

COLLOQUE DE LIÈGE

# Le Théâtre et ses publics

la création partagée

sous la direction de

Nancy Delhalle

(Université de Liège)

et avec la collaboration d'Aline Dethise

(Théâtre de la Place)

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

PROSPERO

*Six villes, un projet, le théâtre en commun*

le Théâtre national de Bretagne, à Rennes (France),  
le Théâtre de la Place, à Liège (Belgique),  
l'Emilia Romagna Teatro Fondazione de Modène (Italie),  
la Schaubühne am Lehniner Platz, à Berlin (Allemagne),  
la Fundação Centro Cultural de Belém, à Lisbonne (Portugal)  
et le Tutkivan Teatterityön Keskus de Tampere (Finlande)

Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne  
dans le cadre de Prospero

Cette publication n'engage que ses auteurs  
et la Commission n'est pas responsable de l'usage qui pourrait être fait  
des informations qui y sont contenues

Couverture :

Performance de Massimo Furlan  
donnée à Liège sous le titre *Enzo&Nico : E viva Mexico !*  
Photo © Mike Ranz

© 2013, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS  
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON  
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

[www.solitairesintempestifs.com](http://www.solitairesintempestifs.com)

ISBN : 978-2-84681-383-9

*Le colloque de Liège « Le théâtre & ses publics : la création partagée » a été organisé par le Théâtre de la Place et l'université de Liège dans le cadre du projet pluri-annuel de coopération culturelle Prospero (2008-2012) du 26 au 29 septembre 2012, avec le soutien du Programme culture de l'Union européenne.*

*Le colloque « Le théâtre & ses publics : la création partagée » a été préparé en collaboration avec le groupe de chercheurs du projet Prospero qui sont également intervenus lors des différentes séances<sup>1</sup>.*

---

1. Voir *infra*, p. 489.

## SOMMAIRE

### AVANT-PROPOS DE SERGE RANGONI

La création théâtrale contemporaine :  
convergences et ouverture 11

### INTRODUCTION 15

ROMEO CASTELLUCCI

*La quinta parete/Le cinquième mur* 17

NANCY DELHALLE

Un lien pour le temps présent 29

### I. LE SUCCÈS PUBLIC ? APPROCHES SOCIOLOGIQUE, ÉCONOMIQUE ET POLITIQUE 41

ANNE-MARIE AUTISSIER

Publics partenaires ou médiateurs ?

Vers de nouvelles dynamiques 43

PIERGIORGIO GIACCHÈ

Le « Public » trop émancipé :

vers une poétique pauvre de la politique théâtrale 57

LAURENT FLEURY

Les apories du « succès public »

ou de quelques impensés publics 73

SERGE SAADA

Le potentiel du spectateur 95

MOHAMED IKOUBAÂN

L'approche communautaire et ses limites 105

TOSHIKI OKADA & CÉDRIC COOMANS

Quelques considérations  
sur la culture japonaise et la transmission 113

STÉPHANE OLIVIER

Privé de public 121

JACQUES DELCUVELLERIE

En sursis : retour inquiet sur quelques évidences 133

## II. LE PUBLIC DANS LE PROCESSUS DE CRÉATION ET LES DISPOSITIFS ARTISTIQUES 147

MARCO DE MARINIS

Réhabiliter le spectateur :  
pour une critique de la participation 149

CHRISTINE SERVAIS

Relation œuvre/spectateur :  
quels modèles pour décrire une réception active ? 173

MARIA HELENA SERÔDIO

La communauté improbable :  
les publics de théâtre en perspective 185

DANIEL TÉRCIO

La danse contemporaine portugaise et ses publics 209

MARCEL FREYDEFONT

Un théâtre infusé 227

KAREL VANHAESEBROUCK

Petite apologie critique de la pratique socio-artistique 249

CHRISTEL STALPAERT & SOFIE VERDOODT

*Exote*, de Kris Verdonck :  
le spectateur écozoïque aux frontières de l'Éden 265

FRANCK BAUCHARD

L'institution culturelle comme média social :  
décloisonner, expérimenter, partager 279

JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES

Il y a quelqu'un là-bas ? 299

MASSIMO FURLAN

Expériences de la mémoire 309

STEFAN KAEGI & SALOMÉ FRÉMINEUR

Qui a menti ce soir ? 321

## III. LA CRITIQUE 327

CHRISTOPHER BALME

La critique de théâtre et la sphère publique du théâtre 329

ROBERTO CANZIANI

Réserver votre place au théâtre,  
c'est comme réserver une chambre d'hôtel ?  
(Le théâtre au moment de TripAdvisor) 357

OLIVIERO PONTE DI PINO

Le web critique italien :  
une résurrection virtuelle de la critique théâtrale ? 369

TIAGO BARTOLOMEU COSTA

Les uns et les autres :  
critiques, comédiens et amateurs de la scène 383

JEAN-PIERRE HAN

La mauvaise place ? 395

RENÉ SOLIS

La fin des *Illusions perdues* 403

ESTHER SLEVOGT

*Nachtkritik.de* 413

JOHAN THIELEMANS

Un conte de principes et d'experts 419

WOUTER HILLAERT

Vers une critique de théâtre pour le XXI<sup>e</sup> siècle 429

ÉRIC LACASCADE

La critique comme une œuvre à part entière 441

JEAN-MARIE PIEMME

Vie et mort du débat intellectuel 463

JEAN-MARIE WYNANTS

De père en fils 481

LE GROUPE DE CHERCHEURS DU PROJET PROSPERO 489

REMERCIEMENTS 493

## Avant-propos

### *La création théâtrale contemporaine : convergences et ouverture*

Le colloque « Le théâtre & ses publics : la création partagée », coorganisé par le Théâtre de la Place, a eu lieu en septembre 2012 à l'université de Liège (Belgique), dans le cadre du projet européen Prospero (2008-2012).

Prospero est un projet théâtral ambitieux, porté par six théâtres européens : le Théâtre national de Bretagne (Rennes, France), l'Emilia Romagna Teatro Fondazione (Modène, Italie), la Schaubühne am Lehninger Platz (Berlin, Allemagne), la Fundação Centro Cultural de Belém (Lisbonne, Portugal), le Tutkivan Teatterityön Keskus/Tampereen Yliopisto (Tampere, Finlande) et le Théâtre de la Place (Liège, Belgique). Réunis par des affinités électives, nous avons développé un travail important grâce au partage de valeurs communes et à des intuitions artistiques convergentes. Par l'intensité de nos échanges et les collaborations en tout genre dans les domaines de la création, de la production, de la formation, de la communication en matière de culture et du développement des publics,

nous avons accompli un geste fort marquant incontestablement le paysage théâtral européen. Un geste artistique et culturel, bien entendu, mais aussi un geste politique en renforçant le dialogue interculturel, afin de promouvoir la diversité des cultures et en contribuant ainsi à l'émergence d'une citoyenneté dans une Europe que nous souhaitons plus libre, démocratique, sociale, pacifiste, davantage artistique, ouverte au-delà de nos frontières respectives.

Parallèlement à l'important travail développé dans le secteur de la création théâtrale contemporaine et aux efforts accomplis en matière de diffusion des œuvres, une attention toute particulière fut accordée à la formation des jeunes comédiens en impliquant les professeurs et les élèves des écoles et conservatoires des villes partenaires : au cours des cinq années de collaboration, nous avons organisé des rencontres annuelles entre les équipes pédagogiques des différentes structures pour partager les pratiques de transmission (l'École supérieure d'art dramatique du TNB, l'ESACT du conservatoire de Liège, l'École de l'ERT Fondazione, l'Institut d'art dramatique de l'université de Tampere) et nous avons renforcé les liens entre l'acteur en devenir et le milieu professionnel en stimulant les rencontres et les sessions de travail avec des metteurs en scène et/ou comédiens professionnels.

Nous avons également été particulièrement attentifs au secteur de la recherche dans les universités et à ses relations avec les acteurs de terrain (institutions culturelles, acteurs et metteurs en scène professionnels...); les colloques organisés et la publication des actes en sont sans doute les meilleurs témoins.

Interroger le lien qui unit la représentation théâtrale au regard du spectateur revient à penser le théâtre dans ses fondements. Si le soutien des pouvoirs publics à la culture s'est développé dans la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle en Europe, il a profondément modifié les relations entre la création théâtrale et le public, entraînant une série de transformations politiques, sociologiques, économiques ou esthétiques que les articles publiés dans ce volume se proposent de questionner.

Pour leurs précieuses collaborations, j'adresse mes remerciements à mes collègues (et leurs équipes) : François Le Pillouër, directeur du Théâtre national de Bretagne ; Pietro Valenti, directeur de l'Emilia Romagna Teatro Fondazione, à Thomas Ostermeier, directeur de la Schaubühne am Lhniner Platz, à Vasco Graça Moura, président du Centro Cultural de Belém et à Heikki Hellman, doyen de la faculté de Communication, Média et Théâtre à l'université de Tampere.

À l'aube d'investir un tout nouveau lieu pour la saison 2013-2014, il était essentiel, pour le Théâtre de la Place – prochainement rebaptisé Théâtre de Liège –, de se positionner face à une question aussi foisonnante et essentielle pour l'avenir.

*Mai 2013.*

SERGE RANGONI,  
directeur du Théâtre de la Place<sup>1</sup>

---

1. En 2013, le Théâtre de la Place devient le Théâtre de Liège.

## Introduction

ROMEO CASTELLUCCI

*La quinta parete/Le cinquième mur*<sup>1</sup>

Le titre proposé pour le colloque de Liège recourt à une expression, la « création partagée », dotée à mes yeux d'une vraie puissance. Mon travail en effet se fonde sur cette conception : celle d'un espace entre deux parties. D'un côté, le plateau, où se déploient des sons, des corps, des lumières, et de l'autre côté, la tribune, la place pour le public, pour sa présence anonyme. Entre ces deux entités, il s'agit d'une rencontre : le théâtre est un dispositif dont la mécanique consiste en l'avancement dramatique vers le spectateur. Mais la « création partagée » est aussi une expression juste parce qu'elle implique de déclarer une distance. Partager quelque chose revient à diviser en deux et il faut accepter l'idée de cette coupure : d'un côté, quelqu'un qui agit, de l'autre, quelqu'un qui regarde. À partir de là, se dégage un troisième espace qui sépare la tribune du plateau, tel un voile transparent, tendu entre les deux côtés et qu'on ne peut percer. Ce voile est la condition

---

1. La deuxième partie de ce texte est le produit d'un échange avec le public.

d'existence du théâtre. Formé au croisement des deux forces engagées, d'un côté le regard, de l'autre l'action, il est l'image même du contact. Il réifie ce réel échange où, à un certain moment, le spectacle, le théâtre, est capable de regarder le spectateur. Un terme grec exprime ce processus : l'*epopteia*, qui signifie l'« état de celui qui est capable de regarder », « celui qui est le regard ». Ce regard qui forme donc la chose regardée.

Si je fais sans cesse référence à la tragédie, ce n'est pas dans une volonté nostalgique, historiographique, ou académique. Je ne suis pas un spécialiste du théâtre et, je le dis sans snobisme, je ne l'ai presque jamais étudié, mon parcours artistique a commencé aux Beaux-Arts. À mes yeux, la tragédie grecque représente la discipline la plus absolue, l'esthétique, la racine, en tout cas une forme, la forme du théâtre qui perdure. On peut l'imaginer figée dans le temps et dans l'espace ; non comme un monument funéraire, mais plutôt comme une sorte d'étoile polaire. Cette forme existe encore parce qu'elle est indépassable. Rien ne peut être plus fort. Pour moi, Eschyle et l'*Orestie* constituent la pointe la plus dure de l'esthétique occidentale.

Je voudrais insister sur la fibre profondément politique du théâtre. Être politique, pour le théâtre, implique de donner une place au spectateur, et plus précisément, de lui donner la possibilité d'être scandalisé, c'est-à-dire touché. Le scandale, selon l'étymologie grecque – *skandalon* –, signifie le « trébuchement », le fait d'être empêché de marcher, le fait que quelque chose impose une forme d'arrêt. Un arrêt qui est un moment fondamental de réflexion, une boule, une suspension temporelle de la conscience.

Soudain alors, nous devenons responsables de l'acte de regarder et par là, spectateurs de nous-mêmes dans cet acte. Ce fait est la politique.

Aujourd'hui, nous sommes spectateurs en continu, d'un continuum de spectacles, sans aucune pause. Être spectateur est devenu non seulement l'image d'une nouvelle politique, mais aussi une condition existentielle, à laquelle on ne peut échapper. Cette dimension est typique de notre époque. Après l'époque industrielle, postindustrielle, etc., nous vivons à l'ère de l'information, où nous sommes plongés dans ce continuum de communication sans forcément en avoir conscience. Le théâtre peut être un interrupteur et cette pause un acte de prise de conscience du fait que nous sommes en train de regarder.

Regarder aujourd'hui n'est plus un acte d'innocence : il faut opérer des choix dans le fleuve de milliers d'images, d'informations qui nous sont proposées et qui ne sont absolument pas utiles à notre vie. La culture réside dans ce choix, dans la réponse à la question : quelle est l'image qui appartient à ma vie intérieure ? La forme d'interruption, de conscience, qui peut apparaître dans le spectacle n'est pas automatique. Il faut travailler pour appeler ce type de contact, pour ne pas tomber dans le domaine du spectacle, même si l'on utilise le spectacle. Ce mot est vulgaire, mais je ne le refuse pas.

Aucune vérité n'est à offrir au spectateur : le but du théâtre n'est pas de donner des réponses. Si le théâtre a un devoir, c'est celui d'offrir des problèmes, entendus comme des cadeaux. L'acte politique consiste à produire du signifiant plutôt que du signifié. À un certain moment, il faut abandonner le spectateur. Et il convient alors d'établir

une stratégie, de lui tendre un piège qui peut être méchant. Il s'agit de faire tomber quelques gouttes de poison dans l'intimité de chaque spectateur et de faire en sorte qu'il assume consciemment ce poison. Voilà l'expérience de la tragédie. Je ne l'invente pas : je n'invente rien, je déteste inventer, mon style consiste à faire passer des choses qui existent déjà. Utiliser le poison est une invention grecque. C'est une technique homéopathique. La tragédie grecque équivaut à assumer consciemment le mal. L'invention du théâtre survient quand l'être est scandalisé et que, se retrouvant dans une solitude splendide, il peut partager cette solitude avec les autres. Voilà en quoi consiste le fait politique : être seul mais pouvoir partager cette solitude, contrairement au monde de l'information et de la communication, où il n'y a pas d'issue au sentiment existentiel épouvantable de la solitude. L'exemple le plus frappant nous est offert par la situation d'enfants face à un écran : c'est là une expérience de profonde solitude sans appel. Au théâtre, la solitude peut s'éprouver comme l'épiphanie individuelle d'une forme. Nous pouvons partager notre condition avec des inconnus. Notre anonymat devient une occasion de réfléchir sur notre place dans le monde.

Contact, création partagée : je crois profondément au rôle du spectateur. Un spectacle ne consiste en rien, il est dépourvu d'objet : il est le langage artistique le plus fragile que l'on puisse imaginer parce qu'à la fin, le plateau se vide et il n'en subsiste rien. Une fois que le rideau se ferme, aucun objet n'est rajouté aux phénomènes du monde. On peut ainsi imaginer le théâtre comme un feu, comme un combustible qui brûle sa propre matière en train d'être conçue

comme théâtre. Qu'en reste-t-il alors ? L'expérience de chaque spectateur. Chaque spectacle est une somme d'objets, de formes, de couleurs, de sons, de lumières ; mais, sans le vécu, l'histoire, les cicatrices de chaque spectateur qui le regarde, le spectacle ne sert à rien. C'est le spectateur qui peut donner vie au spectacle et non l'inverse. En ce sens, il s'agit bien d'une rencontre et chaque jugement est dès lors juste : même si un spectateur refuse totalement mon spectacle, je l'accepte. Je suis triste, mais je l'accepte.

#### L'EFFACEMENT DE L'ARTISTE COMME PARTIE DU PROCESSUS

L'artiste doit disparaître. L'époque de l'artiste est terminée, il est maintenant un personnage du passé. Aujourd'hui, le rôle fondamental est tenu par le spectateur. Il faut accepter cela même quand on est de l'autre côté. C'est un rôle intéressant, complexe, magnifique, parce que totalement contradictoire.

Aucune vision à donner, aucun message : il s'agit de partager une expérience dans un monde très pauvre d'expérience. Nous ne connaissons plus en effet que l'expérience médiatique : on raconte des choses que tout le monde a déjà vues ou vécues. Le théâtre, lui, peut être une expérience. On peut comprendre en ce sens que les réactions après un spectacle diffèrent totalement entre elles. Elles sont fonction de l'expérience que le spectateur a vécue avec son corps. L'enjeu est le corps, le corps entier, et non simplement la raison ou le ventre. Antonin Artaud a beaucoup parlé des corps. Mais les corps de qui ? Il ne parle pas du corps de l'acteur. Il parle du

corps du spectateur présent. Aller au théâtre est un acte de présence. Les mots d'Antonin Artaud, j'aime le penser, réfèrent tous au moi du spectateur.

Bien sûr, l'artiste est à l'origine du spectacle. Mais il serait peut-être plus juste de dire que l'artiste doit devenir transparent, disparaître derrière ce que je préfère ne pas appeler son « œuvre ». En tout cas, il doit donner sa place : peut-être suis-je un très mauvais spectateur, mais lorsque je suis au théâtre, je n'accepte pas la vision de quelqu'un d'autre.

Face à un spectacle, quelque chose se passe ou pas. Là réside la difficulté. Imaginer un spectacle n'est pas spontané, cela nécessite toute une stratégie : un jeu à concevoir, une dynamique à créer avec des pleins et des vides pour faire émerger de la sensation et de l'émotion. Ce n'est pas magique, il s'agit d'une discipline, d'une géométrie qui va créer des harmoniques, au sens musical du terme, dans le corps du spectateur, de la même manière qu'au piano, quand on joue une note, les autres résonnent. Cela nécessite beaucoup de gens. À côté du metteur en scène : des acteurs et des techniciens. Rien de tout cela n'est spontané, mais la disparition doit intervenir dans le calcul. S'effacer n'est pas un acte de fausse humilité de la part de l'artiste. Devenir transparent fait partie de la stratégie même ; c'est la garantie que quelque chose se passe entre le spectacle et le spectateur.

On pense souvent que l'artiste a la clé du spectacle, qu'il en connaît la « vérité ». Il n'en est rien. Le problème n'est pas d'avoir un style, une méthode. J'ai besoin d'être contradictoire, je ne me soucie pas d'être cohérent. Je ne suis pas un philosophe, pas un politicien, mon rôle est peut-être de créer des problèmes. Je ne suis pas un artiste qui doit être re-

connaissable. Il faut tout le temps être dans un état de fuite. La disparition de l'artiste reste cependant une métaphore : il disparaît dans le cadre de son travail. Dans certains pays, comme en Italie par exemple, il n'existe aucune idée politique de la culture. Dans ce cadre évidemment, il ne faut pas prendre la phrase au pied de la lettre.

#### LA CRÉATION DANS LE TEMPS

Je ne considère pas la répétition comme un moment de création. Je travaille d'une manière différente : je note des idées dans un petit cahier, une sorte de cahier de chaos. À un certain moment, je le lis et différents nœuds se forment : c'est un processus d'écriture. Le moment de création n'est pas la répétition, la présence sur le plateau, mais plutôt l'écriture, une véritable écriture avec une plume. Ensuite, je compose une sorte de constellation à partir de différents nœuds plus forts que les autres. Le spectacle consiste en un certain nombre de points. Et tant mieux s'ils sont peu nombreux, cela signifie plus de force.

Par un processus de *reverse engineering*, « rétro-ingénierie », le spectateur peut tracer lui-même des lignes dans cette constellation. Il s'agit de travailler selon le fonctionnement normal du cerveau, par associations. Évidemment, le dessin peut changer en fonction de chacun : en gardant les mêmes points, on peut tracer des lignes tout à fait différentes. Dès lors, je peux comprendre celui qui a considéré que mon spectacle relevait du blasphème autant que celui qui l'a trouvé trop chrétien. Les deux ont raison. Dire ce que c'est ne m'appartient pas : je me suis déjà