

6-1992

Mise en Scène Imaginaire du Post-Théâtre: Exercices de Pratique Théâtrale

Liliana Alexandrescu

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Alexandrescu, Liliana (1992) "Mise en Scène Imaginaire du Post-Théâtre: Exercices de Pratique Théâtrale," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 1, pp. 249-270.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

17

MISE EN SCÈNE IMAGINAIRE DU POST-THÉÂTRE EXERCICES DE PRACTIQUE THÉÂTRALE

Liliana ALEXANDRESCU

I. L'auteur comme médecin-légiste

Sur l'avant-scène de ce tombeau, je prends
le masque du deuil et le ton déclamatoire
pour vous annoncer la mort du théâtre.

D'après le médecin-légiste, le théâtre
est mort de vieillesse et d'ennui.
Qu'il repose en paix.

(Joseph-Angel, *Introduction*, in: C. Elnécavé, *Le graphisme post-théâtral*)

Mais lorsqu'il dépose son masque, on le voit bien: le médecin-légiste, c'est lui, l'auteur. L'opération (postmoderne) qui suit est donc *posthume*: l'auteur fait la dissection d'un corps inanimé (Racine, Shakespeare ou Lope de Vega) et en extrait un organe (le cœur, par exemple: de Bérénice ou de Phèdre, le cerveau: de Hamlet) ou une particule de tissu, qu'il introduit dans un autre contexte, afin de créer un nouvel organisme dramatique, vivant selon ses propres lois. L'érudition de l'auteur, sa très subtile connaissance des textes qu'il "profane", qu'il rejette, ou qu'il sauve (Joseph-Angel possède parfaitement ses classiques et ses modernes), lui donnent cette aisance esthétique et technique, cette main sûre (armée du crayon et des ciseaux), ce coup d'oeil infallible qui lui font trouver d'emblée le lieu de l'intervention et le lambeau qu'il en extirpe, amoureuxment:

Mesdames et Messieurs,
j'ai appris l'amour et la mort du théâtre.

(*Ibid.*)

Ce lambeau, il va le placer dans un nouveau cadre, l'exposer sur un socle, l'entourer de ses plus tendres soins, de couleurs, de signes, de chiffres, de "festons et d'astragales" (pour parler comme Boileau), construire autour de lui un somptueux mais faux mausolée, où ce cœur embaumé essaie de battre à nouveau, où ce cerveau desséché retrouve ses anciens balbutiements. Et il arrive - et c'est là le miracle de tout art qui va honnêtement jusqu'au bout de sa recherche - que le mausolée devient une maison, un palais, où l'air se remet à circuler, où le sang se remet à couler! Le lecteur/spectateur qui suit des yeux la partition théâtrale de Joseph-Angel y découvre la fraîcheur de cette Bérénice sanguine, qui ne se laisse plus choir sagement sur son siège racinien, qui paraît sur la scène par une trappe en forme de cœur, qui enlève ses vêtements dans un spectaculaire strip-tease, s'accouple à la chaise et finalement la projette rageusement sur le plancher et la brise (*Racine's anti-Berenice*).

II. L'auteur comme metteur en page/en scène totalitaire

"I have not composed my *Computerized Hamlet* with the calligraphy of Gutenberg. Dramatic text is a graphic form which the playwright composes with an artistic technique. The playwright of our *fin de siècle* needs a new form of graphic expression, a new technique of composition; in other words, he needs a new model of dramatic text. This new model [...] is the *Scenogram*".

(*The Scenogram*, février 1975)

"Que le diable emporte les mots!. Cette pièce de théâtre s'écrit avec des didascalies en couleur..."

(*Phèdre chromatique*, Avant-propos)

A. Texte principal/texte secondaire Discours écrit/discours dessiné

Titre. Dans l'économie du texte Joseph-angelien, le titre acquiert l'importance d'une affiche publicitaire par rapport au produit qu'elle représente. Il s'agit ainsi d'une absorption parfois totale de l'écriture dramatique par le titre, allant du degré zéro au degré 1. Du discours écrit, le titre seul survit intact; accompagné (ou non) d'un fragment de phrase, d'une phrase, d'un vers ou deux ou trois, surnageant sur une page virginalement immaculée ("Le théâtre est mort et laisse son testament en blanc") ou bien pris dans un réseau graphique complexe de lettres, vignettes,

chiffres, dessins, esquisses, variations typographiques et calligraphiques, le tout imprimé en couleurs sur des fonds d'une autre couleur.

Dans, *Le mot de la fin* (janvier 1985), une alternance de vert et de mauve pâle, par le découpage graduel du coin droit, les pages présentent, vues de face, une série de titres, et vues de dos, des fragments de texte.

TITRES	TEXTES CORRESPONDANTS
Théâtre en blanc	(texte nul, page blanche)
Quelqu'	Quelqu'...
Quelqu'un	Quelqu'un.
Réplique à quelqu'un	Quelqu'un donne la réplique à quelqu'un.
On dit	On dit.
Liste de personnages	Un personnage historique
L'alternative de Hamlet	(Hamlet inspire l'air par les narines) HAMLET-... ou ... (Hamlet expire l'air par la bouche)
Ce n'est pas Hippolyte	N'importe qui sauf Hippolyte à n'importe où sauf à Trézène dit n'importe quoi sauf le mot «quoi».
Le mot de la fin	la fin.

Ce graphisme correspond-il à certaines courbes de l'émotion dramatique? Y a-t-il la possibilité d'une catharsis? La réponse ne peut venir que du spectacle.

Le théâtre de Joseph-Angel est donc un "théâtre d'artiste". J'y ajoute: "théâtre d'érudit". En effet, la dynamique protestataire, blasphématoire d'un tel discours théâtral, qui annule les énormes envolées verbales au profit d'un laconisme sévère, cette dynamique ne s'accomplit que par contraste, en profilant ses lignes dures contre les grandes ombres classiques qu'elle défie: "J'ai tué le théâtre comme Titus l'amour de Bérénice, pour des raisons d'état"). Il faut

avoir lu Racine, Shakespeare ou Lope de Vega pour comprendre le message hautain, dédaigneux des convenances, et l'humour de Joseph-Angel. On ne peut savourer pleinement le "...ou..." de *L'alternative de Hamlet* si on ne l'associe instantanément au "être ou ne pas être" shakespearien. Sans connaître *Phèdre* ou *Othello*, comment goûter le *Ce n'est pas Hippolyte*, ou *Le mouchoir de Desdémone* et réaliser pleinement la signification, le sarcasme de ces titres?.

En ouvrant les pages de la pièce *Le mouchoir de Desdémone*, le lecteur trouve une culotte avec cette note: "Mouchoir, cadeau d'Othello à Desdémone". Joseph-Angel fait de la "tragédie d'Othello une comédie ménagère, un pamphlet":

Othello.- Le mouchoir, celui que je vous ai donné,
montrez-le moi.

Desdémone.- Je ne l'ai pas sur moi, Monseigneur.

Othello.- Non?. Est-il perdu?. Répond!

Désdemone.- Et s'il était perdu?.

Othello.- Il y va de mon honneur.



voor het wegdoen van hygiënische verbanden enz.

Deponer dit zakje na gebruik in de toiletmergpot of nachtkastje Wegwerpen de W.C.'s veroorzaakt ve



BAGS

for hygienic Bandages etc.

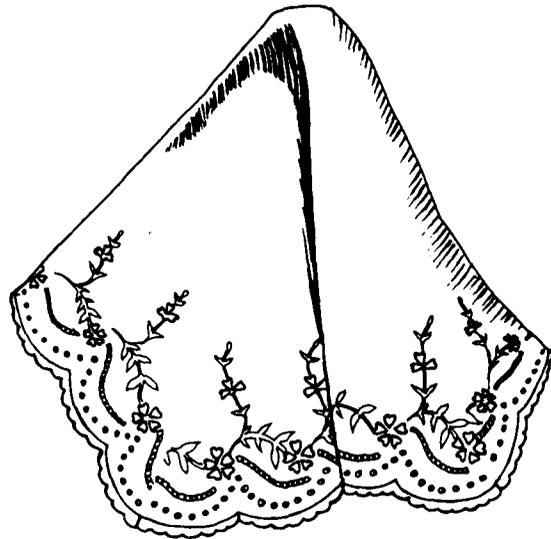
After use, leave near the chamber-pot Please do not throw in the closet basin, where it might clog the wastepipes

SAC

pour serviettes hygiéniques etc.

Après usage, prière de mettre ce sac a côté de la table de chevet

On est instamment prié de ne pas le jeter dans les toilettes pour éviter une obstruction de la tuyauterie



TÜTE

zum wegwerfen hygienischer Binden u.s.w.

Bitte lassen Sie diese nach gebrauch im Nachtopf oder Nachttisch zurück, da sonst richtige funktionierung des Abortes gefährdet werden könnte



Fig. 26 Artisanat dramatique et texture post-théâtrale

"Il fut un temps -commente Joseph-Angel à propos de son "Othello"- où la jalousie était un commerce florissant, avec lequel les poètes pouvaient filer la texture de leur drame. Mais aujourd'hui, les usines abandonnent la fabrication textile de la jalousie (...). J'ai fait du *Mouchoir de Desdémone* une drame acrylique car, actuellement, les passions sont en Nylon, et l'infidélité en polyester".

Dans chaque corrida on combat contre six taureaux, et chaque taureau écrit, avec son propre sang, une page tragique. *Post-Macbeth* est un texte rédigé sur six pages de gaze blanche. Joseph-Angel est parti de l'idée de recouvrir les arènes avec six pages monumentales (une par taureau) et, à la fin, de les ramasser et de les relier.

1. Mouchoir de Thésée: *Phèdre chromatique*.
2. Affiche taurine: *Post-Macbeth*.

Et alors, Joseph-Angel critique ironiquement le puritanisme théâtral, plaçant, dans la voix de Desdémone, la réplique suivante:

Desdémone.- Vous faites un débat intellectuel démodé. De nos jours, dans le théâtre, le vrai débat n'est plus engagé sur la fidélité au sexe, mais au texte, autrement dit, au protocole: une épouse d'aujourd'hui doit-elle appeler son mari "Monseigneur" ou "Mon chéri"? Répond, il y va de mon honneur.

Dans *Phèdre chromatique* (avril 1985), la fonction assumée par le titre est résolument programmatique (Figure 26). Si la lecture de *Chromophèdre* produit de l'émotion et ensuite de la transpiration, le lecteur peut toujours utiliser les mouchoirs, collés sur les pages du livre. Imprimée sur des pages bleues, roses, vertes, crème, avec des collages de papier de dentelle rose ou vert (les deux mouchoirs de Thésée!) ou de papier brillant vert ou rouge, avec des lettres de toutes les dimensions, styles et couleurs, la pièce comporte en plus un avant-propos où Joseph-Angel exprime clairement ses opinions:

"Cette pièce de théâtre, destinée à l'optique du lecteur et non à son acoustique, est un appel à l'insoumission contre l'obligation d'écrire avec des mots. Acteurs, elle vous invite à vous débarrasser de vos croyances alphabétiques et à utiliser le dessin, l'image ou la couleur."

(*Op. cit.*, pp. 12-13)

Le titre complet de la pièce suggère la descente à un niveau plus profond, là où se manifeste la fatalité: *Phèdre chromatique ou la couleur tragique du destin*. Il en va de même pour la *Phèdre*, publiée en slovène (avril 1986):

krajepisna Fedra
(**tragicna pot ljubezni**)

Phèdre topographique
(**le chemin tragique de l'amour**)

Ici c'est en premier lieu le dessin qui nous donne le graphique du sentiment: on suit, de page en page, un tracé de pas sur le sable.

Les amoureux, au long des siècles, ont souvent taillé des coeurs dans l'écorce des arbres, en y gravant leurs noms enlacés. La forme naïvement abstraite de ce coeur, élu comme emblème d'un état d'âme, revient plus d'une fois, en tant que lieu-commun érotique, dans l'oeuvre de Joseph-Angel, soit pris dans le décor: la trappe de *Racine's anti-Berenice* par exemple, oit dans le titre-même (Figure 27).

Le coeur est cette fois-ci le résultat d'une marche dans le sable, dont les tours, détours et aboutissement final ne font que transcrire littéralement une émotion si forte que seule la mort l'apaisera. En quatre lignes, ondulées comme les vagues de la mer, le texte est un prologue au "jeu des pas":

"Phèdre et Hippolyte se trouvent sur une longue plage, un jour où le ciel est plein de mouettes.

La houle incite les corps à faire l'amour.

Hippolyte marche au bord de la mer".

(Op. cit., p. 7)

La précarité des matériaux employés: sable, vent, eau, empreintes des pieds, suggère déjà la caducité de cette "écriture sentimentale". La fatalité va bientôt sévir dans le trajet fragile mais implacable de ces pas:

Hippolyte avait pris le chemin de la tragédie.

(Ibid., p. 16)

"Je me vois obligé à écrire *Phèdre-topographique* sur le sable de la plage où les vagues effacent sans arrêt le graphisme des traces de pieds. Le chemin de l'amour est toujours éphémère. Quand l'homme marcha sur la lune pour la première fois, j'ai pensé -dit Joseph-Angel- que la Mer de la Tranquillité était la page idéale pour écrire une histoire d'amour éternel, pour écrire sur la superficie lunaire, où il ne pleut jamais et où le vent ne souffle pas, les blessures sur le coeur d'Hypolite et de Phèdre. Il est triste d'avouer que sur la terre l'érosion de l'amour se produit toujours".

Les mots de *Hamlet Katakaly* sont écrits avec l'alphabet mudra, gestuel des mains, graphomancie. Joseph-Angel utilise comme référent historique *La dernière cène* de Léonard de Vinci et rend les personnages du tableau invisibles en ne laissant que les mains (Figure 28)

Table. "Serviteur par héritage, je suis maître et seigneur dans les arts et les sciences de la désobéissance". Si l'on prend n'importe lequel des petits volumes signés "Joseph-Angel, votre désobéissant serviteur", avec le portrait de l'auteur portant une gorguerette baroque comme hidalgo du Siècle d'Or en *ex libris* sur la couverture, on y trouve le même schéma du contenu, plus ou moins complet, la même "Table des matières" avec des variantes:

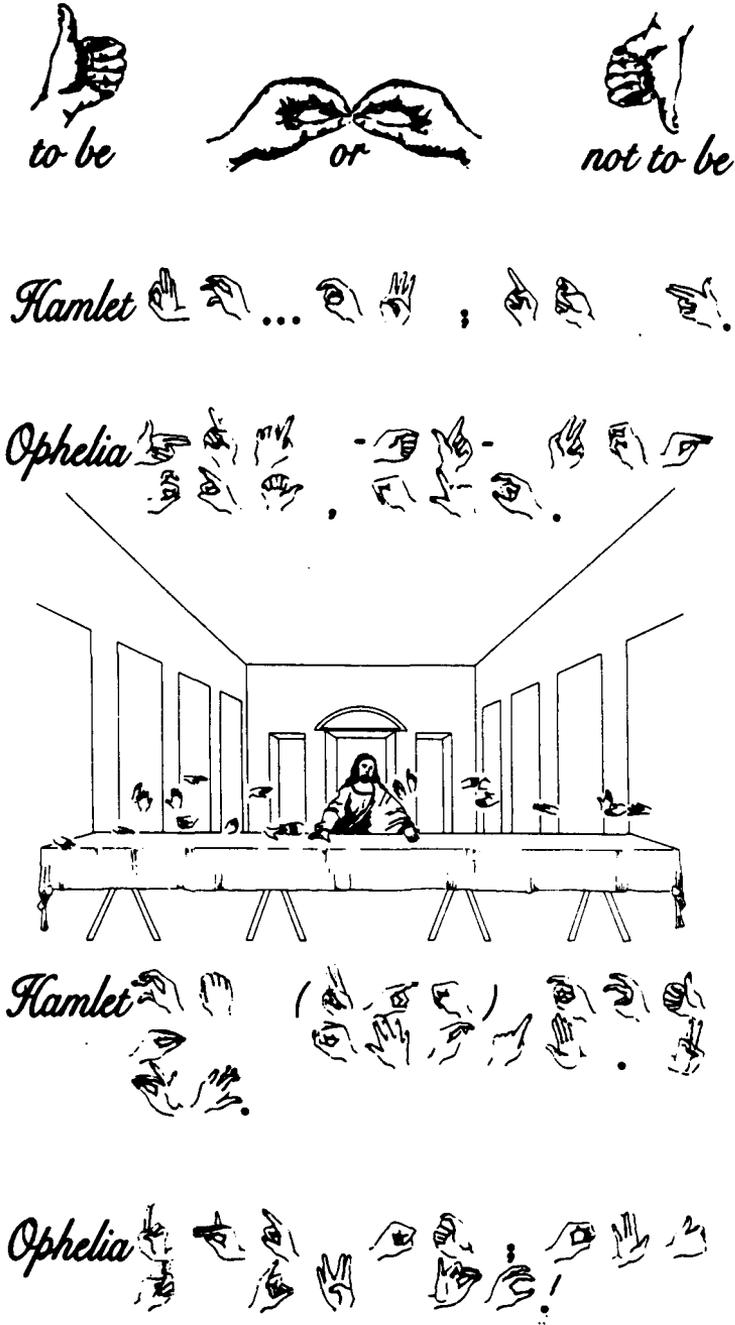


Fig. 28. Hamlet Katakaly

Les mots de Hamlet sont écrits avec l'alphabet mudra.

- théâtregramme
- personnages
- objets
- scénographie
- scénotechnie
- scénologie
- séquenciogramme
(ou scènosequenciogramme)

Ce qui préoccupe avant tout l'auteur, ce sont donc les éléments matériels/visuels du spectacle, ainsi que son aspect cinétique. Le *texte* en est presque absent, réduit à quelques mots ou quelques lignes que l'auteur a choisis comme essentiels pour sa pensée dramatique. Il est entouré, précédé, suivi, enlacé, porté par les indications scéniques. L'aspect physique des personnages, leurs costumes (ou nudité), leurs accessoires ("objets"), toutes les pièces grandes ou petites du décor, la salle de théâtre, les déplacements du public, le mouvement scénique, les trajets des personnages, leur rhétorique gestuelle ou vocale, leurs pas et la trace de leurs pas, une marguerite qu'ils effeuillent, une chaise qu'ils bousculent, tout est minutieusement dessiné et expliqué par l'auteur. Il est -ou tend à être- le créateur unique, le créateur absolu de ce monde théâtral sur et en papier. Tout, même les détails techniques des divers éléments du décor ou des divers accessoires et costumes, tout y est, en lignes et pointillés, prêt à être appliqué, découpé, collé selon les instructions d'emploi, pour servir à la construction d'une scène, d'un décor, d'un bâtiment en miniature. Exemples: *Desflorar el honor* (octobre 1982) et *Nunca empezó la revolución de Sanseacabó* (juillet 1984) etc. Dans cet espace du discours théâtral soigneusement, strictement délimité et organisé il n'y a plus de place pour une autre pensée scénique.

Public: spectateur/lecteur. En proclamant que "l'ère d'une certaine notion audiophile de la pièce de théâtre est révolue" (*Phèdre chromatique*, Avant-propos, pp. 16-17), l'auteur paraît exclure de son univers théâtral l'audience en chair et os des salles publiques. Son public est prisonnier de la page. Néanmoins, l'auteur prend ses précautions et assigne dans ses didascalies aux spectateurs, réels ou dessinés, d'un doigt poli mais indiscutable, leurs places obligatoires, l'entrée et la sortie, le chemin qu'ils doivent suivre. Sous sa loupe le spectateur est un insecte docile que l'on déplace à volonté. Sont-ce ces minuscules figurines conduites par une minuscule silhouette d'ouvreuse, imprimées en vert ou bleu, auxquelles pense l'auteur?. Exemple: *Coup de théâtre ou théâtre sans public* (février 1985). Ou bien à son spectateur comme *lecteur*? (Figure 29).

Autrefois, les couturières plantaient leurs épingles dans des coeurs en ouate, recouverts de toile. Dans les pages de *Mademoiselle Julie*, Joseph-Angel a placé un coeur de chiffon, pour que le lecteur/lectrice exorcise l'amour de son désir.



Fig. 29. Mademoiselle Julie, prêt-à-porter.

Les pages sont une armoire de vêtements en papier, prêt-à-porter, avec lesquels la lectrice devra habiller son poupon Jean (*David* de Michel Angel) et le lecteur sa poupée Julie (*La maja desnuda* de Goya). Le découpage de cette pièce qui fait partie du "théâtre de la solitude", ne doit se faire que pendant la nuit de la Saint-Jean. Le jeu est exclusivement destiné aux domestiques et à leurs maîtres pour que, chacun de son côté, (l'écart des classes sociales oblige), "chacun dans son dortoir, s'amuse à découper et à coudre ses désirs frustrés: à chacun son drame".

Quoiqu'il en soit, le lecteur est lui aussi pris en charge, la lecture se fait elle aussi sous la direction plus ou moins tolérante de l'auteur, qui lui donne des *instructions* ("instrucciones para la lectura"), et lui permet parfois une lecture alternative, lui intimant de couper certaines pages en trois, d'après les pointillés: Exemple, *Desflorar el honor*, (vol II) (novembre 1983).

Tout est réglé, tout est assumé par la vision de l'auteur. Parfois, pour intimider encore plus son lecteur, l'auteur feint de le mettre en garde contre ses débordements:

Advertencia: Cualquier lector que abra este libro puede encontrar imágenes o palabras que pueden ofender su sensibilidad.

(Avertissement: N'importe quel lecteur qui ouvre ce livre peut trouver des images ou des mots qui peuvent offenser sa sensibilité).

(Couverture de *Erótica teológica o Sexo y Rezo de la España putirana y puritana*, septembre 1984)

Tempo di movimento. Il arrive que la durée des séquences dramatiques soit donnée, page par page, sur le cadran d'une montre ou horloge électronique, placée en haut de la page, marquant (avec des sauts arbitraires) la fuite des heures et des minutes. Comme dans les bandes dessinées, la progression du mouvement scénique des personnages dans le temps est indiquée par un changement de position d'une séquence à l'autre. Exemple: un cavalier en armure (portrait de Charles Quint par le Titien), que l'on voit surgir sur scène à 4.45 h. à droite, se trouve au milieu du dessin à 5.02 h. et est en train de sortir par la gauche (on ne voit plus que la queue de son cheval) à 5.19 h.

(La pièce commence à 0.00 h. et se termine à 5.55!). (*Erótica teológica*, Secuenciograma, p. 31)

Hamlet non stop est un livre au mécanisme d'horlogerie. Ses pages sont reliées autour d'un axe qui tourne. Toutes les pages son identiques et "les doigts du temps tournent les pages de la vie" à la cadence d'une seconde par page. Ce Hamlet est un texte post-théâtral, rythmique et cyclique, sans début ni fin, dont la lecture ne s'achève jamais (Figure 30).

B. Architectures en papier

"Je me tiens devant un bâtiment d'inutilité publique, accroché à la réalité vivante comme un ballon gonflé". (Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la Mort*, Ed. L'Age d'Homme, 1977, p. 31).

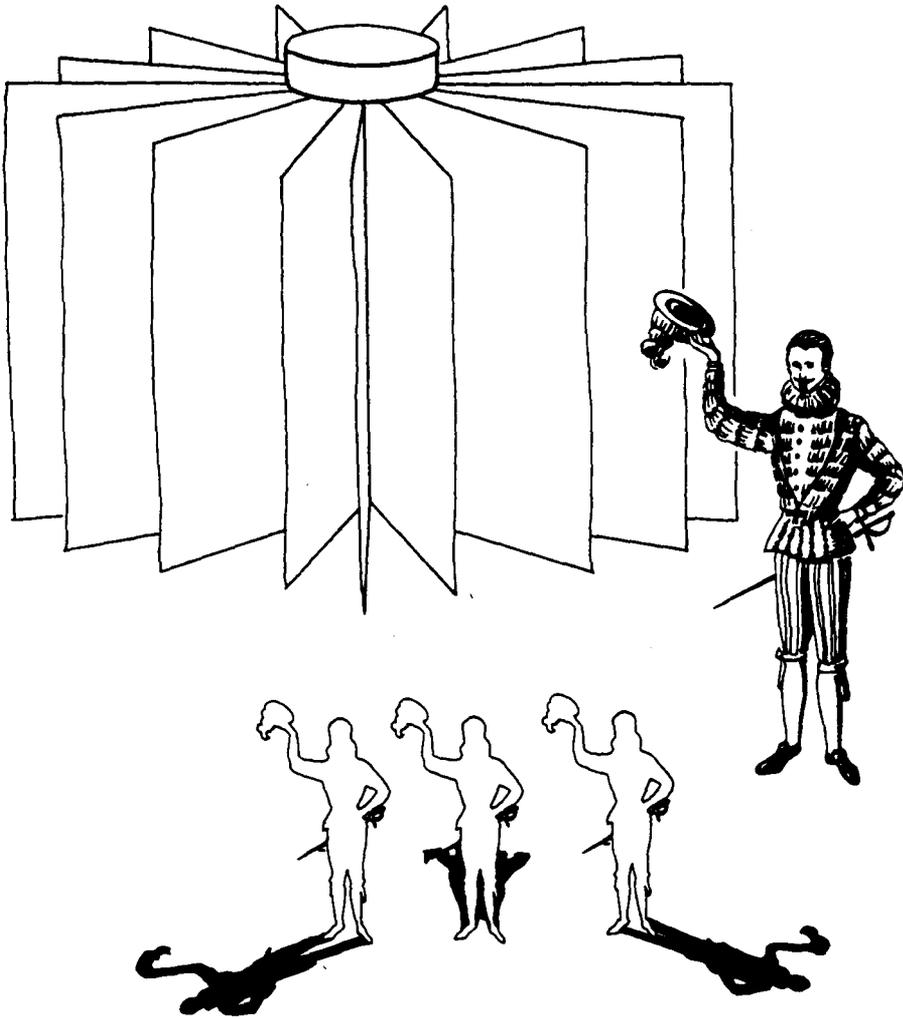


Fig. 30 Post-théâtre: Nouveaux supports et nouvelle écriture.

Hamlet non stop est un livre au mécanisme d'horlogerie.

Dans l'*Ombre de Macbeth* toutes les pages son identiques; la même figurine (la silhouette découpée de Macbeth) se trouve collée, plantée, sur la surface de la page. En ouvrant le livre, la figurine se lève et le lecteur doit se placer, dans des positions différentes pour lire chaque page afin que l'ombre de la figurine se projette sur la page. "La lecture doit se réaliser entre lumières et ombres, clairs et obscurs, à la lueur d'un bougeoir". Et Joseph-Angel ajoute: "La vie n'est qu'une ombre éphémère, un pauvre acteur qui se pavane sur les flambeaux du jour et qui s'éteint sur les flambeaux de la nuit. Concitoyens, la vie n'est plus qu'un rôle interprété par un être qui meurt, l'acteur".

Ce sont les paroles du grand metteur en scène et dramaturge polonais. Ce pourraient être celles de Joseph-Angel qui, lui, afin de s'épargner de tels sentiments (ou dissentiments), bâtit ses propres salles de théâtre, son propre environnement théâtral - en papier, sur papier. Ses pages en nuances raffinées pullulent d'esquisses exécutées de main de maître, de plans et de sections donnant des indications systématiques et détaillées sur la construction et la mise en place de chaque élément d'une architecture imaginaire, de chaque pan de mur, parfois réversible" (nous chuchote l'auteur), de chaque pièce d'un assemblage - qui imitent et citent, à cette échelle miniaturale, leurs modèles grandeur nature: un théâtre grec avec colonnade et fronton, un théâtre à l'italienne avec des coulisses, une arène en rond et un amphithéâtre, comme pour une corrida (*Desflorar el honor, Revolución de Sanseacabó, Erótica teológica, Phèdre*, etc.). On songe, en les examinant, aux petits théâtres en carton découpé qui faisaient la joie des soirées familiales à l'époque victorienne. Mais on songe surtout à la technique autrement et suprêmement subtile de l'*Origami* japonais, qui à partir d'une feuille de papier de la dimension d'une carte postale dresse en l'air, par de savants découpages, des architectures monumentales à l'échelle des fourmis.

III. La dialectique du metteur en scène:

serviteur versus désobéissant

Projet de mise en scène Joseph-Angel post Racine

1. Le modèle classique

De l'oeuvre théâtrale de Jean Racine (1639-1669) ont été sélectionnées par Joseph-Angel deux pièces/prototypes:

<i>Bérénice</i> (1671)	et	<i>Phèdre</i> (1677)
Source de Racine:		Sources de Racine:
une phrase de Suétone		Euripide et Sénèque

2. Le Post Théâtre

De l'oeuvre théâtrale de Joseph-Angel (1946) ont été sélectionnées six pièces en vue de leur (possible) représentation. *Spécification*: il ne s'agit pas d'une suite

de pièces séparées, ni d'un spectacle coupé; il s'agit, au contraire, d'un *seul* spectacle qui les englobe toutes dans une seule unité dramatique.

Choix des pièces:

- *Ce n'est pas Hippolyte* - *Bérénice de Racine en clé de bla*

(janvier 1985)

(novembre 1984)

- *Phèdre chromatique ou la couleur tragique du destin* (avril 1985) - *La marguerite de Bérénice de Racine* (janvier 1985)

- *Krajepisna Fedra* (avril 1986) - *Racine's anti-Berenice* (mars 1985)

3. Texte

La plupart du temps (mais pas toujours) on respectera la répartition faite par l'auteur en texte principal - dit par les acteurs -et texte *secondaire*- indications scéniques. Il arrivera aussi qu'on change de registre, selon la vision de la mise en scène. Donc:

articulé = proféré par les personnages texte

inarticulé = visualisé d'une manière ou d'une autre
(images, hiéroglyphes, lignes)

Le texte inarticulé surgit des profondeurs, il est la mise en abîme d'une situation fondamentale et est lié au jeu physique de l'acteur. Problème: du graphisme à la voix, au geste, au mot.

Remarques. *Sur le texte articulé:* le discours si raréfié a acquis par cela même un poids énorme, chaque parole se répercute avec une force écrasante; les mots n'ont pas été anéantis, ils ont été comme jetés dans des amplificateurs.

Sur le texte inarticulé: il peut ou bien être incorporé dans le discours des personnages, ou dit en *off*, ou être incorporé dans le décor en tant que graffiti.

4. Personnages

Il y a deux thèmes: "Phèdre" et "Bérénice", donc deux séries de personnages, qui au cours du spectacle vont circuler librement d'un décor à l'autre, dans un espace et une durée uniques, et même s'entrecroiser "en transparence", en se voyant ou en ne se voyant pas, tels des somnambules.

Personnages féminins

Bérénice
Thésée

Gouverneur d'Hippolyte

Personnages masculins

Titus
Nourrice de Phèdre
Antiochus

Phèdre
Hippolyte

5. Scénographie

a) *Organisation de l'espace théâtral*

- Audience: Le public est assis au milieu de la grande salle, sur des escabeaux, des tabourets ou des chaises à roulettes, ou bien par terre.
But: pouvoir diriger les regards de l'assistance de tous les côtés.
- Espace de jeu: le long des quatre murs.

b) *Décor*: reproduction à l'échelle humaine des esquisses de Joseph- Angel dans une sorte d'*Origami* géant. Matériel: carton et papier, découpé et peint.

6. Action scénique, jeu

"Les comédiens qui mettront sur pied cette pièce devront s'en tenir pieusement aux instructions chromatiques. Par contre, ils auront la liberté de profaner les répliques, de parler sans arrêt ou de se taire".

(*Phèdre chromatique*, Avant-propos, p. 12)

Le texte comme tel (si bref soit-il) et les didascalies de l'auteur seront des points de départ pour la propre réalité scénique de l'acteur. Il ne faut pas se laisser prendre à l'aspect ornemental d'une page de Joseph-Angel: chez lui couleurs, lettres, lignes, collages, décorations ont toujours une fonction dramatique et mènent au geste théâtral.

"La scène est à Trézène - lit-on dans *Phèdre chromatique*-, jardin de l'amour incestueux". Dans un tel jardin poussent des arbres roses et rouges, la végétation (caméléonique) y prend les nuances de la chair, tandis que là-haut le soleil est encore vert, en ce début de la tragédie:

Thésée - Le soleil brille. Il fait chaud.
Gouverneur - Oui, Monseigneur, il fait une chaleur incestueuse.

(*Op. cit.*, scène 1)

Thésée s'essuie la transpiration avec un mouchoir de dentelle vert pâle, assorti au soleil.

Dans la dernière scène, la coloration du décor a changé: le sang a basculé au ciel, les arbres, vidés de leur potentiel maléfique, sont redevenus verts, sous le disque sanguinolant d'un soleil rouge:

Gouverneur - Hippolyte vient de mourir.
Thésée - Le soleil est gelé. Il fait froid.
Gouverneur - Oui, Monseigneur, il fait une froideur tragique.

(*Ibid.*, scène 9)

Thésée s'essuie des sueurs froides avec un mouchoir de dentelle rose pâle. La nuance végétale du premier mouchoir a fait place à un rouge délavé, comme trempé dans du sang dilué. Cet accessoire délicat acquiert ainsi l'importance d'un objet fatidique (souvenons-nous du mouchoir de Desdémone, messenger de la mort).

Dans cet ensemble de références visuelles, la juxtaposition et la combinaison musicale ou émotionnelle des répliques construiront un labyrinthe aux murs transparents, où chaque personnage sera pris dans son propre discours et dans son rêve, n'écoulant que le tumulte de son monologue intérieur (*walkman*). Des moments de grande violence dramatique vont finalement anéantir l'univers en papier du décor. Celui-ci sera, au cours de l'action, aplati, froissé ou emporté sous forme de rouleau de papier. Le public se retrouvera, à la fin du spectacle, dans un trou noir, au milieu d'une salle vide, aux murs faiblement éclairés (Figure 31).

Cette "scénographie imaginaire" est construite à partir d'éléments de décor illustrant *Phèdre chromatique* et *Racine's anti-Berenice*.

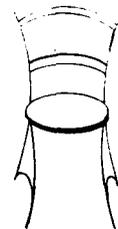
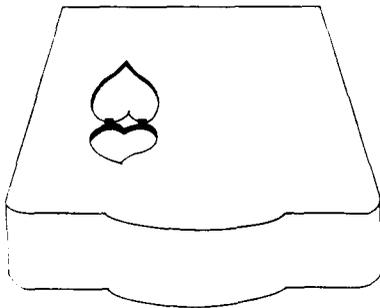
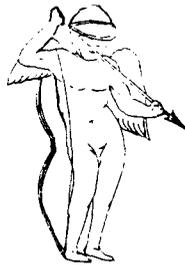
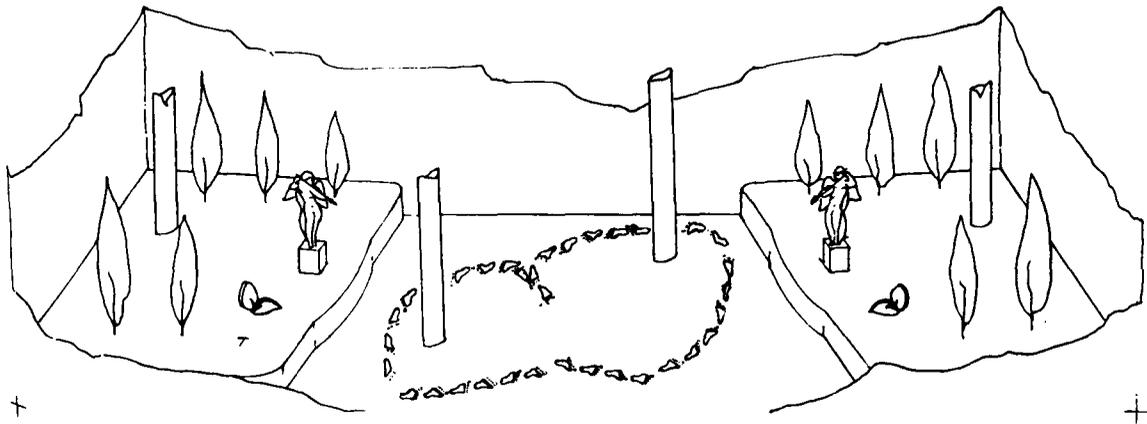


Fig. 31 Scénographie imaginaire

Alexandrescu: projet de mise en scène "Joseph-Angel post-Racine".

Arrière-pensées bibliographiques

«To save the Theatre, the Theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague...»

(Eleonora Duse, cit. par E.G. Craig, *On the Art of the Theatre*, London, Heinemann, 1968, p. 54)

«The über-marionette will not compete with life - rather will it go beyond it. Its ideal will not be the flesh and blood but rather the body in trance - it will aim the clothe itself with a death-like beauty while exhaling a living spirit.»

(E.G. Craig, 'The Actor and the Über-Marionette', in *op. cit.*, pp. 84-85)

«I believe in the time when we shall be able to create works of art in the Theatre without the use of the written play, without the use of actors...»

(*Ibid.*, 'The Artists of the Theatre of the Future', p. 53)

CREDO

«Je n'ai pas de canons esthétiques,
je ne me sens lié à aucune époque du passé,
elles me sont inconnues et ne m'intéressent pas.»

(Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la Mort*, Editions L'Age d'Homme, 1977, p. 31)

«LA OU LE DRAME SE CRÉE

... Je me tiens devant un bâtiment d'inutilité publique, accroché à la réalité vivante comme un ballon gonflé.

Avant mon arrivée il est vide et muet. Après mon arrivée, il simule avec difficulté son utilité. C'est pourquoi je me sens toujours mal à l'aise dans un fauteuil de théâtre.»

(*Ibid.*, p. 31)

«TEXTE PRINCIPAL - TEXTE SECONDAIRE

Distinction introduite par R. Ingarden (1971) selon laquelle le drame «écrit» contient en parallèle les *indications scéniques* - ou *texte secondaire* - et le texte dit par les personnages - ou *texte principal*.

... Les deux textes sont dans un rapport dialectique...

... La pratique actuelle montre que les indications scéniques [...] ne se situent pas à un niveau extérieur, métalinguistique et supérieur au *texte*, et donc qu'elles sont soumises au véritable et unique commentaire métalinguistique de la pièce, celui du metteur en scène.»

(P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre* Paris, Editions Sociales, 1980, p. 404)

«DIDASCALIES

Instructions données par l'auteur à ses interprètes. [...] Le terme d'*indications scéniques* paraît plus apte à décrire, pour la suite de l'histoire du théâtre, le rôle métalinguistique de ce *texte secondaire*.»

(*Ibid.*, pp. 117-118)

«Das Wort 'Postmoderne' gehört zu einem Netzwerk 'postistischer' begriffe und Denkweisen - 'post-industrielle Gesellschaft', 'Post-Strukturalismus', 'Post-Empirismus', 'Post-Rationalismus' - in denen, wie es scheint, das Bewusstsein einer Epochenwelle sich zu artikulieren versucht, dessen Konturen noch unklar, verworren und zweideutig sind, dessen zentrale Erfahrung aber - die vom Tode der Vernunft - das definitive Ende eines historischen Projekts anzudeuten scheint: des Projekts der Moderne, des Projekts der europäischen Aufklärung, oder schliesslich auch des Projekts der griechisch-abendländischen Zivilisation. Freilich gleicht das Netzwerk 'postistischer' Begriffe und Denkweisen einem Vexierbild: man kann in ihm, bei geeigneter Blickrichtung, auch die Konturen einer radikalisierten Moderne, einer über sich selbst aufgeklärten Aufklärung, eines post-rationalistischen Vernunftbegriffs entdecken. [...] Wie bei einem Vexierbild kann man im 'postistischen' Denken beides entdecken: das Pathos des Endes und das Pathos einer Radikalisierung der Aufklärung.»

(Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Vernunft-kritik nach Adorno, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 532, 1985, p. 48)

«Wirklich beginnen möchte ich mit einer - einigermaßen willkürlichen - Auswahl von Charakterisierungen des 'Post-Modernen'. Ich beabsichtige eine Art von Collage, deren Teile - vor allem Zitate - so aneinandermontiert sind, dass der Postmodernismus als ein symbolisches oder Begriffs-Feld mit bestimmten Kraftlinien sichtbar wird. Ihab Hassan, Vertreter des amerikanischen Postmodernismus, hat den 'postmodernen Augenblick' durch eine Bewegung des 'unmaking' charakterisiert - was wohl annähernd mit 'Dekonstruktion' zu übersetzen wäre. 'It is an antinomian moment that assumes a vast unmaking in the Western mind - what Michel Foucault might call a postmodern *épistémè*. I say 'unmaking' though other terms are now *de rigueur*: for instance, deconstruction, decentering, disappearance, dissemination, demystification, discontinuity, *differance*, dispersion, etc'.»

(*Ibid.*, pp. 49-50)

«Through reproductive technology postmodernist art [Rauschenberg's] dispenses with the aura. The fiction of the creating subject gives way to the frank confiscation, quotation, excerptation, accumulation and repetition of already existing images. Notions of originality, authenticity and presence, essential to the ordered discourse of the museum, are undermined.»

(Douglas Crimp, 'On the Museum's Ruins'. In: *Postmodern Culture*, ed. by Hal Foster, London, Pluto Press, 1983, p. 53)

«We are no longer a part of the drama of alienation; we live in the ecstasy of communication. And this ecstasy is obscene. The obscene is what does away with every mirror, every look, every image. The obscene puts an end to every representation. But it is not only the sexual that becomes obscene in pornography; today there is a whole pornography of information and communication, that is to say, of circuits and networks, a pornography of all functions and objects in their readability, their fluidity, their availability, their regulation, in their forced signification, in their performativity, in their branching, in their polyvalence, in their free expression. It is no longer then the traditional obscenity of what is hidden, repressed, forbidden or obscure; on the contrary, it is the obscenity of the visible, of the all-too-visible, of the more-visible-than-the-visible. It is the obscenity of what no longer has any secret, of what dissolves completely in information and communication.»

(Jean Baudrillard, 'The Ecstasy of Communication'. In: *Ibid.*, pp. 130-131)