaient exposés dans un lyrisme des voix et des corps. La demeure familiale offrait aux spectateurs des portraits des ancêtres plus virtuels, réalisés à partir d'images de synthèse. Leurs apparitions étaient aussi éphémères que les fleurs humaines, des arômes qui hantaient la scène. Le jeu se déployait au premier plan où il était plus enjoué. Derrière le grand voile qui découpait la scène en deux, s'inscrivait le mystère d'une vie en déliquescence faite de pulsion instaurée par l'énergie des corps et de pulsation musicale.
- 24 Dans chacune de ces mises en scène de Tatiana Stépantchenko, l'écriture scénique prend, en définitive, la forme d'une décomposition du drame, pour son invention au travers d'une parole mise en sourdine, reléguée au second plan afin de retrouver son efficacité dans des duels corporels. Tout en proposant un effacement du drame, les espaces conçus par l'artiste secrètent une parole mise en branle par des corps, une biomécanique qui fait écho au substrat du texte dramatique, souvent envisagé comme prétexte, imprégné d'une intimité devenue éloquente.

NOTES

1. DARGE Fabienne, *le Monde*, 2 mars 2005.

2. SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, p. 67.

3. *L'Affaire Elsenour ou Le Meurtre de Gonzague* de Nedjalko Jordanov, Titre original *Ubijstvoto na Gonzago* (1988), Adaptation française : Lew Bogdan ; Mise en scène : Tatiana Stépantchenko
Assistante à la mise en scène : Nathalie Conio ; Scénographie/Costumes : Véronique Bertrand ;
Lumières : Guy Simard ; Réalisation costumes et accessoires : Rosario Alarçon - Céline Arrufat ;
Chargé de production : Philippe Scipion ; Peinture décor et sol : Benoît et Fatima Cousin Avec
Laurent Claret : Benvolio ; Patricia Clément : Élisabeth ; Thomas Cliquennois : Henri ; Marisa
Commandeur : Ophélie ; Martial Jacques : Charles ; Annick Johnson : Amalia ; Denis Léger-Milhau :
souffleur ; Christian Léonard : Inquisiteur ; Antoni Lo Presti : Horatio ; Vincent Nemeth : Polonius

4. Issu des recherches sur le jeu de l'acteur développé par l'acteur, metteur en scène et théoricien du théâtre russe Vsevolod Meyerhold (1874 - 1940), la biomécanique est une méthode d'entraînement pour l'acteur qui s'intéresse à la mécanique du corps humain. Convoquant différentes disciplines (gymnastique, arts martiaux, danse) les exercices mis en place ont pour but de libérer l'acteur d'un jeu réaliste et psychologique.

5. La pièce fut présentée au Théâtre du Chêne Noir en Avignon du 9 au 31 juillet 2003.

6. Mise en scène : Tatiana Stépantchenko ; Assistant à la mise en scène : Mathieu Boulet ; Scénographie/Décor : Jean Marie Fievez ; Conception lumières : Guy Simard ; Création son : Olivier Martin assisté de Flavien Tanchon ; Costumes : Jackye Fauchonnier ; Régie générale : Frédéric Nicaise ; Création images : Lihore Wéry et Ludovic Liénard ; Supervision images : Jimmy Wambre. Mouvements scéniques et de combat : Tatiana Stépantchenko et Vladimir Granov.

Avec (à la création)

Franck : Serge De Moulin ; Katarina : Annick Johnson ; Tomas : Philippe Résimont ; Jenna : Marisa Commandeur

(à la reprise)

Franck : Grégory Nardella ; Katarina : Annick Johnson ; Tomas : Mathieu Boulet ; Jenna : Marisa Commandeur

Création le 26.04.04 au Théâtre des Arbalestriers de Mons.

7. NOREN Lars, *le Monde* du 7 octobre 2008.

8. BAUDELAIRE Charles, « les Fenêtres », in *le Spleen de Paris*.

9. **La Cuisine d'Arnold Wesker Traduction : Keith Gore**

Mise en scène et scénographie : Tatiana Stépantchenko Assistante à la mise en scène : Patricia Clément Cascades et mouvements scéniques : Vladimir Granov et Tatiana Stépantchenko Lumière : Guy Simard, Réalisation scénographique : Frédéric Nicaise, Costumes : Dominique Louis Chargé de production : Philippe Scipion

Avec : **Karine Birge, Mathieu Boulet, Cédric Cerbara, Patricia Clément, Marisa Commandeur, Sophie Delfosse (à la reprise), Bavon Diana, Alain Eloy, Yves Gourvil (à la reprise), Thierry Herman, Cachou Kirsch (à la création), Marielle, Roman Kalkaev, Jean Lognay, Alexey Luchinin, Jean Erns Marie-Louise, Patrick Pezin, Dmitry Urosov, Irina Vavilova-Conio, Oleg Zagumemnov et les musiciens : Dayan Korolic (à la création) William Collins (à la reprise) et Christophe Keriche**

Création : du 4 au 7 juillet 2005 au Festival au Carré, Mons (Belgique).

La Cuisine d'Arnold Wesker avait été créée en 1967 par Ariane Mnouchkine au cirque Médrano à Montmartre. Pour approcher la réalité d'une vraie cuisine, la troupe du théâtre du Soleil "rachète le matériel des cuisines de l'ancienne gare Montparnasse". Les comédiens " observent minutieusement les gestes sans cesse répétés des cuisiniers du Colisée, grand restaurant du quartier des Champs-Élysées" (Jean-Claude Penchenat, "La vie d'une troupe : le théâtre du Soleil" in *Le Théâtre*, sous la direction de Alain Rey et Daniel Couty, éd. Bordas, Paris, 1980, p. 214). Puis ils s'attellent pendant des semaines au travail de manipulation : lever de filets de poissons invisibles, parer des viandes invisibles ou travailler la pâte invisible.

10. Le texte fut créé au Phénix, scène nationale de Valenciennes le 2 octobre 2007 avec Irina Vavilova : Irina Vavilova (La Mère, Princesse Priklonski) ; Larissa Cholomova (Maroussia, sa fille) ; Olivier Constant (Igor dit Egorouchka, son fils) ; Paul Allio (Nikifor, le vieux valet de la famille) ; Arnaud Le Glanic (Le Docteur Toporkov) ; Mathieu Boulet (Prokhorovna, l'entremetteuse) ; Cindy Badaut (Kaleria Ivanovna, la maîtresse de Egorouchka). La musique du spectacle fut composée par Alexey Shelygin.

AUTEUR

AMOS FERGOMBÉ

Professeur des universités en arts du spectacle à l'Université d'Artois (Arras) responsable de la licence Arts du spectacle et du Master Arts de la Scène et du Spectacle Vivant. Membre du laboratoire *Textes et Cultures* EA 4028, il dirige l'équipe de recherche *Praxis et esthétique des arts*. Ses recherches portent sur les enjeux de la mémoire et ceux du corps, de la figure et de la représentation dans les créations scéniques et artistiques contemporaines notamment celles des artistes Tadeusz Kantor et Alain Platel.