

L'exploitation théâtrale de romans : les gestes esthétiques de Guy Cassiers et Johan Simons

Sur *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen*

Mémoire réalisé par
Élise Deschambre

Promoteur
Pierre Piret

Année académique 2017-2018
Master en arts du spectacle, finalité spécialisée

REMERCIEMENTS

Merci à mon promoteur, M. Pierre Piret, pour sa grande disponibilité, ses conseils et remarques constructifs ainsi que sa bienveillance ;

Merci à Tom et Aurélie pour leur relecture et leurs avis pertinents. Merci également à Félicie et Alicia pour leur aide linguistique ô combien importante lors de mes échanges avec le NTGent et le Toneelhuis d'Anvers ;

Merci au NTGent pour le prêt de la captation du diptyque *Platform/Onderworpen* de Johan Simons qui m'a été d'une grande utilité ;

Merci à mes parents, mes grands-parents et mes sœurs d'avoir toujours eu confiance en mes capacités universitaires. Merci également à Simon et mes meilleures amies pour leur soutien inconditionnel qui m'est très précieux ;

Merci enfin à tous ceux qui ont manifesté de la curiosité pour mes recherches et qui, de près ou de loin, ont permis qu'elles aboutissent à ce présent mémoire.

AVERTISSEMENT GÉNÉRAL

1. Avertissements concernant la désignation du corpus

- Afin de distinguer le roman de Jeroen Brouwers de la mise en scène de Guy Cassiers qui porte le même titre, nous emploierons dans le corps du texte le titre original du roman, *Bezonken rood*, pour désigner ce dernier, tandis que le titre francophone *Rouge décanté* désignera la représentation théâtrale que nous avons par ailleurs vue en français.
- Afin de distinguer les romans de Michel Houellebecq des mises en scène de Johan Simons qui portent les mêmes titres, nous emploierons dans le corps du texte les titres originaux des romans, *Plateforme* et *Soumission*, pour désigner ces derniers, tandis que les titres néerlandophones *Platform* et *Onderworpen* désigneront le diptyque que nous avons par ailleurs vu en néerlandais.

2. Avertissements concernant les captations

- Pour la réalisation de ce mémoire, nous avons bénéficié de la captation privée du diptyque *Platform/Onderworpen* généreusement mise à notre disposition par le NTGent.
 - a) Cette captation n'étant pas destinée à la diffusion, elle ne peut figurer en annexe matérielle de notre étude. Néanmoins, chaque fois que nous nous référerons à un moment précis des représentations, nous indiquerons dans le corps du texte et entre parenthèses le minutage de la captation auquel il renvoie afin de situer ce moment dans le déroulement de la représentation et de donner un repère familier au lecteur qui aurait vu le diptyque.
 - b) Cette captation n'étant pas destinée à la diffusion, les photographies mises en annexe qui en sont extraites ne sont pas libres de droits et ne peuvent par conséquent pas être reproduites en dehors du présent mémoire.
- Dans la mesure où nous n'avons pu bénéficier d'une captation complète de *Rouge décanté*, aucun minutage ne sera évoqué lorsque nous nous référerons à un moment précis de cette représentation.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	1
AVERTISSEMENT GÉNÉRAL	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION.....	7
I. ROUGE DÉCANTÉ ET PLATFORM/ONDERWOPEN : ANALYSE DES ÉLÉMENTS DE REPRÉSENTATION	11
1. DES INTERPRÉTATIONS : LE TRAVAIL DU TEXTE	12
2. DES SPATIALISATIONS : LES SCÉNOGRAPHIES.....	21
3. DES INCARNATIONS : LES ACTEURS	35
II. LES GESTES DE MISE EN SCÈNE DE CASSIERS ET SIMONS : RÉGÉNÉRATION DES POSSIBLES QUI ÉCHOUE ET NOUVELLES ESTHÉTIQUES DE LA DISTANCIATION	51
1. UNE RÉGÉNÉRATION DES POSSIBLES QUI ÉCHOUE	52
2. DES RENOUVELLEMENTS DE LA DISTANCIATION BRECHTIENNE	60
III. AU-DELÀ DE LA QUESTION DE L'ADAPTATION THÉÂTRALE D'UN TEXTE ROMANESQUE : UNE PULSION THÉÂTRALE RHAPSODIQUE.....	73
1. LE ROMAN COMME MATÉRIAU THÉÂTRAL : FAIRE THÉÂTRE DE TOUT ET PULSION RHAPSODIQUE	75
2. L'EXPLOITATION DE TEXTES ROMANESQUES DANS <i>ROUGE DÉCANTÉ</i> ET <i>PLATFORM/ONDERWOPEN</i> : QUEL STATUT POUR LA NARRATION ET LA REPRÉSENTATION ?	78
CONCLUSION	83
BIBLIOGRAPHIE	89
TABLE DES MATIÈRES.....	97
ANNEXES.....	101

INTRODUCTION

Le présent mémoire trouve son point de départ dans une interrogation de spectatrice face aux représentations *Rouge décanté* du metteur en scène belge Guy Cassiers¹ et *Platform/Onderworpen* du metteur en scène néerlandais Johan Simons², qui chacune procède d'un roman. Créé en 2005, *Rouge décanté* est issu du roman *Bezonen rood*³ de l'écrivain néerlandais Jeroen Brouwers. Celui-ci y relate son expérience infantile d'enfermement dans le camp pour femmes de Tjideng lors de l'occupation japonaise de l'Indonésie néerlandaise ainsi que le traumatisme qui s'est ensuivi, notamment dans son rapport aux femmes et à la cruauté. Encore joué actuellement, dans divers pays et en plusieurs langues — toujours avec le poignant acteur Dirk Roofthoof —, *Rouge décanté* a révélé Cassiers sur le plan international et constitue, avec le cycle proustien⁴, le point d'orgue de la création artistique du metteur en scène flamand ; s'y exprime l'attrait notable de ce dernier pour la littérature romanesque et s'y concentrent les deux grandes caractéristiques de sa production scénique, à savoir un travail aiguisé du langage verbal comme de la technologie audiovisuelle. Le diptyque de Simons émane quant à lui de deux romans de l'auteur français Michel Houellebecq, *Plateforme*⁵ et *Soumission*⁶. Avec cet ensemble théâtral datant de 2017, la mise en scène initiale de Simons de *Plateforme*, créée en 2005⁷, revoit le jour avec une nouvelle distribution que partage *Onderworpen*, le deuxième volet issu de la collaboration entre le metteur en scène néerlandais et Chokri Ben Chikha du collectif gantois Action Zoo Humain et qui s'acte par ailleurs dans la même scénographie que *Platform*. Outre la distribution et la scénographie, la cohérence du diptyque tient des thèmes et questions communs aux deux romans houellebecquiens ; de fait, chacun de ceux-ci présente un narrateur quarantenaire misanthrope et marginal qui se fait le témoin cynique de l'effondrement moral et idéologique de la société occidentale actuelle. Dans *Plateforme*, Michel rencontre Valérie avec qui il partage un amour fort et

¹ *Rouge décanté*, mis en scène par Guy CASSIERS, 2005, Production Toneelhuis (BE) et Ro Theater (NL), vu au Théâtre National de Bruxelles (2016) et au Théâtre Royal de Namur (2018).

² Diptyque comprenant *Platform*, mis en scène par Johan SIMONS, 2017, Production NTGent et Action Zoo Humain, vu au KVS (Bruxelles, 2017), et *Onderworpen*, mis en scène par Johan Simons et Chokri BEN CHIKHA, 2017, Production NTGent et Action Zoo Humain, vu au KVS (Bruxelles, 2017).

³ BROUWERS (Jeroen), *Rouge décanté*, traduction de P. Grilli, Paris, Gallimard, 1995.

⁴ *Proust 1 : de kant van Swann*, 2003, Production Ro Theater (NL) ; *Proust 2 : de kant van Albertine*, 2003, Production Ro Theater (NL) ; *Proust 3 : de kant van Charlus*, 2004, Production Ro Theater (NL) ; *Proust 4 : de kant van Marcel*, 2005, Production Ro Theater (NL).

⁵ HOUELLEBECQ (Michel), *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.

⁶ *ID.*, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

⁷ *Platform*, mis en scène par Johan SIMONS, 2004, Production NTGent.

authentique ainsi que le projet d’allier les deux formes de bonheur contemporaines, l’argent et le plaisir sexuel, dans un complexe hôtelier — le club Aphrodite — visant la marchandisation sexuelle de jeunes autochtones ; le premier club, construit à Krabi et suscitant la polémique chez la population musulmane, est néanmoins détruit par un attentat à la bombe lors duquel Valérie succombe. Dans *Soumission*, François et son étudiante Myriam, dernière conquête amoureuse du professeur, vivent l’accession à la présidence française, en 2022, du musulman Mohammed Ben Abbas. Ce nouveau régime politique entraîne un profond bouleversement dans la vie des personnages : Myriam fuit vers Israël, l’université où enseigne François est privatisée et islamisée et ce dernier est voué à perdre son poste à moins qu’il ne devienne musulman. Au gré d’une errance géographique et intime que relate le roman, François s’accommode peu à peu à l’islam, tire un trait sur Myriam et envisage une conversion. En transposant ces deux récits sur la scène théâtrale, le diptyque de Simons s’inscrit ainsi pleinement dans l’œuvre du metteur en scène qui toujours cherche à questionner l’individu contemporain dans ses contradictions et ses impasses.

Ayant déjà lu les deux romans de Houellebecq au moment d’assister à la représentation de *Platform/Onderworpen* et ayant pris connaissance du texte de Brouwers après avoir découvert la mise en scène de Cassiers, nous sommes restée intriguée non seulement par l’origine romanesque des mises en scène, mais également par le traitement particulier des textes romanesques qui en résultait : il nous a semblé avoir paradoxalement affaire à des réalisations théâtrales très proches des romans originaux mais aussi éminemment singulières vis-à-vis de ces derniers. Si dans un premier temps nous sommes alors attelée à envisager le geste des deux metteurs en scène à travers le prisme de l’adaptation, nous avons néanmoins rapidement élargi notre champ d’étude ; celle-ci vise dès lors à établir le principe esthétique qui régit l’exploitation scénique d’un texte non dramatique chez Cassiers et Simons. Notre recherche a plus largement pour but de situer les deux artistes néerlandophones, encore relativement peu étudiés dans le domaine universitaire⁸ malgré leur succès international, dans la question du théâtre contemporain

⁸ Cela est particulièrement vrai pour Johan Simons sur lequel très peu d’études ont été réalisées. Guy Cassiers fait quant à lui l’objet d’articles conséquemment plus nombreux, principalement au sujet de son usage scénique des technologies de l’image. Son œuvre a fait en outre l’objet d’une thèse réalisée par Edwige Perrot en 2013, laquelle a publié une monographie parcourant brièvement les enjeux de l’emploi de la vidéo par le metteur en scène et comportant les entretiens réalisés avec ce dernier dans le cadre de ladite thèse (voir PERROT [Edwige], *Guy Cassiers*, Actes Sud, Paris, 2017).

tout en mettant en avant la singularité de leurs démarches qui, bien que divergentes, se croisent en bien des points.

Pour ce faire, une première partie sera consacrée à l'examen détaillé des représentations. Pour des raisons de rigueur et de clarté analytiques, nous distinguons trois grandes catégories correspondant à divers gestes et réalités scéniques qui constitueront chacune un point d'analyse ; cette distinction se veut strictement méthodologique et ne présuppose ni hiérarchie chronologique ni hiérarchie d'autorité entre les différentes catégories et étapes évoquées. La première catégorie que nous établissons est celle du texte. Au cours de ce premier point, nous envisagerons le travail du texte romanesque réalisé par Cassiers et Simons, la question du passage du medium romanesque au medium théâtral tout comme la place du texte dans les représentations. La deuxième est celle de la scénographie. Nous analyserons alors en détail la composition de l'espace scénique de *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* en comparaison avec l'univers spatial des romans originaux ainsi que le travail des éclairages et du son des metteurs en scène. Nous porterons ensuite notre attention sur le rapport du spectateur aux scénographies en question. La troisième catégorie que nous distinguons est celle des acteurs, lesquels incarnent les personnages des romans. Lors de ce dernier point, nous nous pencherons sur trois modalités du jeu d'acteur, à savoir la parole, le comportement corporel et le degré d'incarnation du personnage. Nous étudierons enfin la particularité des partenaires de jeu non humains qu'introduisent les metteurs en scène sur le plateau. De telles analyses ont pour double avantage de décrire de façon précise les spectacles et de mettre en avant les multiples choix dramaturgiques et scéniques de Cassiers et de Simons.

Au regard de cet examen, nous interpréterons dans une deuxième partie les grands axes qui se dégagent des choix de mise en scène et que nous considérons comme significatifs des gestes artistiques des deux metteurs en scène. Ces axes sont au nombre de deux. S'observe, d'une part, la mise en place au niveau diégétique d'un processus de régénération des possibles qui majoritairement échoue, processus qui n'apparaît qu'implicitement dans les récits originaux ou qui en est tout bonnement absent. Un tel geste nuancerait dès lors le paradigme dramatique contemporain tel qu'établi par Jean-Pierre Sarrazac, ce que nous tenterons de mettre en lumière. Se manifeste chez le spectateur, d'autre part, un déclin de l'illusion fictionnelle volontairement provoqué par les metteurs en scène qui repose sur un principe de distanciation novateur. Ce dernier nous semble effectivement se différencier de la distanciation théorisée et pratiquée par Brecht, aussi

envisagerons-nous en quoi le travail de Cassiers et de Simons renouvelle singulièrement ce procédé.

Enfinement, à partir de nos analyses et interprétations, nous envisagerons dans une troisième partie en quoi les œuvres de Cassiers et de Simons dépassent la question de l'adaptation au sens traditionnel du terme. Nous démontrerons ainsi comment *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* donnent lieu à un récit scénique nouveau vis-à-vis des romans originaux et comment ils exploitent et soulignent la spécificité du médium théâtral ; en cela, nous établirons en quoi les textes romanesques de Brouwers et de Houellebecq constituent avant tout des matériaux servant des créations théâtrales autonomes. Plus largement, nous considérerons la façon dont les metteurs en scène et leurs gestes d'exploitation scénique de romans se rattachent alors à la veine théâtrale qui selon la formule de Vitez « fait théâtre de tout » et dont ils témoignent d'une pulsion rhapsodique, pour reprendre le terme de Sarrazac. Enfin, nous clôturerons notre étude par une réflexion autour de l'impact que la démarche rhapsodique de Cassiers et de Simons peut avoir sur le statut de la narration ; nous verrons que ce statut touche celui de la représentation même.

I. ROUGE DÉCANTÉ ET PLATFORM/ONDERWORPEN : ANALYSE DES ÉLÉMENTS DE REPRÉSENTATION

Le théâtre, parce qu'il se déroule et *montre* dans un espace et un temps donnés, et qu'en cela il renvoie sans cesse au présent de l'énonciation, est un art proprement déictique. Mettre un texte en scène, autrement dit transposer la dimension textuelle et cognitive à la tridimension scénique matérielle, demande par conséquent d'affirmer des choix interprétatifs quant aux dimensions déictiques théâtrales. Ces choix de transposition nous semblent d'autant plus affirmés lorsqu'il s'agit de mettre en scène un texte romanesque. En effet, ce dernier s'écarte essentiellement de la déictique théâtrale : tandis que le récit romanesque « se déroule soit au passé, soit au présent, soit dans la fiction » et « se conjugue comme le veut l'écrivain », le théâtre est une représentation, *re-présentation*, d'une « situation qui ne peut se vivre que dans le Présent »⁹. Contrairement au texte dramatique — si postdramatique soit-il —, le roman n'est aucunement destiné à se matérialiser sur scène et multiplie ainsi les contraintes et la nécessité de choisir et d'imposer une interprétation scénique.

Aussi nous attellerons-nous, dans cette première partie, à analyser les choix scéniques et interprétatifs réalisés par Guy Cassiers et Johan Simons dans *Rouge décanté* et le diptyque *Platform/Onderworpen*, mises en scène de textes romanesques — respectivement de Jeroen Brouwers et Michel Houellebecq. Si cette première étape nous permet d'offrir une description détaillée des représentations, elle mettra également en lumière les particularités dramaturgiques et scéniques de ces choix ; ces particularités feront l'objet d'une analyse interprétative dans notre deuxième partie, laquelle visera à déterminer le principe esthétique qui anime ces choix.

Nous distinguons dans le geste de mise en scène d'un texte trois « étapes » de transposition : l'interprétation nécessaire du texte que l'on donne à voir et entendre, la spatialisation des lieux et/ou de l'univers du récit et l'incarnation des personnages. Chacune de ces phases de transposition correspond à une catégorie d'examen que nous exploiterons : le travail du texte, la scénographie et les acteurs. Cette distinction tripartite se veut purement méthodologique, son avantage étant qu'elle permet de passer en revue un grand nombre des éléments essentiels à une représentation théâtrale ; elle ne présuppose aucune

⁹ BARRAULT (Jean-Louis), « Le roman adapté au théâtre... », in *Cahiers Renaud-Barrault. Écriture romanesque, écriture dramatique*, n°91, oct. 1976, p.32.

hiérarchie chronologique ou d'autorité entre les différentes étapes et catégories citées. Précisons en outre que si ces trois étapes et les catégories d'analyse qui en découlent sont opérantes pour tout acte de mise en scène d'un texte, y compris d'un texte dramatique, nous nous concentrerons sur leur particularité vis-à-vis du geste de transposition scénique d'un texte romanesque.

1. Des interprétations : le travail du texte

À l'heure actuelle, et ce depuis plusieurs années, nombreux sont les projets théâtraux où le texte ne représente qu'une part minimale de la représentation, quand il n'est pas tout bonnement absent. Hans-Thies Lehmann remarque un même état des choses lorsqu'à propos des formes théâtrales contemporaines il écrit que « le texte, quand (et si) il est transposé sur la scène, ne devient désormais qu'un élément entre autres, dans une totalité et dans un complexe gestuel, musical, visuel », ajoutant qu'une « absence totale de relation » entre texte et théâtre est parfois atteinte¹⁰. De plus en plus, la primauté du texte propre au théâtre que Lehmann nomme « dramatique » est déchuée. Aussi la question du texte dans une analyse de mise en scène ne va-t-elle plus de soi aujourd'hui.

Dans le cas d'une transposition d'un texte romanesque à la scène, elle a toutefois lieu d'être posée : le roman étant, par essence, un texte, n'existant qu'en tant que texte, le sujet du traitement de ce texte, si minime soit-il dans le résultat final, se présente au metteur en scène. Nous nous intéresserons ainsi à trois aspects du travail des romans de Brouwers et de Houellebecq par Cassiers et Simons, à savoir le remaniement du texte original, le passage d'un médium à un autre et la place accordée au texte dans les représentations.

1.1. Des romans à la scène : remaniements textuels

Le geste de porter un texte romanesque à la scène nécessite le remodelage de ce dernier, l'intégralité du roman ne pouvant se retrouver dans la représentation, ne serait-ce que pour des raisons pratiques de durée et d'efficacité. Il faut ainsi, selon Dominique Ledur, « opter pour une ligne directrice, sélectionner et réorganiser les moments romanesques »¹¹,

¹⁰ LEHMANN (Hans-Thies), *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p.66.

¹¹ LEDUR (Dominique), « Réflexion sur l'adaptation théâtrale », in FLORENCE (Jean), dir., *Études théâtrales. L'adaptation : du théâtre au cinéma, du roman au théâtre. Théâtre et adolescence*, Louvain-la-Neuve, n° 2, 1992, p.31.

quel que soit le degré de dramatisation du texte. Dans son article *Réflexion sur l'adaptation théâtrale*, Ledur offre une typologie des divers remaniements d'un texte romanesque lorsqu'il est porté à la scène, typologie que nous reprenons afin de mettre en lumière le travail des œuvres qui nous intéressent.

Le premier remaniement énuméré par Ledur est celui de la suppression de certaines parties du roman afin d'obtenir un texte moins dense. Dans *Rouge décanté*, le travail collaboratif de suppression de Cassiers, Dirk Roofthoof et la dramaturge Corien Baart a principalement concerné les passages où le narrateur offre au lecteur ses conclusions personnelles sur les faits qu'il présente. Seuls les événements au sein du camp de Tjideng et autour de la mère du protagoniste, de sa femme et de Liza perdurent, offrant au texte de la représentation théâtrale plus de rapidité et plus de présence immédiate, selon Patrice Pavis¹². Un tel travail du texte rend également la parole du personnage plus décousue et le sujet plus fragmenté, Dirk Roofthoof passant d'un épisode à un autre sans lien langagier effectif — les liens symboliques entre les épisodes sont, eux, encore présents, bien que pas toujours facilement perceptibles —, comme si « le processus de décantation n'était pas encore achevé et que nous étions conviés à y assister en direct »¹³. Le texte tel que remanié dans la version théâtrale voit en outre disparaître les dernières lignes du roman, se clôturant — et clôturant à quelques minutes près la représentation — sur l'interrogation « Que dois-je sentir ? », phrase qui dans le texte de Brouwers apparaît une page avant la fin du récit¹⁴. Ce choix de Cassiers met en avant l'insensibilité du personnage déjà présente dans le roman, bien que moins mise en lumière. Concernant le diptyque *Platform/Onderworpen*, Simons et le traducteur Martin de Haan ont effacé de l'histoire de *Plateforme* l'extrait final de l'avant-dernier chapitre où les opérateurs touristiques retournent leur veste après l'attentat dans le club de Krabi¹⁵, atténuant ainsi les réflexions éthiques et médiatiques du roman. Le passage de *Soumission* où François se rend à l'abbaye de Ligugé sur les traces de Huysmans¹⁶ a lui aussi été enlevé, indiquant que ce n'est pas tant la question religieuse qui intéresse Simons.

La condensation de plusieurs épisodes romanesques en un seul épisode théâtral constitue un autre arrangement possible du texte original. On en rencontre un exemple dans

¹² PAVIS (Patrice), « La mise en scène dans ses derniers retranchements. Avignon 2006 », in *Théâtre/Public*, n° 183, 2006, p.67.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ BROUWERS (Jeroen), *Rouge décanté*, traduction de GRILLI (Patrick), Paris, Gallimard, 1995, p.166.

¹⁵ HOUELLEBECQ (Michel), *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p.328-329.

¹⁶ *Id.*, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015, p.218-231.

le travail de Simons qui dans *Onderworpen* met dans la bouche de Marie-Françoise (Marijke Pinoy) les analyses politiques tenues par son mari dans *Soumission*¹⁷, lequel est absent de la pièce. Le personnage de Steve (Zouzou Ben Chikha) représente quant à lui tous les collègues masculins de François (Steven Van Watermeulen) présents dans le roman de Houellebecq.

On retrouve en revanche dans *Platform* le processus d'addition, défini par Ledur comme la création d'une scène — d'un événement ou d'un personnage, nous ajoutons — inédite qui condense des moments épars ou des indications contenus dans le roman. En effet, dans la première partie du diptyque de Simons, les passages narratifs destinés aux spectateurs sont tour à tour pris en charge par tous les personnages tandis que le récit houellebecquien d'origine est entièrement narré par le personnage de Michel. Simons ajoute ainsi de nouvelles figures narratives qui demandent une certaine réécriture du texte original, bien que les propos ne diffèrent fondamentalement pas de ceux du roman. Précisons cependant que, malgré ces nouveaux narrateurs, Michel (Steven Van Watermeulen) reste bel et bien le narrateur principal de la représentation, étant le personnage avec le plus de discours narratifs.¹⁸ La mise en scène de Simons se spécifie en outre par l'ajout plus marquant du personnage de la terroriste islamiste kamikaze dans *Platform*, personnage absent du roman de Houellebecq. Celle-ci structure véritablement la représentation, débutant le spectacle par la narration de l'explosion de l'hôtel à Krabi (*Platform*, 2 min 45 s) et relatant vers la fin de la représentation les différentes étapes préparatoires qu'elle traverse avant l'explosion (*Platform*, 1 h 40). Entre ces deux interventions majeures, la comédienne déambule sur le plateau au milieu des autres personnages qu'elle observe. Elle interrompt à plusieurs reprises la parole des acteurs en s'adressant à eux (*Platform*, 1 h 14 pour exemple) ou en cassant un élément de la scénographie (*Platform*, 49 min). Parfois, la présence de la terroriste dont les autres personnages (re)prennent conscience le temps d'un instant suffit à faire dérailler le discours de ces derniers. Par cet ajout, Simons produit «un autre récit», crée un nouveau «personnage extérieur qui adhère à une idéologie radicalement différente»¹⁹ des personnages du texte houellebecquien, et introduit de la sorte un nouveau point de vue qui

¹⁷ HOUELLEBECQ (Michel), *Soumission*, p.149-156. Lorsque sont mentionnés plusieurs ouvrages ou articles d'un même auteur, le titre — parfois abrégé — de ces derniers sera systématiquement indiqué en référence.

¹⁸ Remarquons que, dans *Onderworpen*, le personnage de Myriam se fait lui aussi narrateur le temps d'un bref instant (42 min 50 s-45 min).

¹⁹ VAN DEN DRIES (Luk), «Ode à l'expressivité corporelle : Johan Simons», traduit par J-Ph. Riby, in *Septentrion* en ligne, n° 36, 2007, p.48 (URL : http://www.dbnl.org/tekst/_sep001200701_01/_sep001200701_01_0041.php ; consulté le 27/04/18).

n'est pas dans le récit original, celui des musulmans islamistes. Ce nouveau point de vue met dès lors en perspective les propos et comportements des autres personnages — et par là de l'homme occidental —, la terroriste se faisant témoin, selon le chercheur Luk Van den Dries, des « rapports pornographiques entre les êtres », de « l'hyperconsommation pour ne pas sombrer dans le désœuvrement » et de « la logique économique de l'offre et de la demande qui régit tous les aspects de la vie »²⁰, jusqu'aux plus intimes. De cette manière, au travers de ce nouveau personnage, Simons répond au sous-texte de *Plateforme* : la terroriste, de par ses commentaires cinglants, concrétise le cynisme de la plume de Houellebecq et le regard critique de l'auteur sur l'homme occidental contemporain.

Une dernière possibilité de remaniement distinguée par Ledur est le procédé d'encadrement, qui consiste en l'enchâssement du récit à l'intérieur du dénouement : ce dernier, en plus d'être maintenu à sa place finale d'origine, débute aussi la représentation. Selon Ledur, ce procédé constitue un moyen d'attirer l'attention du public et vise ainsi une certaine efficacité narrative. Une fois encore, nous observons ce processus chez Simons qui fait commencer *Platform* par l'attentat et la mort de Valérie (Sarah de Bosschere) qui s'ensuit. Le metteur en scène place de ce fait la représentation sous le signe du désespoir induit par la fatalité du terme précipité de la relation entre Michel et Valérie. À plusieurs reprises, cette fatalité fait d'ailleurs intrusion dans le déroulement du récit lorsque Michel se voit contraint de ramener à la vie, par un baiser symbolique, le corps de Valérie redevenu inerte. Si le roman de Houellebecq offre au lecteur une vision diachronique de l'histoire de Michel et Valérie, le choix de Simons d'encadrer le récit par le dénouement offre ainsi au spectateur une vision synchronique de l'histoire : la naissance de l'amour entre les deux personnages et les différentes étapes qui ont mené à la création de l'hôtel et à l'attentat prennent place dans un flash-back étendu placé au cœur de l'horreur et la mort.

Il est également possible de repérer dans *Onderworpen* un procédé d'encadrement, bien qu'il soit différent. La représentation de la deuxième partie du diptyque commence, elle, non pas par le dénouement, mais par un épisode central du roman, à savoir la fuite de Paris par François lorsqu'il pressent le changement politique national qui va bouleverser la France, et la capitale en premier²¹. La représentation, contrairement au récit de Houellebecq, débute ainsi sur le moment de profondes mutations dans la vie du personnage : le pays voit l'accession au pouvoir d'un président musulman, le poste de

²⁰ VAN DEN DRIES (Luk), *Op. cit.*, p.48.

²¹ HOUELLEBECQ (Michel), *Soumission*, p.131-136.

François à la Sorbonne islamisée n'est plus assuré, Myriam (Sarah de Bosschere) a déjà quitté la France pour trouver refuge en Israël et les mœurs et les coutumes sont revues de fond en comble. Cette fuite temporaire du personnage principal est suivie d'un retour en arrière — les premières pages du roman — qui montre à la fois l'histoire d'amour chaotique entre François et Myriam et les craintes et les doutes des personnages face au changement qui gronde et que le spectateur, lui, sait effectif. Toutefois, cet encadrement particulier ne concerne qu'une partie de la mise en scène : le retour en arrière se clôt à l'accession au pouvoir de Ben Abbas, et l'histoire reprend son cours, Simons respectant dès lors le déroulement chronologique du roman et conservant le dénouement, à savoir l'acceptation intime du protagoniste de se convertir à l'islam.

Ce passage en revue des remaniements des textes romanesques par Cassiers et Simons, bien que non exhaustif, met en évidence les rapports des deux metteurs en scène vis-à-vis des romans qu'ils prennent pour point de départ de leur création. Si chez le metteur en scène flamand le travail de réécriture est mineur, le spectateur pouvant retrouver mot pour mot les extraits du récit de Brouwers, chez le metteur en scène néerlandais le travail du texte de Houellebecq se fait, nous le voyons, plus important. Néanmoins, le texte du diptyque reste proche du texte original, le spectateur — du moins fut-ce notre cas de spectatrice — pouvant reconnaître aisément les passages du roman. Cet examen a en outre le mérite de souligner, au travers des opérations de sélection et d'addition effectuées, les intentions de chacun des deux metteurs en scène derrière leur geste de transposition scénique. Cassiers, par son travail de suppression, se focalise sur l'insensibilité traumatique du personnage de Brouwers, et par là met en scène le combat d'un homme avec son histoire intimement impactée par l'Histoire. Le travail du texte de Simons révèle quant à lui la perte de l'homme contemporain qui essaie tant bien que mal de trouver une bouée de sauvetage : dans *Platform*, cette bouée s'incarne dans l'amour et se solde par un échec ; dans *Onderworpen*, où l'amour est d'emblée mis en échec, elle s'incarne dans la question idéologique d'une conversion à une nouvelle manière de vivre et de penser. Au travers de ce diptyque, ce n'est donc pas tant la réflexion éthique autour de la commercialisation du sexe de *Plateforme* ni la montée en puissance de l'islam de *Soumission* qui intéressent Simons, mais bien la tentative d'autosalvation de l'homme occidental déboussolé qui entraîne inévitablement l'exclusion, représentée par la terroriste dans *Platform* et par Myriam dans *Onderworpen*.

1.2. D'un médium à l'autre : personnages-narrateurs

Si la transposition scénique d'un texte romanesque suppose des remaniements textuels, elle pose également la question de la translation d'un médium à un autre et de la possibilité d'adaptation de l'objet romanesque au langage théâtral. Cette translation, selon l'idée de Pavis reprise par Ledur, se manifeste idéalement par une dramatisation de la forme romanesque, autrement dit par une adaptation des caractéristiques romanesques à celles de la scène : l'évènement « passé reconstitué par l'acte de la narration » est translaté dans « un présent immédiat » dialogué²².

Or les mises en scène de Cassiers et Simons que nous étudions vont à l'encontre de cette attente par le maintien volontaire des caractéristiques narratives des romans originaires. En effet, la parole des personnages des différentes représentations se veut fortement narrative, le dialogue étant d'ailleurs entièrement absent de *Rouge décanté*. Les dialogues que nous retrouvons dans *Platform/Onderworpen* sont quant à eux déjà présents dans le roman ; aucune dialoguisation n'a lieu, les passages narratifs et descriptifs sont conservés tels quels. Dans *Platform*, par exemple, les nombreuses actions sexuelles présentes dans le récit houellebecquien sont non pas rejouées sur scène, mais toujours décrites par les personnages (*Platform*, 1 h 07 pour exemple). Dans *Rouge décanté*, le maintien de l'aspect narratif du texte original va jusque dans la prononciation par Dirk Roofthoof de la ponctuation écrite, par exemple lorsqu'il exprime la phrase du roman « Le vent, c'est : la vie de quelqu'un »²³ par les mots « le vent c'est deux points la vie de quelqu'un ».

Un tel maintien du caractère narratif et descriptif des deux romans s'accompagne spontanément de la conservation de l'instance littéraire du narrateur. Chez Cassiers, on retrouve cette dernière dans le personnage principal seul en scène tout comme le narrateur de Brouwers est seul à écrire son histoire ; dans *Onderworpen* de Simons, on la retrouve dans le personnage de François, déjà narrateur dans le récit original, qui régulièrement commente les actions et paroles qui s'actent sur la scène. Dans *Platform*, nous l'avons mentionné, plusieurs personnages prennent alternativement en charge le récit et constituent alors autant de figures narratrices, contrairement au roman de Houellebecq où Michel est l'unique narrateur. Par extension, le maintien volontaire de la figure romanesque du narrateur de Cassiers fait de *Rouge décanté* un véritable monodrame, au sens où le drame

²² LEDUR (Dominique), *Op. cit.*, p.53, note de bas de page.

²³ BROUWERS (Jeroen), *Op. cit.*, p.12.

est donné depuis le point de vue unique du personnage-narrateur de l'écrivain. Plus encore, le drame entier — en tant qu'action scénique — est constitué par cette narration ; sans la prise de parole épique de ce personnage, le drame n'aurait pas lieu. De même, nous pouvons voir un monodrame en *Onderworpen*, le point de vue du personnage-narrateur de François surplombant toujours les dialogues et l'action de par les commentaires verbaux ou faciaux que ce dernier destine au public. En revanche, bien que Michel constitue la figure narratrice principale, le choix de Simons de conférer la prise en charge du récit de *Platform* à tous les personnages nous empêche de définir cette mise en scène comme simple monodrame. Cependant, la présence proportionnellement plus grande des propos épiques de chaque personnage par rapport aux dialogues nous amène à envisager *Platform* comme un ensemble de monodrames mis en présence. Un tel maintien du caractère épique des textes originaux va ainsi à l'encontre de la tradition théâtrale qui fait du dialogue entre deux personnages « la forme fondamentale et exemplaire du drame »²⁴.

En outre, selon Aristote, la poésie dramatique et la poésie épique se distinguent dans leur rapport temporel à l'évènement narré ; si la seconde raconte un évènement par l'intermédiaire d'un poète et s'inscrit dans le temps du passé, la première le fait par le truchement de l'acte et s'inscrit dans le temps du présent. Aussi l'existence de narrateurs au sein des représentations que nous étudions acte-t-elle également une inscription du passé romanesque dans le présent théâtral. Cette imbrication du passé et du présent s'exprime toutefois différemment dans l'une ou dans l'autre représentation. Dans *Rouge décanté*, le passé est pris en charge au travers de la parole, c'est-à-dire qu'il transparait dans la conjugaison au passé des verbes employés par le personnage : le narrateur fait le récit de faits passés, lesquels sont dès lors uniquement pris en charge par l'énonciation. Dans *Platform/Onderworpen*, bien qu'il soit également exprimé via l'énonciation narrative, le passé se manifeste en revanche dans le temps verbal du présent. Mais plus encore, il va parfois jusqu'à être joué *hic et nunc* sur scène et est, dans ce cas, selon les mots de Bernard Dort à propos du passé rejoué dans *Hamlet*, « là, présent comme une fiction à la seconde puissance »²⁵. De fait, les personnages-narrateurs (ou devrions-nous dire acteurs ?) du diptyque jouent fréquemment dans l'ici et maintenant de la scène ce qui est raconté au passé dans les romans de Houellebecq. De cette manière, chez Simons, le « passage aisé entre un temps de la narration et un temps de l'action »²⁶ que permet le genre romanesque est rendu

²⁴ ȘTEFAN (Liana), *Monologue dans le théâtre et théâtre monologué*, Timișoara, Mirton, 2001, p.2.

²⁵ DORT (Bernard), *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988, p.47.

²⁶ LENEL (Olivier), « Du roman au théâtre », in *Visa Vie*, n° 7, 2013, p.7.

théâtralement visible dans l'alternance entre une adresse narrative au public et les dialogues et actions des personnages, ou, pour le dire autrement, dans la destruction et la reconstruction successives du quatrième mur scénique, ce mur fictif dont Brecht dit qu'il « sépare la scène de la salle et crée l'illusion que le processus représenté se déroule dans la réalité, hors de la présence du public »²⁷. Chez Cassiers, en revanche, le quatrième mur est donc continuellement rompu.

En effet, l'abolition du quatrième mur chez Cassiers et Simons est générée par l'intégration du public à l'action dramatique ; pour reprendre les mots de Lehmann, elle se manifeste dans le « recul de l'axe intra-scénique », l'axe de communication entre les acteurs sur scène, « au profit de l'axe-theatron »²⁸, l'axe de communication entre la scène et les spectateurs. Dans les formes monologuées narratives adressées au public, d'après les termes de l'interprète de *Rouge décanté* Dirk Roofthoof, le spectateur se fait en réalité partenaire silencieux d'un dialogue auquel il ne « donne pas la réplique en direct »²⁹ et participe pleinement au drame. Le discours dramatique se fait dans ce cas plus manifeste, puisqu'il « "montre" et "se montre" »³⁰ à la fois. La mise en évidence de l'axe-theatron a ainsi pour effet la prise de conscience par le spectateur « du jeu théâtral et de [sa] propre situation en face du théâtre »³¹ et rompt de la sorte avec l'action dramatique aristotélicienne selon laquelle le drame se doit de suivre « un principe d'unité, de continuité et de causalité, au profit de l'illusion la plus complète »³².

Toutefois, parce que le quatrième mur n'est pas aboli selon la même fréquence dans les trois représentations que nous étudions, cette altération de l'illusion théâtrale est plus accentuée dans *Platform/Onderworpen* que dans *Rouge décanté*. De fait, nous l'avons dit, chez Cassiers l'adresse narrative au spectateur constitue le drame en tant qu'action scénique. Si dans un premier temps cette adresse provoque un déclin de l'illusion théâtrale, le spectateur s'habitue ensuite à faire partie du drame et retombe dans une certaine illusion. Chez Simons, au contraire, la narration s'ajoute à l'action ; aussi, chaque fois que le(s) narrateur(s) s'adresse(nt) au spectateur entre les dialogues, celui-ci éprouve-t-il un déclin de l'illusion théâtrale. Une telle nuance peut s'expliquer par la différence entre les

²⁷ BRECHT (Bertolt), « Description succincte [sic] d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation », repris dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, vol. 1, 1972, p.331.

²⁸ LEHMANN (Hans-Thies), *Op. cit.*, p.205.

²⁹ ROOFTHOOF (Dirk), Propos repris dans le dépliant de présentation du Théâtre Royal de Namur pour les représentations de *Rouge décanté* des 8 et 9 mai 2018.

³⁰ ȘTEFAN (Liana), *Op. cit.*, p.10.

³¹ *Ibid.*

³² PLANA (Muriel), *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004, p.30.

narrateurs des trois romans : la narration constante du personnage de *Rouge décanté* répond au narrateur « immobile » de Jeroen Brouwers qui, se confondant avec l'auteur, assis à une table, rédige ses souvenirs avec un point de vue rétrospectif et non chronologique tandis que l'alternance entre narration, dialogues et actions dans *Platform/Onderworpen* traduit la position « mobile » des narrateurs de Houellebecq qui mêlent narration et action des personnages et respectent le déroulement successif des événements.

1.3. La place du texte dans les représentations

Outre les divers niveaux de remaniement du texte romanesque et les effets relativement différents provoqués par le maintien des figures narratrices, le travail de Cassiers et de Simons vis-à-vis du texte continue à se différencier quelque peu en regard de la place que chacun des metteurs en scène accorde au sein de la représentation théâtrale à la parole, matérialisation scénique du texte via les acteurs. Dans *Rouge décanté*, de prime abord, la parole est véritablement centrale. La représentation, le drame théâtral, nous l'avons dit, n'advient qu'au travers du verbe. Aussi la mise en scène de Cassiers met-elle cette parole au premier plan, la voix de Dirk Roofthoof étant par ailleurs amplifiée par un micro. Toutefois, cette place centrale de la narration orale et l'attention que le spectateur lui prête se voit nuancée par le dispositif technologique, sur lequel nous nous pencherons plus avant au cours des points suivants.

En revanche, bien qu'elle tienne également une part importante, la parole dans *Platform/Onderworpen* partage le temps de la représentation avec les déplacements scéniques muets des acteurs, tout aussi centraux — qu'il s'agisse de déplacements visant à construire l'espace scénique à partir des débris ou de mouvements chorégraphiés échappant à la parole, nous y reviendrons. Plus encore, l'énonciation du texte par les comédiens est régulièrement parasitée par tout ce qui n'est pas parole. Ainsi, le moindre accroc avec la scénographie imprévisible, les bruits provenant de la salle ou la gestuelle inattendue d'un comédien sont susceptibles d'interrompre la parole (*Onderworpen*, 1 h 5 pour exemple). La présence d'une souffleuse en contrebas de la scène induit en outre le sentiment que le texte, visiblement pas suffisamment connu des comédiens, n'est pas pour Simons ce qui détermine l'entièreté de la représentation.

2. Des spatialisations : les scénographies

Le terme de scénographie est aujourd'hui relativement confus. Couramment utilisé, parfois même de manière anachronique, il a pleinement intégré le langage commun et s'est vu récupéré au-delà de la sphère théâtrale — on parle par exemple de la scénographie d'un concert, de la scénographie d'une exposition de photographies — voire même au-delà de la sphère artistique — on parle parfois de la scénographie d'un discours politique ; il y perd dès lors de sa spécificité et de sa complexité. Pour notre part, nous entendons derrière la notion de scénographie tout ce qui touche à l'organisation de l'espace de jeu, autrement dit tout ce qui a trait à la mise en spectacle de la représentation théâtrale.

Notre analyse des scénographies de *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen*, respectivement réalisées par Peter Missotten et par Bert Neumann, se base sur la distinction méthodologique de trois plans d'approche de l'espace scénographique : un plan matériel, que nous désignons comme espace scénique et qui comprend l'agencement du plateau ainsi que tous les objets matériels qui occupent ce dernier ; un plan davantage immatériel, parmi lequel nous distinguons les éclairages et le son ; enfin un plan relationnel où le rapport du spectateur à la scénographie constitue l'objet de réflexion.

2.1. Les espaces scéniques : vers une déréalisation

2.1.1. L'espace scénique de *Rouge décanté*

Le plateau de *Rouge décanté* peut être divisé en trois parties (Figure 1). La première, située à jardin, se compose de fins plans d'eau rectangulaires posés au sol et de tailles différentes ; plus on s'approche de l'arrière-scène, plus les plans d'eau s'étendent en longueur. Derrière l'un de ces bassins, un pavé plat et épais en pierre recouvre des mouchoirs dans lesquels — on le comprend aux premières minutes de la représentation lorsque Dirk Roofthoof y place un nouveau mouchoir — sont contenues les peaux mortes des pieds de l'acteur. À côté de ce pavé, une table basique supporte des paquets de mouchoirs. La deuxième partie, située côté cour, est constituée d'une chaise entourée de part et d'autre d'une table avec un nécessaire à pédicure, des médicaments ainsi qu'un paquet de mouchoirs et d'une autre table sur laquelle sont posés un tourne-disque et une lampe de chevet. Devant cette chaise, à hauteur d'une tête humaine, un rectangle à cinq volets en plexiglas est suspendu depuis les cintres et sert à plusieurs reprises d'écran de

projection de l'image de l'interprète qu'une caméra placée derrière filme en direct. Le fond de scène, qui constitue la dernière partie de l'espace scénique, est, quant à lui, habillé d'un grand rectangle de claires-voies en bois pivotantes qui se font également le support de projections vidéo – tour à tour de gouttes de pluie au commencement de la représentation, d'images diverses de l'acteur captées en direct et d'une pluie de mots à la fin de la représentation, nous y reviendrons.

Aussi l'espace scénographique de Cassiers présente-t-il un lieu métaphorique et non réaliste qui côtoie toutefois des objets du quotidien. Les formes géométriques planes, qu'elles soient horizontales — les bassins — ou verticales — les écrans —, provoquent, d'après les mots de Ludovic Fouquet, le sentiment d'une « [é]trange mise à plat [...] du dispositif »³³ qui sans doute répond à la mise à plat par le personnage de Brouwers de son histoire et de son psychisme. Ce dispositif mis à plat, à l'instar d'une chambre noire révélant des photographies, fait peu à peu advenir la parole et les souvenirs du personnage. Cassiers suggère d'ailleurs cette comparaison photographique lorsqu'il décrit la scénographie de Missotten comme étant « une chambre obscure, baignant dans une lumière rouge, où sont projetées des images du passé »³⁴. Toujours selon Fouquet, dans *Rouge décanté* s'observe ainsi la mise en place d'un « espace mental »³⁵ et intime, celui du protagoniste. Cassiers lui-même affirme « mod[eler] le monde intérieur d'un écrivain tourmenté »³⁶ sur scène. Cet emploi du verbe « modeler » n'est pas sans rappeler la formation de plasticien du metteur en scène, diplômé de l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers ; dans *Rouge décanté*, Cassiers sculpte en trois dimensions toute l'intériorité du personnage de Brouwers.

D'une certaine façon, la forte présence de la technologie sur la scène résulte également de la grande influence de sa formation en arts plastiques sur sa pratique théâtrale. En effet, selon la spécialiste Edwige Perrot, si ses études ont laissé en lui « un goût prononcé pour l'esthétique [et] la beauté des formes », elles l'ont particulièrement marqué, à l'instar de Jan Fabre et d'autres créateurs constituant la Nouvelle vague flamande, du « sceau de l'interdisciplinarité »³⁷ : on retrouve chez Cassiers cette « signature "multi" » qui, nous y reviendrons, s'inscrit « dans une démarche de déconstruction et de *simultanisme*, comme

³³ FOUQUET (Ludovic), « Magnifiques trajectoires de l'écroulement. Festival d'Avignon 2006 », in *Jeu (La fin de la critique ? Festivals)*, n° 121, 2006/4, p.156.

³⁴ CASSIERS (Guy), Propos repris dans le dépliant de présentation du Théâtre Royal de Namur pour les représentations de *Rouge décanté* des 8 et 9 mai 2018.

³⁵ FOUQUET (Ludovic), *Op. cit.*, p.156.

³⁶ CASSIERS (Guy), Propos repris dans le dépliant de présentation du Théâtre Royal de Namur, nous soulignons.

³⁷ PERROT (Edwige), Introduction, in *Guy Cassiers, Entretiens*, traduction et présentation par Perrot (Edwige), Actes Sud, Paris, 2017, p.7-20.

les affectionne la création flamande»³⁸. Si cet emploi de la technologie, et plus particulièrement de la vidéo en direct, a provoqué quelques réticences chez Missotten — nous y reviendrons également —, il a été selon Cassiers une réponse théâtrale tout indiquée au roman de Brouwers : tandis que dans le récit romanesque l'homme « se regarde et son reflet le regarde à son tour », dans la mise en scène « [l]es cinq caméras observ[e]nt l'homme de tous les points de vue » et par là « illustrent théâtralement ce que les mots font dans le livre »³⁹. Le recours à la captation et à la projection des images de Dirk Roofthoof t a en outre permis au metteur en scène de suggérer, et non de montrer, les endroits et les personnages que le protagoniste évoque :

[...] en faisant un gros plan sur un détail, cela ne permet pas seulement de rendre le détail plus grand ou mieux visible, mais paradoxalement cela permet de suggérer ce qui est en dehors du cadre. Quand par exemple Dirk Roofthoof t [...] s'adresse à l'objectif de la caméra, mais regarde au-delà de l'angle dans lequel il est filmé, qu'il regarde ailleurs — hors du cadre —, le public peut imaginer ce qu'il dit voir, l'endroit où il dit être. Sur le plateau, il existe différentes manières de « montrer sans montrer ».⁴⁰

Cassiers se refuse donc à une représentation réaliste des lieux évoqués par le narrateur en lui préférant un espace métaphorique où peuvent librement et mentalement survenir ces lieux. La pratique scénographique de Missotten met en évidence cette indépendance de l'espace scénique par rapport au contenu du texte, le scénographe affirmant n'avoir, comme à son habitude, « jamais lu la pièce avant d'en faire la scénographie » : « J'ai toujours construit l'espace d'abord et puis lu le texte pour voir s'il était possible de le jouer dedans. »⁴¹ Une dernière particularité du dispositif technologique voulu par Cassiers et créé par Missotten est la visibilité intentionnelle de certaines caméras et des lasers au sol, lesquels sont destinés à aider Dirk Roofthoof t à se placer dans le champ des objectifs. Un tel choix scénique traduit une volonté de mettre à vue la technique et l'artifice théâtral ; cette monstration produit une certaine défictionnalisation de la représentation.

³⁸ FOUQUET (Ludovic), « Magnifiques trajectoires de l'écroulement. Festival d'Avignon 2006 », p.155.

³⁹ CASSIERS (Guy), Propos repris dans le dépliant de présentation du Théâtre Royal de Namur.

⁴⁰ *Id.*, Entretien avec Edwige Perrot, in *Guy Cassiers, Op. cit.*, p.54.

⁴¹ MISSOTTEN (Peter), Entretien avec Véronique Lemaire, 10 août 2010, in Lemaire (Véronique), *Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine (1990-2010)*, Thèse de doctorat, Louvain-la-Neuve, 2011, Annexe I. b., p.16.

D'un point de vue général, la scénographie de *Rouge décanté* se caractérise donc par un espace scénique métaphorique, épuré et géométrique, où le vide prend place entre les différentes surfaces planes. La représentation se clôture d'ailleurs sur un moment de silence et de vide lorsqu'après la dernière réplique de Dirk Roofthoof les éclairages et les écrans s'éteignent, laissant décanter quelques instants le tout dans l'esprit du spectateur plongé dans le noir. Nous rejoignons de la sorte les propos de Fouquet qui voit en *Rouge décanté* et d'autres représentations du Festival d'Avignon de 2006 « l'expression d'un monde en bascule » au travers de « scénographies posant le vide comme propédeutique nécessaire »⁴².

2.1.2. L'espace scénique de Platform/Onderworpen

Outre la distribution d'acteurs que *Platform* et *Onderworpen* partagent, l'unité du diptyque de Simons provient essentiellement de l'espace scénique identique dans les deux représentations. La scène est ici scindée en deux espaces. Le premier est constitué d'un plateau de jeu central entouré, à jardin, à cour et en arrière scène, de murs bas. La surface de cette aire est recouverte d'une photo provenant de *Google Earth*, non sans rappeler le monde globalisé actuel où la Terre peut se parcourir entièrement, rapidement et facilement, sur le sol comme dans les airs, et que Houellebecq dénonce dans ses romans. Si dans un premier temps, lorsque les spectateurs s'installent, le plateau de *Platform* est nu, la représentation débute par la brusque chute depuis les cintres d'une multitude d'objets, accessoires et costumes (matelas, table et chaises en plastique, bacs de bière, valises, plantes...) et un changement soudain d'éclairage. L'entièreté du diptyque se joue ensuite sur et avec cet amas de débris qui suggère le chaos laissé après une forte explosion ou une catastrophe naturelle (Figure 2) ; les comédiens s'y embourbent régulièrement et vont jusqu'à y disparaître dans *Platform*. De la sorte, selon les mots de Koen Hagdorens, dramaturge de Simons, *Platform/Onderworpen* s'inscrit dans un « coup de poing [qui] envoie le vieux, le familier XX^e siècle au passé » et se fait « bagarre contre la conscience qu'il y a quelque chose de définitivement fini », « résistance contre la violence assassine »⁴³. Si le plateau reste le même de *Platform* à *Onderworpen*, l'espace scénique de

⁴² FOUQUET (Ludovic), « Magnifiques trajectoires de l'écroulement. Festival d'Avignon 2006 », p.154.

⁴³ HAGDORENS (Koen), Propos repris dans le dossier de présentation du KVS pour les représentations du diptyque *Platform/Onderworpen* des 29 et 30 avril 2017, notre traduction (« Voor de theaterbewerking oontwierp Bert Neumann een decor dat met één klap de oude, vertrouwde 20e-eeuwse wereld naar het verleden verwijst. [...] Als een gevecht tegen het besef dat er iets definitief voorbij is. En als een verzet tegen het vernietigende geweld. »).

la deuxième partie du diptyque est néanmoins quelque peu modifié (Figure 3). Sont effectivement ajoutés sur l'aire centrale trois fauteuils, trois grands baffles superposés, une bande numérique défilante en trois dimensions et un récipient d'eau. Un carré vertical composé de tubes en LED et trois carrés de lumière horizontaux tous suspendus depuis les cintres sont également adjoints, à l'instar d'une autre bande numérique défilante où un texte arabe se déroule en boucle, placée au-dessus du cadre de scène.

Malgré ces accessoires supplémentaires, les objets hétéroclites amassés sur le plateau sont réutilisés par les acteurs aussi bien dans la première que dans la deuxième partie du diptyque, et ce afin de figurer des meubles ou autres objets. L'absence totale d'autres accessoires exploitables dans *Platform* rend cette méthode d'autant plus prégnante dans la première partie, les personnages essayant de reconstruire ce qui n'est plus. On retrouve derrière ce procédé la conception du « mal fait » de Peter Brook que Antoine Vitez, dans son écrit *Faire théâtre de tout*, rattache à un caractère épique du théâtre : l'essentiel, pour Brook comme pour Simons, est non pas que les « choses soient bien ou mal faites, mais qu'elles soient faites », « [m]ontrées », peu importe la façon ou l'objet employés⁴⁴. Ainsi, le Hamlet de Brook combat Fortimbras avec un bâton en bois de la même façon que François et Marie-Françoise discutent autour d'une table faite de bacs de bières, d'un morceau de carton et d'un foulard. À la fin du diptyque, l'entièreté des objets occupant le plateau de jeu est finalement rassemblée sur l'arrière de l'espace par les comédiens en civil — excepté Steven Van Watermeulen — et dissimulée sous les différents matelas.

Le second espace se situe hors de l'aire centrale (Figure 2). Minimaliste, il est entièrement nu si ce n'est les quatre panneaux percés d'ampoules rouges reformant la photographie d'un visage de femme et deux chaises en plastique placées face à face — sur l'une d'elles, un mannequin — qui se situent en arrière-scène, respectivement à cour et à jardin. Remarquons que ces composants scénographiques peuvent faire référence au monde de la nuit, mais également à celui de la prostitution et à l'objectivation du corps, thématiques très présentes dans *Plateforme*. L'espace scénique du diptyque de Simons se caractérise donc par un déséquilibre visuel entre les deux aires : le vide spatial de l'extérieur du plateau central s'oppose à la décharge occupant rapidement ce dernier. Mais le déséquilibre provient aussi du traitement de ces deux espaces, puisque toutes les interactions et les prises de parole des acteurs ont lieu sur le plateau de jeu, les comédiens ne s'aventurant d'ailleurs presque jamais dans l'espace extérieur.

⁴⁴ VITEZ (Antoine), « Faire théâtre de tout » (1976), in *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p.216.

En effet, l'entièreté des deux représentations se joue dans l'espace fermé du plateau principal où restent tous les comédiens, même lorsqu'ils n'interviennent pas — ceux-ci étant alors cachés sous les débris dans *Platform* et assis dos au public sur un fauteuil dans *Onderworpen*. Quelques acteurs uniquement sortent un instant de l'aire de jeu : dans *Onderworpen*, Mourade Zeguendi quitte la plateforme au début de la représentation pour revenir presque aussitôt, et Marijke Pinoy va se tenir derrière le mur ; dans *Platform*, Mourad Baaiz s'assied à la table en plastique en face du mannequin. Seule Lien Wildemeersch, la terroriste de *Platform*, se promène constamment entre les deux espaces, disparaissant d'ailleurs momentanément de la vue des spectateurs (*Platform*, 1 h 26-1 h 29). Cette faculté singulière de déplacement met d'autant plus l'aspect exceptionnel — dans le sens de « faire exception » — du personnage vis-à-vis des autres ; elle questionne également le spectateur : libre de marcher dans le théâtre et de sortir de l'espace fictionnel instauré par Simons, la terroriste — et le danger qu'elle incarne — pourrait se retrouver de l'autre côté de la scène, parmi le public. La fin d'*Onderworpen* joue également sur la possibilité des personnages de sortir du champ de vision du spectateur : les acteurs, Steven Van Watermeulen excepté, sortent de l'aire de jeu et quittent la scène pour revenir en civil en tant qu'eux-mêmes. Un tel choix scénique de la part de Simons déplace d'une part la question de la conversion de François vers le public, les acteurs observant les dernières répliques du protagoniste depuis leur statut d'individu semblable à celui du spectateur et non plus comme personnages de fiction ; il montre pleinement, d'autre part, l'artificialité des personnages qui ne sont que des rôles interprétés par des comédiens, et par là même l'artificialité du théâtre.

L'espace scénique binaire de *Platform/Onderworpen* échappe donc lui aussi à toute représentation réaliste des lieux décrits dans les romans originaux. Cependant, contrairement à Cassiers chez qui les lieux n'étaient que suggérés dans l'imaginaire des spectateurs, chez Simons ces lieux sont symboliquement représentés grâce aux objets à disposition sur le plateau central qui sont alors détournés de leur fonction première. Ces derniers, parce qu'ils renvoient tour à tour à des objets et des réalités différentes, acquièrent par là un ensemble de réseau de significations symboliques intéressantes. Dans *Onderworpen*, par exemple, les matelas sur lesquels François et Myriam s'étreignent nus (*Onderworpen*, 50 min 52 s) deviennent plus tard le tapis du salon de Rédiger (Mourade Zeguendi) sur lequel, selon les traditions musulmanes, on ne peut marcher que pieds nus (*Onderworpen* 1 h 05). Ces mêmes matelas sont enfin ce sous quoi tout le désordre scénique est rangé en même temps que le personnage de François prend un nouveau départ

idéologique — le personnage se laissant d'ailleurs tomber en roulant sur ces matelas comme il sauterait dans le vide, l'inconnu.

D'une certaine manière, nous retrouvons dans l'espace scénique du diptyque l'expression de l'écroulement d'un monde, de la perte des repères que remarquait Fouquet à propos de l'espace scénique de *Rouge décanté* ; si le vide ici n'est spatialisé que dans l'espace hors plateau, il nous semble également présent à l'intérieur de l'aire de jeu dans les interstices entre les objets qui ne se transforment pas pleinement en ce qu'ils représentent, dans ce léger écart qui empêche un retour à la réalité détruite. Sarrazac avance d'ailleurs qu'à l'heure actuelle même la scène « la plus encombrée [...] reste vide », car vouée à exhiber ce vide, « le vide de toute représentation »⁴⁵.

2.2. Les éclairages : mise en évidence de la technique

Si les éclairages d'une représentation théâtrale ont originellement un but pratique visant à rendre plus visibles les comédiens et l'espace scénique, ils possèdent aussi une fonction dramaturgique en tant que participants à la production du sens de la représentation. Les différentes sources de lumière ainsi que leur intensité et couleur permettent effectivement de découper des espaces, de déterminer un lieu ou un moment temporel, mais également de créer une ambiance particulière. Au travers de l'analyse des éclairages de *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen*, nous souhaitons ainsi souligner les effets qu'ils produisent et le geste de mise en scène qu'ils traduisent.

De manière générale, les comédiens et l'espace scénique du diptyque de Simons sont éclairés à plein feu, la lumière étant tellement forte qu'elle éclaire la salle. De la sorte, l'éclairage met à mal l'illusion théâtrale : non seulement il ne provoque pas d'effets réalistes quant à l'espace-temps du récit, mais il attire l'attention du spectateur autant sur la scène que sur sa propre condition de spectateur présent dans une salle de théâtre. Quelques variations significatives de la lumière au sein du diptyque méritent en outre d'être pointées.

Dans *Platform*, la chute des débris sur scène s'accompagne d'une extinction brusque des éclairages du théâtre ; seules les ampoules rouges de l'arrière-scène éclairent alors le plateau. Une fois les comédiens placés sur ce dernier, une lumière latérale blanche

⁴⁵ SARRAZAC (Jean-Pierre), Chapitre « L'invention de la théâtralité », in *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000, p.54.

et crue éclaire Lien Wildemeersch en avant-scène jardin, de telle sorte que Zouzou Ben Chikha prend la parole dans une semi-pénombre, à l’opposé du plateau (Figure 4). Ce déséquilibre d’éclairage bascule lorsque Michel fait le constat de la mort de Valérie : la scène est éclairée d’une lumière crue tandis que la terroriste passe légèrement plus dans l’ombre (*Platform*, 4 min 55 s). Un dernier changement d’éclairage a lieu à la fin de la représentation lorsque l’ultime réplique se clôt sur un fondu enchaîné entre les éclairages principaux qui s’éteignent progressivement et les ampoules rouges qui éclairent la scène comme aux premières secondes de la représentation. Aussi l’éclairage de *Platform* n’a-t-il pas de fonction d’indication spatiale ou temporelle, installant davantage une ambiance. Il permet également à Simons de mettre en évidence des moments clefs de la représentation : l’éclairage rouge des ampoules souligne le silence et la mort de l’après-attentat qui structurent la représentation tandis que l’éclairage latéral sur Lien Wildemeersch attire l’attention sur le nouveau personnage de la terroriste et que la bascule vers l’éclairage central manifeste la différence des points de vue en présence.

Dans *Onderworpen*, les variations d’éclairage concernent les carrés en LED ajoutés au dispositif scénographique de *Platform*. Si au début de la représentation le plateau est éclairé par des projecteurs extérieurs à la scène, lorsque François raconte son retour à Paris les éclairages placés à vue sur le plateau s’allument et s’ajoutent aux autres (*Onderworpen*, 11 min). Non seulement l’éclairage de la scène et par extension de la salle s’intensifie, mais le carré vertical projette une lumière forte vers le public qui en est quelque peu gêné. Vers le milieu de la représentation, après le départ de Myriam pour Israël, ce carré devient la seule source de lumière, la scène étant alors éclairée à contre-jour le temps d’un instant musical sur lequel Marijke Pinoy se vêt de différents voiles et Steven Van Watermeulen se rhabille (*Onderworpen*, 51 min 46 s-56 min 35 s) (Figure 5). Chaque carré lumineux présent dans l’espace scénique s’éteint finalement lorsque François rencontre Rédiger qui souhaite l’amener à la conversion religieuse (*Onderworpen*, 1 h 06-1 h 07). La fin de la représentation, à l’instar de *Platform*, est marquée par un changement lumineux, les trois carrés LED horizontaux s’allumant dans le silence. Tout comme dans *Platform*, l’éclairage d’*Onderworpen* n’a donc pas pour but de délimiter des zones spatio-temporelles propres au récit, mais souligne davantage des instants majeurs du récit, à savoir le retour de François dans la capitale, le départ de Myriam, l’idée de la conversion de François et la décision de ce dernier de se convertir. Face au jeu d’allumage et d’extinction des éclairages placés à vue, le spectateur conscientise sans cesse l’utilisation de la technique sur scène, ressentant même l’aveuglement que peut éprouver un comédien sous les divers projecteurs. Le travail

de la lumière voulu par Simons traduit donc une volonté de non-fictionnalisation de l'espace scénique qui s'accompagne d'un certain déclin de l'illusion théâtrale. Au travers des éclairages, le metteur en scène met en évidence la démarche réflexive de son diptyque.

Chez Cassiers, l'éclairage du plateau de *Rouge décanté* provient tantôt de projecteurs extérieurs, essentiellement des douches et des projecteurs latéraux, tantôt des éléments scéniques que sont les écrans et la lampe de chevet. La lumière projetée par ces différentes sources oscille entre le blanc cassé et le blanc, le rouge ou le bleu vifs selon les moments de la représentation et l'émotion du personnage ou du spectateur — prenons pour exemple la lumière rouge vif qui accompagne la description des violences subies par la mère du protagoniste dans le camp de Tjideng (Figure 1). Grâce à leurs rayons intenses et non diffus, il est aisé de distinguer chacune de ces sources de lumière qui toujours adviennent sur un fond d'obscurité. Aussi l'éclairage de *Rouge décanté* est-il moins naturaliste qu'expressif : non seulement les couleurs sont la traduction visuelle des sensations du personnage ou du spectateur, mais la totalité de l'espace scénique, en raison de sa variation chromique, prend des airs de tableau pictural.

Dans *Rouge décanté*, est également mis en place un jeu d'ombres, le corps de Dirk Roofthoofit faisant régulièrement obstacle aux rayons de projection et dessinant alors son ombre sur sa propre image diffusée sur le fond de scène. De cette manière, le spectateur prend conscience de l'artifice technique théâtral. La lumière vive qui gêne parfois la vision du public, les éclairages latéraux visibles par le spectateur et la lumière des douches parfaitement dessinée dans l'espace — et donc identifiable — participent aussi à cette conscientisation. Cet accent placé sur le dispositif d'éclairage correspond à la pratique scénographique de Missotten qui toujours souhaite dévoiler la technique qui sert la représentation dans le but de montrer « comment on va montrer »⁴⁶. Paradoxalement, la lumière chez Cassiers sert ainsi la mise en évidence du travail technique qui entoure une représentation théâtrale tout en favorisant la plongée du spectateur dans le récit du personnage et la fiction théâtrale puisque faisant partie intégrante du ressenti du texte de par son caractère fortement expressif.

⁴⁶ MISSOTTEN (Peter), Entretien avec Véronique Lemaire, p.14.

2.3. Le son : effets d'accentuation

L'effet discursif du son⁴⁷ au sein d'une représentation théâtrale est reconnu depuis peu par le discours critique, théorique et historique du théâtre : ce discours, remarque Jean-Marc Larrue, a longtemps ignoré à la fois la dimension sonore de la représentation au profit de sa dimension visuelle et « l'expérience auditive qu'en tirait le spectateur », le terme de « spectateur » témoignant d'ailleurs « autant de l'exclusion du sonore que de la domination du visuel » dans le domaine théâtral⁴⁸. Selon le chercheur, ce sursaut des études théâtrales est dû à l'arrivée des technologies numériques sur scène, lesquelles ont agi comme un « révélateur brutal »⁴⁹ de la présence et du rôle du son au théâtre de par la multitude de possibilités sonores qu'elles ont alors permises et rendues perceptibles. Ces techniques numériques sonores sont précisément employées dans *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen*, aussi souhaitons-nous en envisager les effets sémiotiques.

2.3.1. Platform/Onderworpen : le travail de la musique

La production technique du son dans le diptyque de Simons concerne presque exclusivement l'ambiance musicale des deux représentations, si ce n'est le bruitage de mouche dans *Platform* lorsque Michel évoque un artiste contemporain qui cultive des mouches dans ses excréments (*Platform*, 51 min 20 s). Le travail technique de la musique diffère toutefois dans les deux parties du diptyque.

Dans *Platform*, les rares passages musicaux concernent un seul et même morceau transmis dans un premier temps à un volume très bas, comme étouffé (*Platform*, 26 min et 1 h 22). La musique se fait ainsi l'écho d'un monde passé, celui de Michel, détruit par l'attentat et irrémédiablement fini. La transition vers la scène finale, celle de la narration de l'attentat par la terroriste suivie de l'avis de Michel face à l'horreur, est assurée par un troisième passage musical singulier. Débutant sur la dernière étreinte de Michel et Valérie (*Platform*, 1 h 37), le morceau s'intensifie au fur et à mesure que Michel essaie en vain de relever le corps inanimé de Valérie et que la terroriste se prépare, jusqu'à atteindre un volume particulièrement élevé et invasif ; le volume diminue ensuite progressivement pour laisser place à la narration de l'attentat (*Platform*, 1 h 40). Aussi, en se distinguant des

⁴⁷ Nous entendons par « son » tout bruitage ou bande sonore ajoutés aux paroles des acteurs.

⁴⁸ LARRUE (Jean-Marc), « Son, présence et ontologie. Perspectives intermédiaires sur les enjeux du son au théâtre », in LARRUE (Jean-Marc), MERVANT-ROUX (Marie-Madeleine), *Le son du théâtre. XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p.215.

⁴⁹ *Ibid.*

passages précédents de par son intensité sonore, le passage musical final manifeste-t-il la fin du flash-back de la représentation, traduisant le retour à la réalité du personnage dévastée par l'attentat, et acquiert-il par là une force diégétique majeure.

Du point de vue musical, *Platform* s'oppose doublement à la deuxième partie du diptyque. De fait, d'une part, *Onderworpen* contient des passages musicaux bien plus nombreux. Ces derniers sont placés sous le signe de l'hétérogène, les morceaux populaires (39 min 38 s-42 min 30 s ; 51 min 46 s-56 min 35 s) côtoyant des extraits de musique classique (7 min-10 min 55 ; 1 h 37-1 h 45) ; la scène pantomimique de la préparation à la prière va d'ailleurs jusqu'à allier une musique classique à un chant religieux arabe (7 min-10 min 55). Néanmoins, cette diversité des genres musicaux exploités se caractérise par une correspondance constante des paroles des chansons avec les événements narrés ou vécus dans le récit. D'autre part, *Onderworpen* se distingue de *Platform* de par le volume instantanément — et hautement — élevé de la musique diffusée, la chanson de Joe Dassin *Et si tu n'existais pas* faisant exception (*Onderworpen*, 39 min 38 s-42 min 30 s). Par conséquent, le dispositif technique sonore du diptyque de Simons attire l'attention sur le son lui-même, lequel ne s'insère pas naturellement — sans qu'on y pense — dans le cours du récit.

Une telle mise en évidence du travail du son est doublement signifiante. D'un point de vue diégétique, elle témoigne d'un dysfonctionnement des situations a priori habituelles et normales des personnages décrites par les narrateurs. Dans *Platform*, la musique confère à la représentation une dimension onirique qui n'est pas étrangère au choix de Simons de faire de l'histoire de Michel un rêve, une tentative synchronique de revivre à un moment charnière ce qui a été vécu ; dans *Onderworpen*, le volume sonore saisissant des passages musicaux traduit et souligne le bouleversement de la vie quotidienne de François comme des autres personnages. D'un point de vue métadiégétique, cette mise en exergue de la matière sonore empêche une immersion totale du spectateur dans la fiction théâtrale et témoigne de la volonté du metteur en scène de ne pas ancrer le texte de Houellebecq dans une esthétique naturaliste.

2.3.2. Rouge décanté : la sonorisation du comédien

Tout comme dans *Platform/Onderworpen*, la musique est relativement présente dans *Rouge décanté*, se caractérisant par la répétition de mêmes suites de notes brèves rappelant la musique asiatique. Elle ne met toutefois pas en évidence l'aspect technique du

son, contrairement à son utilisation dans le diptyque de Simons : réalisant une mise en ambiance du récit du protagoniste, les passages musicaux favorisent pleinement l'immersion du spectateur dans la fiction. Un morceau fait néanmoins exception, celui provenant du tourne-disque que Dirk Roofthoof enclenche et arrête manuellement. Ce geste de l'acteur met, le temps d'un bref instant, quelque peu à mal l'immersion sonore du spectateur puisque celui-ci prend conscience du geste technique qui se cache derrière l'émission d'un morceau musical.

Dans *Rouge décanté*, Cassiers emploie en revanche un dispositif sonore absent de *Platform/Onderworpen* : la sonorisation du comédien. En effet, Dirk Roofthoof porte un micro qui amplifie sa voix alors diffusée dans l'entièreté de la salle. Un tel dispositif offre au spectateur, selon les volontés de Cassiers, une impression de proximité avec le personnage comme avec l'interprète, le micro permettant de « mettre en avant quelque chose de très intime chez un personnage, sans que l'acteur ait à pousser la voix pour l'exprimer »⁵⁰, comme s'il était à quelques pas seulement. Larrue reconnaît également cette possibilité — parmi tant d'autres — de la technologisation de la voix de rendre cette dernière « transparente » comme si elle arrivait aux spectateurs « sans intervention technologique »⁵¹. Cassiers distingue en outre une autre possibilité offerte par l'emploi du micro : celle de stimuler le spectateur et de l'amener, au même titre que l'image écranique, à « construire les images de ce qui se passe autour du personnage »⁵² et ainsi à s'immerger davantage dans la fiction.

Toutefois, la voix machinique, avance Larrue, s'oppose à la voix dénaturée — au sens de non naturelle — de l'acteur de théâtre traditionnel qui doit suffisamment porter la voix pour se faire entendre ; de cette manière, le micro met à la fois en lumière ce code vocal propre au médium théâtral tout en attirant l'attention sur lui-même puisqu'appartenant aux codes d'un médium autre — la radio ou plus récemment le cinéma. En ce sens, la présence du micro fait prendre conscience au spectateur de la coprésence des médiums sur la scène théâtrale et souligne constamment la matérialité de la voix du comédien. Cet effet de mise à distance est d'autant plus appuyé par la parfaite visibilité du micro sur le visage de Dirk Roofthoof, notamment au travers de l'image zoomée de l'écran. Contrairement aux médiums radiophoniques ou cinématographiques qui s'évertuent de faire oublier cette médiatisation de la voix aux auditeurs et spectateurs, la

⁵⁰ CASSIERS (Guy), Entretiens avec Edwige Perrot, p.54.

⁵¹ LARRUE (Jean-Marc), *Op. cit.*, p.234.

⁵² CASSIERS (Guy), Entretiens avec Edwige Perrot, p.54.

mise en scène de *Cassiers* en montre toute l'artificialité technologique. L'utilisation du micro dans *Rouge décanté* se révèle donc paradoxale : alors qu'elle encourage la création d'images mentales et favorise l'immersion du spectateur dans la fiction, elle souligne également sa propre artificialité et implique de ce fait une certaine mise à distance de la fiction.

La prise de conscience de la sonorisation du comédien qui découle de la mise en scène de *Cassiers* entraîne en outre chez le spectateur une incertitude perceptive intéressante lorsqu'est passé un enregistrement de la voix de Dirk Roofthoof. La différence de tonalité de la voix préenregistrée en comparaison avec celle de la voix diffusée en direct surprend ; si le spectateur se questionne sur ce changement et soupçonne l'enregistrement, il ne peut vérifier son hypothèse que partiellement : le comédien étant révolté sur sa chaise, il est difficile d'observer un éventuel mouvement de ses lèvres. De la sorte, cette indétermination temporaire rompt l'illusion fictionnelle, le spectateur s'interrogeant sur le dispositif technologique employé au point — du moins fut-ce notre cas — de porter une attention moindre au récit. De la même manière que chez Simons, *Rouge décanté* met donc au jour un dispositif sonore qui attire l'attention du public sur le son et toute la technique qui l'accompagne, mais qui, à l'inverse de *Platform/Onderworpen*, favorise néanmoins une certaine immersion du spectateur dans la fiction.

2.4. Le rapport du spectateur aux scénographies : entre distance et proximité

La scénographie en tant qu'émetteur du langage théâtral suppose un destinataire : le public. Aussi nous semble-t-il pertinent d'étudier également l'organisation scénographique décrite jusqu'ici en regard de la réception qu'en a le spectateur.

D'un point de vue purement spatial, le rapport du spectateur à la scénographie de *Platform/Onderworpen* se caractérise par une proximité relativement forte. Lors de la représentation au KVS à laquelle nous avons assisté, le public était en effet fortement proche de la scène et l'espace réduit et arrondi de la salle encourageait cette impression de proximité. Cette dernière peut d'ailleurs provoquer la pudeur des spectateurs à l'égard de la nudité temporaire de certains acteurs dont il est possible de détailler le corps. Elle favorise en outre l'effet de surprise de la chute des accessoires scéniques qui débute *Platform*. Cependant, le spectateur du diptyque éprouve à plusieurs moments de la représentation une mise à distance vis-à-vis de la scénographie, essentiellement en raison

du travail de l'éclairage et du son de la part de Simons. En effet, la mise en exergue du dispositif technique à la fois visuel et sonore rend consciente la convention théâtrale artificielle, et provoque par là un déclin de l'illusion chez le spectateur qui éloigne ce dernier de la fiction. La dénégation du caractère référentiel réaliste de l'espace scénique renforce en outre cette impression de distance, principalement lorsque la chute des accessoires acte distinctement l'invasion du temps de la fiction dans la temporalité « réelle » du spectateur ; cet emboîtement temporel net est alors appuyé et conscientisé, contrairement à celui progressif de *Rouge décanté* où Dirk Roofthoof est présent sur le plateau dès l'entrée du public dans la salle.

Rouge décanté, quant à lui, présente le cas de figure inverse. De fait, la mise en scène de Cassiers est marquée par une distance spatiale : outre le fait que lors de la représentation au Théâtre National nous avons été confrontée à une distance en métrage conséquente et qu'au Théâtre de Namur la scène était séparée du public par l'orchestre resté vide — la distance provenant donc ici du lieu théâtral —, l'espace scénique lui-même incarne cette distance. Dirk Roofthoof se trouve effectivement seul au milieu d'un espace scénique large et épuré dont l'écran monumental d'arrière-scène fait paraître le corps de l'interprète à la fois plus petit et plus éloigné. Cependant, le spectateur en vient régulièrement à éprouver une impression de proximité, essentiellement en raison de la projection agrandie de l'image du visage de l'acteur vers laquelle se dirige fréquemment son regard. De fait, le regard vectorisé que l'image en mouvement suppose, à mettre en opposition au regard global d'un spectateur d'une scène théâtrale sans écran, la multiplicité rythmique de plans qu'elle permet ainsi que sa capacité à isoler et agrandir un élément qui n'entre pas dans la perception statique et éventuellement éloignée du spectateur entraînent non seulement l'accès à l'expressivité la plus infime et la plus intime de l'acteur, mais provoque également une attraction hypnotique du regard pour l'image, cette *griserie physique* dont parle Artaud⁵³. Toutefois, les déplacements et les actions de Dirk Roofthoof, sur lesquels nous reviendrons plus avant, rompent régulièrement cette fascination pour l'image puisque leur irruption attire un certain instant le regard. L'éclairage et la technologisation de la voix, comme nous l'avons démontré plus haut, font également sortir le spectateur de son attrait pour la fiction et l'image qu'il a sous les yeux. De la sorte, tout au long de la représentation, le regard du spectateur passe sans cesse du corps de l'acteur à sa représentation filmique et inversement, et son attention oscille entre immersion dans la

⁵³ ARTAUD (Antonin), « Sorcellerie et cinéma », repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, t.III,

fiction et prise de conscience de la technologie et de l'artificialité théâtrale, sans qu'il puisse véritablement s'en empêcher. Le spectateur effectue dès lors des allers-retours constants entre un sentiment de proximité et un sentiment de distance vis-à-vis de ce qu'il observe.

3. Des incarnations : les acteurs

L'acteur est un élément essentiel à la représentation théâtrale. En effet, selon Bernard Pigot, si le théâtre peut se passer de scénographie ou de texte, il ne peut se passer d'un corps en scène, et l'acteur porte de ce fait « en lui la totalité du théâtre »⁵⁴. Néanmoins, le travail de certains metteurs en scène pourrait a priori nuancer voire réfuter ce lien ontologique entre acteur et théâtre. Nous pensons notamment à Denis Marleau qui dans sa mise en scène des *Aveugles*⁵⁵ de Maeterlinck substitue à la véritable présence corporelle des acteurs des projections de leurs visages sur des masques présents sur scène, ou à Heiner Goebbels et son étrange *Stifters Dinge*⁵⁶ où ne figure aucun acteur humain, pour ne citer qu'eux. Il nous semble toutefois que ces deux représentations, si elles remettent en question la primauté de l'acteur, ne contestent pas le caractère essentiel du corps de l'acteur au théâtre, bien au contraire. De fait, si ce corps est bel et bien absent des *Aveugles* de Marleau, demeure tout du moins sur scène la trace de ce corps au travers des projections vidéo. Le geste radical de Goebbels, quant à lui, fait davantage tendre l'œuvre vers une installation scénique que vers une représentation théâtrale ; *Stifters Dinge* est d'ailleurs désigné comme installation performative sur le site même du metteur en scène allemand.

L'acteur constitue la matérialisation humaine présente proprement théâtrale du texte sous la forme d'un personnage, qu'il véhicule ou ne véhicule pas verbalement ce texte. Dans le cas où sa parole entre en jeu, il se fait en plus le transmetteur charnel du texte mis en scène puisqu'alors il s'« avance dans la lumière pour que le verbe se fasse chair »⁵⁷. Cette matérialisation du texte offerte à destination du public suppose la soumission préalable du comédien au processus théâtral de la répétition, lui-même encadré par toute une série de maîtrises techniques — diction, code de jeu, rapport au texte, rapport au personnage — qui déterminent ce qu'on appelle communément le jeu d'acteur. Nous

⁵⁴ PIGOT (Bernard), « L'acteur de théâtre : fragilité et responsabilité », in *Autre temps*, n°37, 1993, p.60, repris in *Persée* en ligne (URL : https://www.persee.fr/doc/chris_0753-2776_1993_num_37_1_1564 ; consulté le 02/06/18).

⁵⁵ *Les Aveugles*, mis en scène par Denis Marleau, 2002, Production UBU, Musée d'art contemporain de Montréal (QC) et Festival d'Avignon (FR).

⁵⁶ *Stifters Dinge*, mis en scène par Heiner Goebbels, 2007, Production Théâtre Vidy-Lausanne (FR).

⁵⁷ PIGOT (Bernard), *Op. cit.*, p.63.

distinguons trois strates d'analyse de ce jeu : la parole, c'est-à-dire la façon d'exprimer le texte écrit antérieurement à la représentation ; le comportement corporel, c'est-à-dire l'ensemble des mouvements réalisés sur scène, la manière d'être sur scène ; enfin le degré d'incarnation du personnage, c'est-à-dire la relation qu'entretient l'interprète vis-à-vis de son personnage. Aussi passerons-nous en revue *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* à la lumière de ces catégories méthodologiques. Nous envisagerons finalement la particularité des partenaires de jeu non humains qu'introduisent Cassiers et Simons dans ces mises en scène.

3.1. La parole dérégulée

3.1.1. Rouge décanté : une parole laborieuse

La parole trouve une place centrale dans le travail de Cassiers. De fait, le metteur en scène reconnaît l'indissociabilité du langage verbal et du théâtre et affirme à propos du premier constamment vouloir « questionner la manière dont on l'utilise, et dont il est employé par d'autres »⁵⁸, car s'y jouent « les fondements d'un être-au-monde et d'un être à l'autre »⁵⁹. *Rouge décanté* ne fait pas exception à ce travail particulier de la langue qui toujours donne lieu à de véritables performances verbales.

Sur le plateau, la parole de Dirk Roofthoofst est impassible et lasse, et paraît à tout instant exiger des efforts considérables au narrateur. Cet effet de difficulté d'expression provient principalement des phrases dérythmées de l'acteur : l'intonation de ce dernier accentue inhabituellement certaines syllabes, et des pauses inconvenantes scindent parfois certains syntagmes. Le travail du souffle par le comédien, lequel contient sa respiration lors de son énonciation jusqu'à ne plus pouvoir la retenir et semble dès lors au bord de ne plus pouvoir parler, participe à ce sentiment de pénibilité de la parole ; de surcroît, il donne à voir une parole organique plus instinctive qu'intellectualisée. Le fait que le français ne soit pas la langue maternelle de Dirk Roofthoofst favorise également cette résistance du langage dans la version francophone de la pièce : le « léger accent [et] [le] "retard à l'allumage" » du comédien néerlandophone « introduisent une demi-seconde d'hésitation »⁶⁰ avant la prise de parole. Les phrases sont en outre régulièrement entrecoupées de coassements

⁵⁸ CASSIERS (Guy), Entretien avec Edwige Perrot, p.31.

⁵⁹ PERROT (Edwige), *Op. cit.*, p.9.

⁶⁰ PAVIS (Patrice), *Op. cit.*, p.68.

réalisés par l'acteur qui font référence à l'évènement traumatique vécu par le personnage au camp de Tjideng où les détenues et leurs enfants étaient sommés, en guise de torture corporelle, d'imiter la grenouille durant plusieurs heures. Ce surgissement d'un cri animal qui ne semble pas contrôlé par le personnage vient ainsi doublement mettre en péril la prise de parole de celui-ci : non seulement il interrompt le discours, mais il s'oppose aussi au langage raisonné et construit de l'homme. Sans cesse, la parole fragile du narrateur est menacée et s'impose tant bien que mal.

Cette dernière pose également question dans l'incertitude de son adresse. Si le public se sent pris à partie et constitue par là le destinataire muet d'un dialogue — ce que les propos de Dirk Roofthoofit affirment qu'il prend le public pour destinataire de son discours confirment —, il en vient toutefois à remettre cette adresse en question, le narrateur semblant parfois davantage se parler à lui-même et se situer alors dans un monologue intérieur. Il se peut que cette adresse vacillante soit finalement le fondement même de la parole du narrateur, Pavis reconnaissant d'ailleurs qu'« il est bon que la recherche du destinataire [en] reste le moteur »⁶¹. Quoi qu'il en soit, cette parole laborieuse sans adresse toujours claire et sans réponse traduit de façon concrète en même temps qu'elle accentue la solitude du narrateur qu'on ressent entre les lignes du roman de Brouwers. Dans *Rouge décanté*, le langage n'est plus utilisé à des fins traditionnelles de communication avec autrui mais fonctionne presque par et pour lui-même.

Ici, la parole narrative s'avère en réalité plus performative que communicative. Nous l'avons dit, la représentation consiste exclusivement en une narration. De là, Fouquet reconnaît le coup de maître de Cassiers de parvenir à « évoquer quelque chose de terrible sans qu'il ne se passe rien sur scène »⁶². Mais ne s'y passe-t-il vraiment rien ? Il nous semble au contraire que ce langage détourné de ses fonctions habituelles, loin de tourner en rond dans un vide communicationnel, loin d'être pure narration, agit sous le regard du spectateur. Effectivement, le récit de sa propre histoire constitue pour le narrateur une tentative de compréhension des évènements passés rappelés dans le présent ; la parole se fait acte, et, pour reprendre l'image de Pavis, à l'instar du limage obsessionnel des pieds du personnage, elle permet de « retrouver la douceur de la chair », de percer la « carapace d'insensibilité »⁶³.

⁶¹ PAVIS (Patrice), *Op. cit.*, p.67.

⁶² FOUQUET (Ludovic), « Magnifiques trajectoires de l'écroulement. Festival d'Avignon 2006 », p.156.

⁶³ PAVIS (Patrice), *Op. cit.*, p.68.

Nous jouons dès lors avec l'étymologie de l'adjectif *laborieux* : la parole de *Rouge décanté*, tout en constituant un effort pénible d'énonciation, *travaille* elle-même à quelque chose, à savoir l'examen et l'acceptation du narrateur de sa propre histoire. Toutefois, elle bute sur une impossibilité de dire véritablement les événements traumatiques passés ; nous y reviendrons dans la deuxième partie de ce mémoire. Difficile, mise en péril, elle advient ainsi presque à contrecœur, éprouvante, mais ne pouvant pas ne pas advenir.

3.1.2. Platform/Onderworpen : une parole invasive et incontrôlée

Tandis que dans la mise en scène de Cassiers la parole est lente et monotone, celle du diptyque de Simons se fait tout autre : fluide, rapide — parfois un peu trop pour les spectateurs non néerlandophones —, la langue fuse au travers d'un jeu expressif outrancier. Très rythmée, l'énonciation des comédiens est occasionnellement chantée (*Onderworpen*, 3 min pour exemple) ou criée sans raison apparente (*Platform*, 20 min 24 s pour exemple). Aussi la parole apparaît-elle ici comme autonome, sans maîtrise totale possible, sortant à la fois malgré les personnages et malgré les acteurs.

Ce langage non maîtrisé traduit une certaine aliénation des corps des personnages de *Platform/Onderworpen*, lesquels sont davantage traversés par cette parole qu'ils ne la produisent. Or nous voyons dans cette nervosité verbale travaillée par Simons une réponse théâtrale aux narrateurs houellebecquiens qui toujours évoluent dans un désenchantement ambiant du monde contemporain et vivent difficilement avec les autres et avec eux-mêmes. En effet, les personnages de Houellebecq comme ceux de Simons, pour reprendre l'idée du philosophe et sociologue Hartmut Rosa, manifestent une saturation sociale propre à l'accroissement temporel de la société contemporaine. Selon le philosophe, notre modernité tardive se place sous le signe de l'accélération : accélération matérielle due à l'innovation technique qui transforme « la perception et l'organisation de l'espace et du temps dans la vie sociale »⁶⁴, accélération du changement social où « les attitudes et les valeurs autant que les modes et styles de vie, les relations et obligations sociales »⁶⁵ sont en mutation permanente, et accélération du rythme de vie qui donne la sensation de toujours manquer de temps. L'homme occidental perd ainsi ses repères et connaissances pratiques, culturels et sociaux et subit une aliénation par rapport au monde et à lui-même, l'une étant l'envers de l'autre : il lui devient difficile d'établir une relation avec autrui suite à l'« érosion de

⁶⁴ ROSA (Hartmut), *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, 2012, p.20.

⁶⁵ *Ibid.*

l'attachement »⁶⁶ qui résulte de l'accélération sociétale, et il se retrouve seul face à une intimité angoissante aussi implosée que son rapport au monde. Cette saturation sociale se manifeste chez Simons au travers d'une saturation verbale : le langage ne pouvant plus servir que partiellement à se saisir soi-même et à communiquer avec un tiers, il jaillit maladroitement.

L'adresse des narrateurs au public proportionnellement plus grande que les dialogues souligne, à l'instar de *Rouge décanté*, la solitude des personnages, et par là remet également en question l'efficacité du langage. Plus encore, dans le diptyque comme dans la mise en scène de *Cassiers*, c'est l'entité narrative elle-même qui est fragilisée, les capacités rhétoriques et communicationnelles des narrateurs souffrant de cette difficulté à se saisir soi-même et à saisir sa propre histoire aussi bien que l'histoire des autres. Dans *Platform/Onderworpen*, l'alternance constante entre narration et dialogues dramatiques peut notamment être interprétée comme significative d'une instabilité narrative, comme si les mots faisaient à ce point défaut aux narrateurs que ces derniers en venaient fréquemment à devoir transmettre leur histoire par la monstration.

Mais les interprètes du diptyque de Simons eux-mêmes semblent dépassés par le texte qu'ils prononcent. De fait, leur expressivité faciale contraste régulièrement avec les propos tenus par leurs personnages comme s'ils s'observaient en train de parler et qu'ils réagissaient aux mots qui sortent malgré eux. En outre, leurs répliques s'interrompent de façon régulière face à des actions scéniques parasites, essentiellement dans *Onderworpen* où les acteurs s'arrêtent fréquemment face à un déplacement trop bruyant, regardent le public lorsqu'un spectateur tousse ou attendent les surtitres (*Onderworpen*, 1 h 07). La forte musicalité de la parole, non sans faire écho aux nombreuses collaborations de Simons avec le compositeur Paul Koeck, constitue également une contrainte vocale de rapidité, d'intensité et de rythmicité et met dès lors en évidence la difficulté technique du jeu des comédiens. En cela, le sens semble advenir au-delà même de l'acteur et va à l'encontre d'une naturalisation du jeu.

3.2. Des corps mécaniques

Si le travail de la parole dans *Platform/Onderworpen* induit un jeu d'acteur non réaliste, il en va de même du travail du corps dont Simons exploite, comme à son habitude,

⁶⁶ ROSA (Hartmut), *Op. cit.*, p.132.

toute l'expressivité « jusqu'à l'exubérance, voire l'expressionnisme », les créations du metteur en scène néerlandais, pour reprendre le titre de l'article de Van den Dries que nous achevons de citer, constituant une véritable « ode à l'expressivité corporelle »⁶⁷. Le diptyque présente en effet des corps dissociés de la parole : nombreux gestes des acteurs ne s'accordent pas aux propos échangés, certains offrant même un contraste surprenant. Ainsi, dans *Platform*, Sarah de Boschere réalise une culbute tout en parlant (13 min 30 s), Marijke Pinoy assise sur une chaise se jette plusieurs fois en arrière sans raison apparente (41 min), les acteurs essaient de se débarrasser du pied de la table cassé par Lien Wildemeersch en se lançant dans les débris ou en s'éloignant avec une chaise sur la tête (50 min) ; dans *Onderworpen*, Sarah de Boschere fait à plusieurs reprises le tour du plateau tout en lisant la lettre de François à Myriam et traverse tant bien que mal les débris (4 min 10 s), Marijke Pinoy fait, elle, le tour du fauteuil en courant (22 min 10 s), Steven Van Watermeulen frappe sa tête contre le fauteuil de Rédiger pendant leur conversation (1 h 11) et finit la représentation en roulant à deux reprises sur les matelas qui dissimulent les autres objets scéniques sous l'œil des autres comédiens revenus en civil (1 h 42). La dissociation de la gestuelle corporelle et de la parole tout comme les mouvements larges et outranciers des comédiens accorde une place importante au corps et ses capacités expressives sur scène, lesquels sont alors indubitablement mis en avant.

La gestuelle des acteurs de *Platform/Onderworpen* ne se veut de ce fait pas vraisemblable et donne des personnages une impression de corps mécaniques plus qu'organiques. Plus encore, elle flirte avec une gestuelle dansée qui rappelle la formation de danseur de Simons à l'Académie de danse de Rotterdam qui a précédé sa formation théâtrale. En effet, chacun des gestes constituant un « à-côté » inattendu répond toujours à une rythmique particulière et demandent des capacités presque sportives — voire une mise en danger du corps de l'acteur. D'un point de vue diégétique, cette mécanicité des corps et son inadéquation avec les situations présentées engendre un certain effet comique qui tranche toutefois avec l'impression tragique qu'elle génère, les personnages ne maîtrisant plus leurs corps aliénés qui déraillent et semblent presque régis par une force supérieure à eux-mêmes.

Nous retrouvons l'expression d'une gestuelle mécanique dans *Rouge décanté*, bien qu'au travers d'un autre mode. Si dans *Platform/Onderworpen* le corps est souple et vif, dans la mise en scène de Cassiers il se crispe dans l'effort de la parole et se tord en même

⁶⁷ VAN DEN DRIES (Luk), *Op. cit.*, p.45.

temps que les mots. En outre, tout en parlant, le narrateur exécute mécaniquement et à plusieurs reprises diverses tâches — nettoyer le volet, limer sa plante de pieds, écraser les mouchoirs sous la pierre, traverser le plateau en largeur comme en profondeur — ; tel un automate, le narrateur ne semble pas se rendre parfaitement compte de ce qu'il fait, l'entièreté de ses efforts étant concentrée vers l'expression verbale.

Aussi la gestuelle corporelle à la fois chez Simons et chez Cassiers n'aide-t-elle pas à faire progresser le récit : davantage symbolique, elle est la traduction physique de l'état psychique des personnages. Toutefois, là où chez Cassiers cette gestuelle se fait tout de même réaliste et participe à l'impression de fusion de l'acteur avec son personnage, l'acteur réalisant les gestes quotidiens que son personnage serait à même de faire, elle provoque chez Simons un effet de métalepse en faisant voir l'interprète en tant que lui-même superposé à son personnage. Nommée par Gérard Genette dans son *Discours du récit*⁶⁸, la métalepse consiste, d'un point de vue narratologique, en la mise à mal de l'imperméabilité de la frontière entre un niveau diégétique et un niveau extradiégétique. Si nous parlons d'effet de métalepse à propos de la gestuelle des comédiens de *Platform/Onderworpen*, c'est que nous y voyons un jeu sur le double temps de l'histoire fictionnelle et de la représentation théâtrale : non seulement la gestuelle des comédiens est signifiante du point de vue diégétique, le spectateur pouvant attribuer les mouvements aux personnages et ces mouvements étranges manifestant alors symboliquement un dysfonctionnement, un décalage des personnages dans leurs rapports à l'autre et à l'espace, mais elle l'est également d'un point de vue extradiégétique, le spectateur voyant aussi derrière ces déplacements mécaniques le geste de l'acteur lui-même en inadéquation avec la fiction qu'il restitue. Tout comme la métalepse narrative définie par Genette, cette métalepse théâtrale fragilise ainsi volontairement la frontière diégétique « au mépris de la vraisemblance » : dans cette superposition apparente des niveaux, le pacte de suspension consentie de l'incrédulité du spectateur est fragilisé.

3.3. Entre distanciation et incarnation

En termes de jeu d'acteur, il existe plusieurs degrés d'interprétation dramatique d'un personnage. Nous opposerons ici deux relations, a priori antagonistes, de l'interprète à son personnage : l'incarnation et la distanciation. Nous définissons la première par la

⁶⁸ GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, Paris, Seuil, (1972) 2007.

recherche d'une unité entre le comédien et le personnage, l'un devant s'effacer derrière l'autre pour qu'il n'y ait plus que le personnage qui soit donné à voir au public. Fréquemment rattachée au nom de Stanislavski et à sa méthode, l'incarnation vise la recherche de l'émotion intime et vraie, de l'effet dramatique, et est basée sur une capacité de l'acteur à l'intériorisation ; elle favorise ainsi l'identification du spectateur au personnage. Théorisé par Brecht, lequel a tendance à service de référence opposée à celle de Stanislavski en matière de jeu d'acteur, le principe de distanciation (*Verfremdung* en allemand) demande au contraire au comédien de « montrer une chose » en même temps qu'il « doit se montrer lui-même »⁶⁹, autrement dit de faire voir son personnage tout en se montrant lui-même comme acteur. La distanciation de l'interprète d'avec son personnage cherche par là à entraver l'identification illusoire du spectateur à la fiction afin de donner à celui-ci la possibilité de conserver un regard critique et lucide sur ce qui lui est montré. En cela, Brecht conférait au théâtre un rôle profondément politique en tant qu'art permettant de « montrer le monde de telle manière que l'homme puisse le maîtriser »⁷⁰ : non seulement l'acteur, comme le suggère Sarrazac, se dédouble pour se faire le « témoin de son personnage et, surtout, le témoin de l'action »⁷¹, mais le spectateur lui-même se fait le témoin de ce dédoublement et de l'action face auxquels il ne peut pas — plus — être innocent.

3.3.1. Platform/Onderworpen : une distanciation nuancée

D'après les définitions sommaires que nous venons de poser, il ne fait pas de doute que le jeu des acteurs de *Platform/Onderworpen* relève essentiellement du procédé de distanciation. En effet, au cours du diptyque les comédiens apparaissent régulièrement en tant qu'eux-mêmes, superposés à leurs propres personnages, principalement lors des effets de métalepse provoqués par leur gestuelle que nous avons déjà abordés.

Les choix de la distribution des rôles par Simons vont également en faveur d'une prise de conscience de l'existence d'un niveau supradiégétique. Signalons premièrement l'attribution de rôles féminins à un même acteur (Mourad Baaiz) dans *Platform* qui n'est pas sans provoquer une incertitude identitaire en raison de la perte d'étanchéité des niveaux

⁶⁹ Brecht cité in BENJAMIN (Walter), *Essais sur Bertolt Brecht*, Petit Collection Maspero, 1969, p.33.

⁷⁰ BRECHT (Bertolt), « L'art de montrer le monde de telle manière que l'homme puisse le maîtriser », repris dans *Écrits sur le théâtre*, *Op. cit.*, p.255.

⁷¹ SARRAZAC (Jean-Pierre), Préface, in PÊRA RIZZO (Eraldo), *Comédien et distanciation*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.10.

diégétiques et extradiégétiques : s'agit-il d'un homme acteur qui joue un personnage de femme ? d'un personnage de femme masculinisé ? d'un personnage d'homme qui s'habille en femme ? Ce n'est qu'en prenant connaissance du roman de Houellebecq que l'on penche pour la première interprétation ; Simons ne tient donc volontairement pas compte du genre de certains personnages dans son choix de distribution des rôles. Remarquons d'ailleurs que dans la version initiale de la mise en scène (2005), le rôle de la terroriste était tenu par un homme. Aussi dans la pratique de Simons l'adéquation du genre du comédien avec celui du personnage joué ne prévaut-elle pas, l'acteur seul étant déterminant et montré alors en tant qu'acteur interprétant un personnage sur scène. L'opposition ostensible entre les acteurs choisis par Simons et les personnages des romans qu'ils interprètent va en outre dans le même sens. De fait, si Els Dotterman qui jouait Valérie dans la première version de *Platform* avait, tout comme le personnage houellebecquien, des cheveux noirs, Sarah de Boschere est blonde et contraste avec la description du personnage donnée par Steven Van Watermeulen (*Platform* 6 min 40 s) ; l'actrice flamande joue également l'étudiante Myriam d'*Onderworpen* alors même qu'elle est plus âgée que le personnage. De la même manière, Audrey, la jeune femme distinguée de Jean-Yves de *Plateforme* est interprétée par l'actrice d'un certain âge Marijke Pinoy dont la gestuelle frôle parfois la vulgarité.

Mais l'effet de distanciation entre les acteurs et les personnages provient également du choix des costumes. Loin d'être réalistes, ces derniers sont avant tout utilisés en tant que signes, et ce de deux manières. D'une part, les vêtements informels, trop grands et superposés de *Platform* et les costumes stéréotypés d'*Onderworpen* (survêtement de sport pour François, robe de cocktail pour Myriam, costume de soirée pour Rédiger, par exemple) offrent un signe inverse à celui attendu, ne correspondant pas aux descriptions houellebecquiennes citées par les acteurs — ou du moins à l'idée que le lecteur se fait des personnages des romans. Ces costumes n'en sont pour autant pas moins signifiants. Ainsi, dans *Platform*, la nuisette de Sarah de Boschere suggère l'aspect fortement charnel du rapport de Michel à Valérie et le deux-pièces de Lien Wildemeersch souligne le corps jeune et athlétique qui pourtant se destine à la mort par explosion ; dans *Onderworpen*, le survêtement de sport de Steven Van Watermeulen traduit la nonchalance de François et questionne à la fois l'image de l'intellectuel en distinguant visuellement François de Rédiger, et de la même façon la robe de cocktail de Sarah de Boschere appuie le décalage irrémédiable entre François et Myriam. Simons offre de la sorte un contrepoint au récit de Houellebecq qui surprend le spectateur ayant lu les romans, mais qui reste néanmoins dans l'esprit houellebecquien en ce qu'il traduit un rapport à l'autre tronqué fortement présent

dans les romans de l'auteur français. D'autre part, certains costumes traduisent une mise en évidence volontaire du signe. Nous pensons par exemple au bikini porté par Sarah de Boschere au-dessus de ses sous-vêtements ainsi que le short de plage porté par Steven Van Watermeulen dans *Platform* qui suggèrent et créent ainsi à eux seuls l'espace de la plage, ou à la nudité de Sarah de Boschere dans *Onderworpen* qui signifie la vulnérabilité de Myriam suite à son départ pour Israël et désigne ici un espace autre tout en marquant une rupture temporelle. Dans les deux cas, le statut des costumes en tant que costumes portés par des acteurs est mis en évidence et rendu perceptible au public. Si chez Antoine Vitez la distanciation entre le comédien et son personnage provient d'une absence de costume, le metteur en scène français affirmant au sujet de *Catherine*⁷² qu'il est bon que l'acteur « garde ses vrais vêtements, et ne soit pas habillé au second degré dans des vêtements de théâtre »⁷³, chez Simons elle provient au contraire de l'emploi désigné et par là distanciateur du costume et du simulacre théâtral.

Cependant, à plusieurs reprises, le spectateur remarque une intériorisation des émotions du personnage par l'acteur. Steven Van Watermeulen ne pleure-t-il pas à la fin de *Platform* (1 h 41 min 50 s) lorsque son personnage constate la mort de Valérie, ou dans *Onderworpen* lorsque François voit Myriam lui échapper (42 min) ? En effet, nous observons malgré tout dans le diptyque de Simons une certaine identification émotionnelle des acteurs à leurs rôles, notamment dans les relations amoureuses ou les inquiétudes des personnages. Cette identification entraîne indéniablement une adhésion empathique chez le spectateur. Aussi l'opposition fondamentale et préétablie entre les principes de distanciation et d'incarnation, et plus largement entre la vision du jeu d'acteur de Brecht et celle de Stanislavski, est-elle ici mise à mal : qu'un acteur soit pris dans une dynamique de jeu distanciatrice n'empêche pas une intériorisation des émotions des personnages. Dans son ouvrage *Comédien et distanciation*, Eraldo Pêra Rizzo démontre ce faux antagonisme en mettant en lumière la pratique de l'acteur et professeur Eugênio Kusnet, contemporain de Stanislavski tout comme de Brecht, qui a allié les techniques de jeu brechtienne et stanislavskienne. Cette opposition, explique Pêra Rizzo, est en réalité un stéréotype hérité d'une simplification des conceptions de chacun des deux théoriciens. La vision du jeu d'acteur de Stanislavski a effectivement pâti de la récupération qu'en a fait le courant américain, véhiculée alors par l'Actor's Studio et se réduisant au premier livre du théoricien

⁷² *Catherine*, mis en scène par Antoine VITEZ, 1975, Production Théâtre des quartiers d'Ivry (FR).

⁷³ VITEZ (Antoine), « Faire théâtre de tout », p.206.

russe dédié à l'acteur (*La formation de l'acteur*) alors même que les ouvrages postérieurs en nuancent la pensée. Pêra Rizzo révèle également la position favorable et oubliée de Brecht vis-à-vis de certaines visions du jeu d'acteur de Stanislavski.⁷⁴

Dans la mise en scène de Simons, l'identification du spectateur à la fiction n'est donc pas définitivement exclue. Bien au contraire, elle s'avère double : non seulement le spectateur s'identifie aux personnages, mais il s'identifie aussi à l'interprète qui se débat tant bien que mal avec les personnages houellebecquiens et leur difficulté d'être soi et de nouer des liens avec les autres. Pour le dire autrement, tout en éprouvant une empathie vis-à-vis des personnages en difficulté, le spectateur prend également conscience d'un point de vue critique de cette aliénation à laquelle il n'est pas tout à fait étranger.

3.3.2. Rouge décanté : une incarnation nuancée

Dans *Rouge décanté*, le jeu de Dirk Roofthoof t tient davantage de l'incarnation, l'acteur s'appropriant les émotions et difficultés verbales de son personnage. Le spectateur entre dès lors fortement en empathie avec ce narrateur dont l'histoire et la difficulté à s'exprimer émeuvent ; il se sent proche de lui et adhère à la fiction narrée. Ce sentiment est appuyé par l'image écranique qui, selon l'objectif de Cassiers, encourage l'immersion dans la fiction. Missotten reconnaît cette capacité de la technologie de l'image à nous « [faire] oublier qu'on est dans une réalité vraie »⁷⁵ en produisant des effets de réalité fictionnels. Selon lui, cette capacité se couple néanmoins avec un certain maintien du savoir de la fiction : s'il pleure à la mort du personnage d'un film, le spectateur vit pleinement son émotion sans toutefois véritablement en souffrir puisqu'il sait que la mort n'a pas vraiment eu lieu. En revanche, explique Missotten, lors d'une scène violente sur une scène de théâtre, ou bien le spectateur craint que les acteurs ne souffrent réellement, ou bien il n'a de cesse de se dire « c'est bien fait ». C'est ce qui différencie foncièrement le cinéma du théâtre pour le scénographe et metteur en scène : tandis que le cinéma et plus largement la technique de l'image sont le lieu de la fiction, le théâtre est celui d'une expérience ; là où le cinéma repose sur le temps de la fiction, le spectateur étant immergé dans celle-ci, le théâtre offre « du vrai temps aux gens »⁷⁶, le spectateur étant malgré lui sans cesse pris dans le temps

⁷⁴ Pour plus d'informations à ce sujet, voir PÊRA RIZZO (Eraldo), *Comédien et distanciation*, Paris, L'Harmattan, 2006.

⁷⁵ MISSOTTEN (Peter), Entretien avec Véronique Lemaire, p.4

⁷⁶ *Id.*, « Le corps métronome », Entretien avec Jonathan CHÂTEL et Pierre PIRET, in *Études théâtrales. Corps parlant, corps vivant. Réponses littéraires et théâtrales aux mutations contemporaines du corps*, n° 66, 2017, p.178.

réel du déroulement de la représentation qu'il partage avec les acteurs. C'est cette conviction qui est à l'origine de l'interruption de la collaboration artistique entre Missotten et Cassiers : le premier déplore l'usage de la vidéo du second parce qu'il joue « entièrement sur la fiction en remplaçant le théâtre par le cinéma sur scène »⁷⁷. À propos de *Rouge décanté*, le scénographe regrette effectivement l'emploi que fait Cassiers de la vidéo en direct qui selon lui éloigne trop le spectateur de l'expérience théâtrale et voile l'horreur de l'histoire vraie racontée par le narrateur.

Or il nous semble que ce recours au dispositif vidéo dans la mise en scène de Cassiers parvient précisément à mettre en tension les propriétés du médium cinématographique et celles du médium théâtral, ce qui provoque une mise en exergue de l'expérience théâtrale du spectateur. En effet, alors que l'image cinématographique soutient le jeu incarné et dramatique de Dirk Roofthoof et favorise par là l'immersion du spectateur, la duplicité du corps de l'interprète et de son image à l'écran entraîne en même temps une certaine distanciation spectatorielle qui rappelle sans cesse au spectateur qu'il est face à une représentation théâtrale avec un acteur qui bouge, respire et se place consciemment devant les caméras. Cette duplicité est vécue, nous l'avons dit, dans l'oscillation constante du regard entre l'acteur de chair et d'os et son image pixellisée. Elle l'est également dans certaines actions de Dirk Roofthoof ; ainsi, lorsque l'acteur fait ombre à sa propre image ou lorsque placé derrière l'écran en avant-scène il fait pivoter les volets pour apparaître à la place de son image virtuelle, la subjugation du spectateur pour le cinétisme de l'image est subitement rompue et ledit spectateur reprend conscience que l'image cinématographique est celle, produite en direct, d'un homme bel et bien présent sur le plateau. On peut donc voir dans cette duplicité le même effet de dédoublement propre au procédé de distanciation que l'on retrouve dans le jeu des acteurs de *Platform/Onderworpen*.

Par conséquent, si le jeu de l'acteur de *Rouge décanté* tend vers l'incarnation et l'immersion du spectateur dans la fiction, la juxtaposition de l'acteur et du dispositif technologique de l'image en direct ainsi que les interactions qui peuvent en résulter nuancent toutefois l'adhésion illusoire à la fiction. Face à cette duplicité, le spectateur conscientise d'ailleurs sa position de spectateur puisqu'il s'interroge sur la focalisation de son regard : que doit-il regarder, l'acteur ou son image ? Lequel des deux est le « vrai »

⁷⁷ MISSOTTEN (Peter), Entretien avec Véronique Lemaire, p.15.

personnage ? La suite de ce mémoire montrera que le geste de mise en scène de Cassiers se situe justement au creux de ces questions.

3.4. Des partenaires de jeu inanimés : mise en exergue de l'artificialité théâtrale

3.4.1. Platform/Onderworpen : le mannequin taille réelle et les personnages invisibles

Dans la première partie du diptyque de Simons (1 h 22-1 h 34), les acteurs entrent en interaction avec un mannequin de taille humaine jusque-là resté derrière l'aire de jeu. Tenu par les comédiens ou assis sur une chaise, le mannequin intervient lorsque le projet Aphrodite est mis en place par Michel, Valérie et Jean-Yves et est employé lors d'évocations d'actes sexuels ou pour en mimer un. Aussi l'usage du mannequin traduit-il l'objectivation progressive du corps faisant suite à la marchandisation hôtelière d'autochtones présentée dans le récit de Houellebecq. Loin de la grâce espérée par Kleist du corps-marionnette libre de toute imperfection de l'homme fait de chair et d'émotions, le mannequin de *Platform* est disharmonieux et difficilement manipulable et renvoie davantage à une humanité vidée. Le parallèle visuel saisissant entre le corps de Valérie inerte posé sur les genoux de Michel et le mannequin posé sur les genoux de Mourad Baaiz (*Platform*, 1 h 23 min 30 s) rappelle en outre la mort qui pèse sur les personnages, destinés par l'attentat à être tout aussi inanimés.

Si le mannequin est absent d'*Onderworpen*, la seconde partie du diptyque voit en revanche les acteurs interagir avec des personnages secondaires qui ne sont délibérément pas représentés physiquement, à savoir la serveuse de François et Marie-Françoise (23 min 40 s) et les jeunes femmes de Rédiger (1 h 06, 1 h 11 et 1 h 19). De la même façon que le mannequin de *Platform*, ces personnages invisibles traduisent une certaine facticité de l'homme contemporain tout en mettant en exergue le rapport lacunaire à l'autre. Plus encore, d'un point de vue métadiégétique, le choix de représenter certains personnages au travers d'un corps marionnettique ou invisible souligne le caractère fictionnel des personnages qui évoluent devant le spectateur et, plus largement, l'artificialité théâtrale : le geste de Simons atteste qu'au théâtre tout n'est qu'une question de représentation, de signes et de conventions.

3.4.2. Rouge décanté : l'écran et la captation en direct

Le recours à la captation et la projection d'images en direct de *Rouge décanté* modifie le rapport de l'acteur à la salle et à la scène et, par là même, transforme le jeu théâtral de ce dernier. En effet, n'étant plus regardé sur un seul mode, le comédien se doit de composer avec son double technologisé comme avec un partenaire de jeu. Contrairement à l'acteur de cinéma qui ne joue que pour l'objectif de la caméra que les techniciens dirigent, non seulement Dirk Roofthoof doit lui-même gérer ses déplacements d'une caméra à l'autre, ce qui lui demande une précision extrême dans ses mouvements au risque de sortir du cadre, mais il doit adapter son jeu qui relève alors des techniques théâtrales comme cinématographique. Autrement dit, pour reprendre les termes de Robert Lepage, une telle situation technologique oblige l'acteur à être scénique autant qu'écranique⁷⁸ : tout en jouant directement pour le public en tant que silhouette de chair et de sang présente sur la scène, le comédien joue indirectement pour la caméra en tant que présence bidimensionnelle filmique. Cassiers reconnaît cette modification intrinsèque de la technique de l'acteur entraînée par le dispositif vidéo qu'il emploie, aussi confronte-t-il ses comédiens à ce dispositif technologique dès le début du processus de création afin que ceux-ci puissent l'appivoiser et suffisamment le maîtriser pour acquérir une liberté de jeu dans la contrainte.

Au niveau diégétique, la projection en direct de l'image de l'acteur met en exergue le dédoublement du personnage qui s'examine lui-même, selon une perspective qui rappelle celle de la psychanalyse déjà présente dans le roman de Brouwers où l'écriture tient lieu de cure. De plus, des effets techniques de déformations visuelles de cette image mettent en lumière l'artificialité de la représentation que le sujet se fait de lui-même. Nous nous référons ici à Lacan et à sa conceptualisation du Moi imaginaire⁷⁹. Image construite et projetée en miroir par le sujet parlant, le Moi est une objectivation du sujet pour lui-même visant une appréhension constitutive. Cette image, paraphrase Marguerite Angrand⁸⁰, n'est toutefois que le « produit d'illusions » puisqu'étant avant tout une représentation fantasmée du sujet envers lui-même. Dans le cas de *Rouge décanté*, l'image intérieure simultanément

⁷⁸ Voir FOUQUET (Ludovic), « Du théâtre d'ombres aux technologies contemporaines. Entretien avec Robert Lepage », Québec, 3 juin 1997, in PICON-VALLIN (Béatrice), dir., *Les écrans sur la scène*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1998, coll. « Théâtre XX^e siècle », p.325-332.

⁷⁹ LACAN (Jacques), *Séminaire II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978.

⁸⁰ ANGRAND (Marguerite), « Le réel selon Lacan », in *Philopsis* en ligne, 16 novembre 2014 (URL : www.philopsis.fr/IMG/pdf/reel-lacan-angrand-.pdf ; consulté le 03/04/18).

représentée que le narrateur se fait de lui-même est tremblante, floue, dissociée, changeante et parfois double ; le dispositif vidéo offre ainsi une plus grande complexité au personnage.

Mais d'un point de vue métadiégétique, l'incursion d'un partenaire technologique sur la scène souligne également l'artificialité du jeu et de la fiction théâtrale. De fait, la captation et la projection en temps réel des images de Dirk Roofthoofit permettent, pour reprendre les termes d'Isabella Pluta, de « visualiser la distance entre le "moi" de l'acteur et le "moi" du personnage »⁸¹, autrement dit de conscientiser la corporalité présente de l'acteur — par rapport à son image filmique — et la virtualité du personnage qu'il assume. Par conséquent, le dispositif technologique comme le jeu du comédien flamand avec ce même dispositif révèlent au spectateur la construction de la fiction théâtrale.

⁸¹ PLUTA (Isabella), *L'acteur et l'intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2011.

II. LES GESTES DE MISE EN SCÈNE DE CASSIERS ET SIMONS : RÉGÉNÉRATION DES POSSIBLES QUI ÉCHOUE ET NOUVELLES ESTHÉTIQUES DE LA DISTANCIATION

Notre analyse des éléments de représentation théâtrale de *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* a mis au jour les choix dramaturgiques et scéniques de Cassiers et de Simons vis-à-vis des textes initiaux de Brouwers et Houellebecq. De ces choix ressortent deux axes que nous nous proposons d'étudier dans cette deuxième partie en tant que geste propre à chacun des deux metteurs en scène.

Le premier axe est la mise en œuvre, au niveau diégétique des trois représentations, de ce que dans un premier temps nous appelons un mécanisme de reconstitution. En effet, nous verrons que les choix interprétatifs de Simons comme de Cassiers révèlent des processus de reconstruction de ce qui du passé ne fait pas cohérence dans le présent des personnages, processus qui apparaissent uniquement en filigrane dans les romans originaux, voire qui en sont absents. Dans un second temps, à y regarder plus attentivement, le principe de la reconstitution de ce qui a été que nous convoquons est toutefois à nuancer : plus qu'à un nouvel établissement du même, nous aurions davantage affaire à une répétition marquée par l'inédit. Nous observerons dans un troisième temps en quoi ce procédé particulier de répétition, marqué par une tentative d'inclure une compréhension nouvelle, est mis en échec par Cassiers et Simons, lesquels nuancent par là la régénération des possibles que Sarrazac repère dans les productions dramatiques contemporaines.

Le second axe, qui concerne le niveau métadiégétique, est le déclin de l'illusion fictionnelle volontairement provoqué par les deux metteurs en scène et qui repose sur un principe de distanciation. Si a priori ce dernier rappelle la théorie brechtienne, nous percevons néanmoins dans les gestes de Cassiers et de Simons un processus de distanciation distinct de celui encouragé par Brecht. Aussi dans un deuxième point envisagerons-nous, après un bref détour par la pensée brechtienne, en quoi Cassiers et son emploi de la captation et de la projection d'images en temps réel mettent en place une nouvelle dialectique de distanciation, et en quoi Simons et son travail de ce qui est *autre* mettent au jour un nouveau sujet d'étrangéisation distanciatrice.

1. Une régénération des possibles qui échoue

1.1. Un mécanisme de reconstitution à l'œuvre ?

Au premier abord, il semble que *Rouge décanté* comme *Platform/Onderworpen* mettent en exergue un mécanisme diégétique de reconstitution multiple. De fait, dans la mise en scène de Cassiers nous observons un triple travail de reconstruction de ce qui apparaît dans le présent du discours du personnage comme fragmenté. Au travers de la parole performative du narrateur se reconstruit tout d'abord l'histoire intime de ce même narrateur : le récit des faits passés permet au personnage de mieux conscientiser et cerner ces faits. Si cette « auto-analyse impitoyable » du narrateur au travers du langage, pour reprendre les mots de Cassiers⁸², est déjà présente dans le texte de Brouwers, la captation et la projection d'images en direct matérialise en outre des mécanismes de reconstruction supplémentaires qui, eux, sous-tendent de manière implicite le roman.

Le premier d'entre eux concerne l'image que le narrateur se fait de lui-même. Nous l'avons dit, le double pixellisé de l'acteur manifeste une tentative d'appréhension et de reconstitution d'une image de soi par le personnage : l'écran devient le miroir du narrateur qui cherche à reconstruire sa représentation de lui-même tordue par l'évènement traumatique de son enfance. En plus d'accentuer le processus d'auto-analyse, cette décision d'accorder un double écranique au narrateur traduit scéniquement l'impossibilité du personnage de Brouwers (ou de Brouwers lui-même ?) à reconnaître son reflet dans un miroir⁸³, et par là son incapacité à établir une relation continue avec le monde et avec lui-même, lesquels constituent une altérité angoissante. Avec *Rouge décanté*, Cassiers met en scène la tentative d'apprivoiser une image de soi déformée qui vise à retrouver un équilibre et une cohérence du sujet et qui dans le roman s'exprime implicitement au travers de la pratique de l'écriture.

Le deuxième processus de reconstitution à l'œuvre entre les lignes du roman de Brouwers que Cassiers matérialise au travers de l'écran est celui de l'Histoire — dans laquelle prend place l'histoire intime du narrateur, à distinguer. Effectivement, en même temps qu'il se raconte personnellement, le narrateur livre un témoignage non fictionnel du camp de Tjideng et touche par là à l'Histoire en recomposant ce qu'était la vie à l'intérieur du camp. L'image vidéo de Dirk Roofthoof, parce qu'elle est cinématographique et propre

⁸² CASSIERS (Guy), Propos repris dans le dépliant de présentation du Théâtre Royal de Namur.

⁸³ BROUWERS (Jeroen), *Op. cit.*, p.19-20.

en cela à isoler les objets auxquels elle « donne une vie à part entière qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à se détacher du sens ordinaire de ces objets »⁸⁴, autonomise le double écranique de l'acteur vis-à-vis de ce dernier, détermine un point de vue autre que celui de l'interprète présent sur scène et actualise cette dialectique entre histoire et Histoire : de l'interprète à son double en pixel se joue un rapport de l'intime au social médiatique, et de la petite histoire, celle du narrateur, à la grande Histoire, celle de la guerre et des atrocités du camp de Tjideng. L'utilisation de l'image par Cassiers démontre toutefois tout l'arbitraire de cette Histoire : la modification de l'image projetée tout comme le dévoilement du dispositif servant à la captation et à la projection de cette image soulignent que l'Histoire n'est qu'un point de vue relatif — au sens où il dépend de la perspective adoptée — sur les événements du passé. Brouwers lui-même et son roman attestent cet arbitraire de l'Histoire : blâmé de ne pas rendre fidèlement compte de la réalité du camp de Tjideng, l'auteur rétorque qu'il reste avant tout fidèle à sa propre réalité du camp telle qu'il l'a vécue en son for intérieur.

Dans le diptyque de Simons, nous repérons également un triple processus de reconstitution originellement absent des romans de Houellebecq. Le choix du metteur en scène de faire de *Platform* et d'une partie d'*Onderworpen* des flash-back synchroniques place tout d'abord les représentations sous le signe de la reconstitution de l'histoire d'amour de Michel et de l'échec de celle de François. Par là même, il s'agit pour les personnages de répéter ce qui est passé et définitivement perdu afin, comme dans *Rouge décanté*, de mieux l'appréhender et de tenter de lui donner du sens. La particularité de l'espace scénographique non réaliste où les objets sont détournés de leur fonction référentielle première pour acquérir une autre signification symbolique met ensuite à jour un second mécanisme de reconstitution inédit, à savoir la reconstruction d'un quotidien révolu, d'une « normalité » passée. Enfin, la deuxième partie du diptyque elle-même se fait reconstruction de ce qui a été détruit dans la première : non seulement les décombres de *Platform* finissent par être rangés et dissimulés, mais le système du flash-back cesse au milieu d'*Onderworpen* pour faire progresser le récit non plus vers le passé, mais vers le futur. Si la fin de *Platform* ne marque pas d'évolution concrète puisque le récit se mord la queue et revient à la situation défaitiste de l'attentat, le dénouement d'*Onderworpen* est teinté d'une progression optimiste. Pour utiliser les termes d'Hagdorens, « là où *Platform* [...] jette un coup d'œil

⁸⁴ ARTAUD (Antonin), « Sorcellerie et cinéma », repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, t.III, p.80.

en arrière » — d'autant plus que la représentation elle-même est la reprise d'une mise en scène datant de 13 ans —, « *Onderworpen* est une réflexion ambitieuse sur l'avenir »⁸⁵. Simons manifeste de la sorte l'aspect pas si pessimiste de *Soumission* que revendique Houellebecq à l'encontre des critiques de son roman : « Tu ne peux considérer ce livre comme une prédiction pessimiste. [...] Finalement les affaires ne vont pas si mal. »⁸⁶ En conférant aux deux parties de son diptyque un même espace scénographique ainsi qu'une même distribution de comédiens et en faisant d'*Onderworpen* la suite réparatrice de *Platform*, Simons met donc à jour des effets de sens absents des textes de Houellebecq.

Il convient toutefois d'interroger ces principes de reconstitution à l'œuvre dans les trois représentations : les personnages de *Rouge décanté* et de *Platform/Onderworpen* parviennent-ils véritablement à reconstruire, à rétablir exactement ce qu'ils prennent pour objet de reconstitution ?

1.2. Au-delà du concept de reconstitution : la répétition

Si nous nous attachons à la définition qu'en donne le Grand Robert (2017), la reconstitution est l'action de « rétablir une chose disparue dans sa forme, dans son état d'origine en réalité ou par la pensée », de « rétablir quelque chose dans son état antérieur et normal ». Le Larousse (2017) précise en outre qu'il s'agit de « former quelque chose qui avait cessé d'être en tant qu'ensemble cohérent », de « rétablir dans sa forme, son état originels » et « son intégrité » « quelque chose qui a disparu et dont il n'existe plus que des éléments ou des témoignages ». L'opération de reconstitution tient donc de l'ordre de l'unité et de l'identique. Or ce que nous avons identifié plus tôt dans *Platform/Onderworpen* et *Rouge décanté* comme des processus de reconstitution manifestent une impossibilité de retour à l'un et à l'identique.

En effet, la mise en scène de *Cassiers* dévoile une impossibilité du personnage de reconstruire une image unitaire de lui-même : l'image écranique, en plus d'être changeante,

⁸⁵ HAGDORENS (Koen), Propos repris dans le dossier de présentation du KVS, notre traduction (waar *Platform* in Simons' regie is een blik terugwerpt in de tijd, is *Onderworpen* een uitdagende denkoefening over de toekomst).

⁸⁶ Houellebecq cité dans VAN DE PERRE (Kim), LAYMAN (Dirk), « Het spraakmakendste theaterstuk van 2017 is nu al bekend: Chokri Ben Chikha en Johan Simons brengen Houellebecqs controversiële islamroman 'Onderworpen' op de planken », Entretien avec Johan Simons et Chokri Ben Chikha, in *De Morgen* en ligne, 28 mai 2016 (URL : <https://www.demorgen.be/podium/het-spraakmakendste-theaterstuk-van-2017-is-nu-al-bekend-bc5d2f82/> ; consulté le 27/04/18), p.3, notre traduction ("Je kunt dit boek niet als een pessimistische voorspelling beschouwen", zei Houellebecq zelf in een interview met Paris Review. "Uiteindelijk gaan de zaken niet zo slecht.")

offre une représentation du corps ou décuplé — redoublement léger de l'image — ou divisé — image fragmentée par le pivot des volets ou des claires-voies en bois. Dans son récit, le narrateur se confronte en outre à la difficulté de convoquer à l'identique, au moyen du langage, son histoire intime et les évènements traumatisants de son enfance liés à l'Histoire, ces derniers faisant résistance aux mots et échappant toujours un peu à la tentative de représentation et d'appréhension rationnelle au travers du langage. En témoigne la parole organique de ce narrateur difficilement extériorisée, sans cesse mise en péril et où constamment « quelque chose vient à trébucher »⁸⁷, pour reprendre les termes de Lacan.

Le diptyque de Simons s'articule quant à lui autour, d'une part, de l'impossibilité de sauver l'histoire d'amour vécue à nouveau et, d'autre part, de l'échec de reconstituer à l'identique, au moyen des décombres scéniques, le quotidien révolu dans la mesure où toujours un léger hiatus demeure entre l'objet représenté et l'objet qui le représente. Dans *Platform*, le personnage de la terroriste vient en outre mettre à mal cette tentative de reconstitution en interrompant les autres personnages et en cassant elle-même les objets présents sur scène, et matérialise par là cette impossibilité de retour à l'identique. Ce qui a été ne peut être exactement revécu et fait désormais trou⁸⁸ dans la réalité des personnages. Même la deuxième partie du diptyque qui, nous l'avons évoqué, reconstruit le passé détruit de *Platform* inclut le changement : le dénouement d'*Onderworpen*, s'il se caractérise bel et bien par un retour au plateau désencombré, est marqué par un renouveau idéologique et identitaire du narrateur houellebecquien.

Aussi n'a-t-on en réalité pas affaire à un mécanisme de reconstitution à proprement parler. Remplacer ce concept par celui de la remémoration est tentant : les personnages semblent, par le présent de la parole, rappeler de leur mémoire ce qui a été. Toutefois, si l'on se réfère à la conception lacanienne de la remémoration, qui répond elle-même à la conception freudienne, les mécanismes que nous avons mis en évidence ne semblent pas procéder d'un tel processus. En effet, Lacan attire l'attention sur le caractère proprement symbolique de la remémoration⁸⁹ : cette dernière consiste en un « retour des signes »⁹⁰ dans le champ symbolique, autrement dit en une nouvelle convocation dans l'ordre des signifiants de ce qui y a déjà été inscrit par le passé. Par conséquent, avance Lacan, ce

⁸⁷ LACAN (Jacques), *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, coll. « Points », p.27.

⁸⁸ Nous expliciterons davantage cette notion dans le point 2.1.

⁸⁹ LACAN (Jacques), *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p.392.

⁹⁰ *Id.*, *Séminaire XI*, p.54.

processus ne marche que « jusqu'à une certaine limite qui s'appelle le réel »⁹¹, jusqu'à ce que le sujet se confronte à ce qu'il n'a pas pu inscrire dans l'ordre des signifiants par le passé. Cette impossibilité traduit la rencontre avec un innommable, un indicible que Lacan nomme réel, et sur lequel nous reviendrons plus avant. Or, ce qui se joue dans *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* est précisément ce qui échappe à l'entendement des personnages et qui tient en cela de cet innommable.

Le rapport particulier des personnages à cet innommable nous dirige davantage vers le concept de répétition. De fait, dans les trois représentations, les personnages annulent la distance entre le présent et les événements passés pour tenter de vivre à nouveau ce qui a déjà eu lieu mais qui n'a pas pu s'inscrire dans l'ordre des signifiants, et ce afin d'essayer de les y inscrire dans le présent. Par conséquent, à l'instar du théâtre durassien, dans les mises en scène de Cassiers et Simons il « s'agit moins pour le personnage de jeter un regard rétrospectif sur tel ou tel événement de sa vie, dans l'après-coup, que de vivre enfin [...] un passé censément révolu, mort à jamais »⁹². Il n'y a en cela pas stricte répétition du même puisque ce qui est pris pour objet de répétition et qui n'a pas pu faire sens est vécu pleinement dans le présent comme s'il s'agissait d'une première fois. Nous touchons ici à un acte de répétition que Lacan distingue de la pure reproduction : « "répétition" n'est pas "reproduction", Wiederholen n'est pas Reproduzieren »⁹³. Pour Lacan, qui reprend des termes aristotéliens, la répétition se tient entre *automaton*, ordre signifiant, et *tuché*, ce qui est innommable, et constitue une tentative d'affirmer « la primauté de la signifiante comme telle », mais elle tient néanmoins à une impossibilité de tout répéter stricto sensu : l'indicible, l'inimaginable de la *tuché* est irréductible à l'*automaton* et est voué à se répéter en acte comme quelque chose d'inédit.

Aussi les processus de répétition à l'œuvre dans *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* portent-ils sur un « irrecommençable » qui n'a pas pu s'inscrire. Cet irrecommençable — le camp de Tjideng, l'histoire d'amour avec Valérie, l'histoire d'amour avec Myriam —, selon les termes de Deleuze figurant dans son ouvrage consacré à la répétition, est vécu par les personnages non pas comme ajouté en tant qu'« une seconde [ou] une troisième fois à la première », mais comme portant « la première fois à la "nième" »

⁹¹ LACAN (Jacques), *Séminaire XI*, p.49.

⁹² PIRET (Pierre), « Revivre pour la première fois. La logique de la répétition dans le théâtre de Marguerite Duras », in MEURÉE (Christophe), PIRET (Pierre), dir., *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, coll. « Marguerite Duras », n° 1, p.76.

⁹³ LACAN (Jacques), *Séminaire XI*, p.49.

puissance »⁹⁴. Or, si elle consiste à revivre, à rouvrir un traumatisme qui n'a pas pu s'inscrire afin d'en sortir par la tentative d'inscription dans les réseaux symbolique et imaginaire, cette répétition est vouée à l'échec : le traumatisme surgit à nouveau, mais ne s'inscrit pas pour autant. En effet, tant à la fin de *Rouge décanté* qu'à celle de *Platform*, les personnages ne semblent pas apaisés par l'évocation de leur traumatisme, bien au contraire : chacun d'eux revit ce qui a créé une faille chez lui — le camp et l'image de la mère « cassée », la mort de Valérie — comme si cela venait d'advenir, et relance sa propre douleur. Dans *Rouge décanté*, l'interrogation finale du narrateur qui se demande ce qu'il doit faire de son histoire laisse d'ailleurs place à un vide, traduit par un noir scénique et un silence, où prend place l'impossibilité définitive de parler des événements.

En revanche, le processus de répétition à l'œuvre dans *Onderworpen* diffère quelque peu. Si par le processus du flash-back François se confronte à nouveau au départ de Myriam qu'il ne peut toujours pas empêcher et qui continue à le faire souffrir, cette structure d'enchâssement laisse place à une progression du drame vers un futur qui peut être vu comme positif et qui vis-à-vis de la mutation politique et idéologique inclut le changement, un nouveau départ possible. En témoigne la dernière réplique, qui est également la dernière ligne du roman, où François envisage sa reconversion : « Ik zal nergens spijt om hoeven te hebben. » (« Je n'aurai rien à regretter. ») (*Onderworpen*, 1 h 49 min 10 s) Dans ce cas, la répétition — de la mutation politique et idéologique en France — a ouvert une possibilité de variation — l'acceptation et la reconversion de François. Elle s'approche alors davantage de la conception d'Olivier Cauly et de celle de Deleuze qui se distinguent de la conception lacanienne. De fait, la répétition selon Cauly se fait « potentialisation » et « réacquisition »⁹⁵ de l'objet passé. Elle constitue ainsi une vengeance sur le passé et s'inscrit dans la possibilité de revivre et relire pleinement et autrement ce dernier ; d'après les termes de Cauly, c'est effectivement « en rejouant le scénario de la vie qu'on la délivre du poids du passé »⁹⁶ et qu'on parvient à faire surgir de la nouveauté, de la différence si l'on reprend les termes deleuziens qui rejoignent l'idée de Cauly. La répétition est donc ici proprement créatrice comme elle peut d'ailleurs l'être au théâtre puisque ce dernier s'inscrit dans un mécanisme de répétitions à la fois dans les séances préparatoires aux représentations et dans la succession des représentations et que,

⁹⁴ DELEUZE (Gilles), *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1968, coll. « Épiméthée », p.8.

⁹⁵ CAULY (Olivier), *Mise(s) en scène de la répétition. Bergman, Dreyer, Ibsen, Strindberg*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.13.

⁹⁶ *Ibid.*, p.162.

dans un cas comme dans l'autre, le mécanisme inclut la variation et la nouveauté. Pour Dort, l'essence même du théâtre se situe en outre dans un mécanisme de répétition créatrice, car le « jeu théâtral reprend en charge ce qui a eu lieu », « le répète, mais, ainsi, le modifie, le transforme »⁹⁷ pour le donner à voir autrement aux spectateurs. Au bout du compte, comparée à la théorie lacanienne, la répétition au sens de Cauly sous-entend, au travers de sa capacité de réacquisition et de variation, le dépassement du traumatisme par l'inscription de l'objet passé dans les réseaux symbolique et imaginaire, dépassement que vise d'ailleurs la cure psychanalytique.

1.3. Une « régénération des possibles » ?

L'exploitation de la répétition d'un événement passé irremédiable que nous retrouvons dans les drames de *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* s'inscrit plus largement dans la mouvance du drame contemporain tel qu'envisagé par Sarrazac. En effet, le théoricien repère dans le théâtre actuel une transition vers un drame « qui s'ouvre sur une catastrophe toujours déjà accomplie » — Sarrazac parle d'une dramaturgie « d'après la catastrophe » — où l'homme ne progresse plus vers sa mort, mais « ressort de sa tombe, sa mort [symbolique ou effective] définitivement derrière lui, pour revenir, d'étape en étape [...] sur les lieux multiples de sa vie »⁹⁸, et ce bien souvent au travers d'un soliloque comme c'est d'ailleurs le cas dans *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen*. Cette conception du drame théâtral contemporain nuance l'idée d'un théâtre postdramatique de Lehmann dont la pensée principale concerne la crise du drame. Selon le théoricien allemand, en répondant aux transformations de la communication sociale et de l'information généralisée provoquées par à un essor technique marqué par le paradigme de l'accélération, le langage théâtral du XX^e siècle évolue vers un « complexe gestuel, musical, visuel » où le texte, s'il est encore présent, n'est plus qu'un élément parmi d'autres.⁹⁹ Dort reconnaît également cette « émancipation » de la représentation théâtrale qui donne lieu à un nouveau couplage du texte et de la scène, de même que Sarrazac. Cette conception postdramatique a le mérite de mettre en exergue la fracture entre la pratique théâtrale et la forme dramatique littéraire de plus en plus effective dans le milieu théâtral actuel — nous ne comptons plus les

⁹⁷ DORT (Bernard), *Op. cit.*, p.46.

⁹⁸ SARRAZAC (Jean-Pierre), Chapitre « Le jeu des possibles », in *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, *Op. cit.*, p.148-149.

⁹⁹ LEHMANN (Hans-Thies), *Op. cit.*, p.66.

représentations qui ne partent plus d'un drame écrit dans un temps premier indépendant du temps de l'actualisation scénique — et présente depuis les avant-gardes du XX^e siècle, notamment avec Artaud et Craig. Adorno, bien avant Lehmann, a pressenti cette crise du drame indubitablement liée à la désormais incapacité dudit drame à rendre compte du monde après les atrocités humaines des guerres mondiales, si ce n'est sur le mode de l'ironie grinçante. Toutefois, Sarrazac repère quant à lui une tendance théâtrale où le drame ne semble pas si déclinant, où l'écriture dramatique évolue pour pouvoir parvenir à toujours exprimer ce monde d'après Auschwitz. Là où Lehmann parle de crise du drame, le théoricien français envisage une mutation du drame, un renouvellement du paradigme dramatique.¹⁰⁰ Ce nouveau paradigme s'oppose à celui du « drame absolu » de Szondi, du « bel animal » d'Aristote, et que Sarrazac nomme *drame-dans-la-vie*, basé sur un développement « organique et logique de l'action »¹⁰¹. Nommé par contraste *drame-de-la-vie*, il se caractérise par la mise à mal de l'unité de temps, de lieu et parfois même d'action ainsi que par la grande part qu'il donne au subjectif et à l'intime : marqué structurellement par la choralité, la polyphonie, la fragmentation ou encore le retour en arrière, le drame contemporain présente des conflits « intrasubjectifs et intrapsychiques »¹⁰² ancrés dans un quotidien.

En présentant des conflits intrapersonnels qui prennent place au sein de catastrophes ou de changements à portée collective, *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* témoignent de ce nouveau paradigme dramatique : le texte des mises en scène, tout comme d'ailleurs celui des romans originaux, prennent les événements collectifs que sont l'expérience de l'enfermement dans un camp de prisonniers, d'un attentat et d'un bouleversement politique et idéologique depuis le prisme d'un individu singulier et à l'échelle d'une douleur intime et personnelle. La forme du monodrame narré conférée au texte favorise ce récit intime puisqu'elle permet de livrer « des états d'âme sans confrontation avec un autre discours »¹⁰³. La multiplicité des lieux évoqués ou convoqués dans l'espace scénique et le non-respect de l'ordre chronologique des événements dans la narration qui caractérisent les représentations tiennent également de la rythmique nouvelle du drame-de-la-vie.

¹⁰⁰ SARRAZAC (Jean-Pierre), "La reprise (réponse au postdramatique)", in SARRAZAC (Jean-Pierre), NAUGRETTE (Catherine), dir., *Études théâtrales. La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, n° 38-39, 2007, p.11.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p.12.

¹⁰³ ȘTEFAN (Liana), *Op. cit.*, p.18.

Néanmoins, Sarrazac remarque que les personnages — ou impersonnages selon sa terminologie — de ce nouveau paradigme reparcourent leur vie dans le but de réactiver des possibles passés : tandis que l'espace de la tragédie était unitaire et se spécifiait par « l'épuisement du possible, jusqu'à l'aporie, jusqu'à la catastrophe », celui du drame contemporain « s'avère au contraire celui de la (ré) génération des possibles » passés¹⁰⁴. Mais plutôt qu'établir un procès de ce qui a eu lieu, ces personnages récitants dénoncent, au sens de *faire savoir*, ce passé aux spectateurs dans la tentative de rendre possible une variation, de l'ouvrir à de potentielles transformations dans l'expérience qu'ils en ont faite. Or, nous l'avons expliqué au point précédent, dans la fable de *Rouge décanté*, *Platform* et une partie de celle d'*Onderworpen*, cette tentative se solde par un échec. En établissant au sein de leur récit scénique un mécanisme de répétition qui empêche une compréhension et une intégration du traumatisme passé chez les personnages, Cassiers et Simons mettent ainsi en place une régénération des possibles qui échoue et donnent par là un nouvel élan au paradigme dramatique contemporain établi par Sarrazac.

2. Des renouvellements de la distanciation brechtienne

Le maintien de la figure romanesque du narrateur au travers des personnages qui s'adressent au public, la déréalisation de l'espace scénique, la mise en évidence technique des éclairages et du traitement sonore, le jeu des acteurs tendant au dérèglement de la parole et à la mécanisation des corps, le dédoublement de l'acteur présent sur scène et du personnage de fiction ainsi que les partenaires de jeu inanimés qui ont été repérés et analysés dans la première partie de ce mémoire soulignent, nous l'avons dit, l'artificialité conventionnelle du théâtre. Ils entraînent par là un déclin de l'immersion fictionnelle chez le spectateur au profit d'une conscientisation du fait théâtral.

De prime abord, cette rupture de l'illusion théâtrale rappelle la distanciation brechtienne. La pensée esthétique de Brecht porte effectivement sur la proposition nécessaire d'une nouvelle dramaturgie non aristotélicienne, que le metteur en scène allemand appelle théâtre épique dans un premier temps et théâtre dialectique dans un second, qui repose sur le principe du *verfremdung*, régulièrement traduit par *distanciation*, mais pouvant également se traduire par le néologisme *étrangéisation*. Brecht définit la distanciation comme la façon d'« enlever à [un] processus ou à [un] caractère tout ce qu'il

¹⁰⁴ SARRAZAC (Jean-Pierre), « Le jeu des possibles », p.148-149.

a d'évident, de connu, de patent, et [de] faire naître à son endroit étonnement et curiosité »¹⁰⁵. Cette dramaturgie appelle ainsi une représentation visant l'étonnement par l'étrangéisation du familier et entraîne en cela une distanciation du regard du spectateur par rapport à l'objet étrangéisé qu'il observe. C'est dans ce cadre dramaturgique plus général que s'inscrit la conception du jeu d'acteur de Brecht dont nous avons parlé précédemment : le comédien doit faire en sorte de toujours faire voir son personnage en même temps qu'il se montre lui-même afin d'empêcher l'identification totale du spectateur, lequel peut alors poser un regard critique sur ce qui lui est présenté. La distanciation brechtienne se joue donc dans le nécessaire questionnement de la réalité par la scène comme dans la tout aussi nécessaire mise en question de la finalité de la scène par la réalité.

Si Brecht met en place cette nouvelle dramaturgie, c'est parce qu'il confère au théâtre un rôle profondément politique : le théâtre permet de montrer le monde à l'homme de telle façon que le second puisse maîtriser le premier. Or, ce n'est qu'en adoptant un regard critique sur la représentation que le spectateur est capable d'appréhender un message et d'y réfléchir. Aussi le dramaturge rejette-t-il l'illusion mimétique ; *catharsis* et *mimèsis* (post-)aristotéliennes, jugées trop réductrices et ne permettant pas l'exercice du regard critique, sont refusées. S'observe cependant dans l'esthétique brechtienne une certaine *mimèsis*, mais qui s'organise selon un nouveau rapport au monde : il s'agit de représenter la réalité de telle façon qu'elle étonne et questionne à la fois. Le théâtre brechtien demeure de la sorte un théâtre de représentation, de traduction de la réalité « qui repose avant tout sur la fonction représentative du langage »¹⁰⁶. Mais tandis que chez Aristote la *mimèsis* passait par la reconnaissance des choses représentées et amenait en cela à un plaisir cathartique, chez Brecht elle se base sur une non-reconnaissance et conduit à un questionnement distancié. Dans la théorie brechtienne, *mimèsis* et *catharsis* sont ainsi dissociées, et s'opère un retour à la distance réflexive que possédait le théâtre grec au travers du chœur et qui avait été perdue dans le théâtre classique post-aristotélien. La lucidité prend le pas sur l'illusion, et l'intellectuel et le rationnel sur l'émotion. Pour reprendre les termes de Sarrazac, le théâtre brechtien marque ainsi un changement du régime théâtral qui « se dégage du spectaculaire en associant le spectateur à la production du simulacre scénique et à sa mise en procès »¹⁰⁷.

¹⁰⁵ BRECHT (Bertold), « Sur le théâtre expérimental », repris dans *Écrits sur le théâtre*, *Op. cit.*, p.294.

¹⁰⁶ FÉRAL (Josette), *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p.276.

¹⁰⁷ SARRAZAC (Jean-Pierre), « L'invention de la théâtralité », p.54.

Cependant, en y regardant plus attentivement, les processus de distanciation mis en place par Cassiers et Simons dans *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* diffèrent de la conception initiale de la dramaturgie brechtienne. En effet, il nous semble que l'usage de la captation et de la projection d'images en direct chez Cassiers génère une nouvelle dialectique distanciatrice, et que le travail de Simons sur l'altérité présente un nouvel objet d'étrangéisation distinct de la réalité sociale qui était au centre des préoccupations de Brecht.

2.1. Cassiers et l'image vidéo en direct : nouvelle dialectique de distanciation

Depuis une vingtaine d'années, remarque Josette Féral, la scène théâtrale « a pour principe implicite et non théorisé [...] le phénomène de la distanciation »¹⁰⁸, l'oscillation constante entre ce qui est vécu et ce qui est montré, entre immersion fictionnelle et rupture de l'illusion théâtrale. *Rouge décanté*, nous l'avons vu, n'y échappe pas. L'utilisation de la technologie de l'image qui s'y joue génère toutefois un processus de distanciation distinct de celui expérimenté par Brecht par la mise en place d'une nouvelle dialectique. En effet, chez Brecht la distanciation se manifeste, pour reprendre les termes de Féral, par un « déplacement du sujet de l'énonciation », autrement dit par l'apparition du discours de l'acteur qui se désolidarise du personnage de la fable, « qu'appelle la nouvelle fonction de l'art qui l'oriente vers le social »¹⁰⁹. Dans *Rouge décanté* s'effectue en revanche une translation du centre de la distanciation : du corps de l'acteur, cette dernière glisse vers le dispositif technique de l'image. S'ensuit un nouveau type de distanciation relatif à la perception du spectateur dont le but politique diffère de celui de Brecht.

2.1.1. Déplacement du centre de distanciation

L'intermédialité de la mise en scène de Cassiers, au sens où l'entend Robin Nelson d'une pratique théâtrale « déployant ouvertement des technologies médiatiques numériques » en direct sur la scène¹¹⁰, fonctionne selon une construction parataxique : plutôt qu'une harmonisation voire une fusion des médias, la représentation propose une juxtaposition disjonctive de ces derniers, non sans rappeler, il est vrai, la radicale séparation

¹⁰⁸ FÉRAL (Josette), *Op. cit.*, p.269.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.277.

¹¹⁰ NELSON (Robin), « Après Brecht : l'impact (effets et affects) du théâtre intermédiaire », in LARRUE (Jean-Marc), dir., *Théâtre et intermédialité*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2015, p.80.

des éléments de la représentation à laquelle aspirait Brecht¹¹¹. L'image et le dispositif de captation et de projection qui l'accompagnent sont ainsi « à la fois une représentation et présentés en tant que tels, à la fois le signe et la chose »¹¹². Or cette présence brute de l'image numérique, ajoutée à la capacité de cette dernière à s'autonomiser et à la déformation numérique de la réalité que nous avons déjà évoquée, génère un nouveau point de vue ainsi qu'une nouvelle dynamique : le cinétisme de l'image et le dispositif technique finissent par occulter le signifié de cette dernière, laquelle émerge alors « comme un locuteur à part entière »¹¹³, comme nouveau sujet d'énonciation.

Et c'est de ce nouveau sujet d'énonciation simultanément joint à la présence de l'acteur, et non de l'acteur seul, qu'émane l'effet de distanciation. Nous l'avons remarqué, la duplicité du corps de Dirk Roofthoof et de son image écranique a effectivement pour effet la double conscientisation de la corporalité présente de l'acteur et de la virtualité du personnage qu'il interprète. Elle se vit dans le va-et-vient incessant du regard entre l'acteur et son image. Cette duplicité technologique porte ainsi en elle le procédé distanciateur de dédoublement de l'acteur brechtien : tandis que le jeu de Dirk Roofthoof se base sur l'identification au personnage et l'immersion fictionnelle du spectateur, et diffère par là de la technique de jeu distanciatrice de Brecht, la juxtaposition de l'acteur et du dispositif numérique rompt l'illusion et interroge le regard du spectateur.

La construction intermédiaire parataxique de *Rouge décanté* provoque donc une distanciation basée sur la perception du spectateur des divers éléments disjonctifs — acteur, dispositif technique, image. Cassiers construit d'ailleurs sa mise en scène dans le but d'offrir au spectateur une diversité non pas de significations, mais de *sensations perceptives* : « Je veux simplement offrir au public différents éléments, différents stimuli sensoriels, différentes perspectives »¹¹⁴. C'est de cette multitude de stimuli sensoriels que procède le sens de la représentation ; le spectateur doit trier parmi ce qu'il perçoit afin de déterminer le prisme par lequel il va aborder la représentation, et donc afin de déterminer son point de vue singulier sur ce qu'il observe. Le sens du spectacle ne procède ni du côté de l'image ni de celui de l'acteur, mais dans le lien entre image, dispositif technique et acteur qui s'actualise dans le spectateur.

¹¹¹ BRECHT (Bertolt), « Note sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* » repris dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, vol. 2, 1963, p.329.

¹¹² NELSON (Robin), *Op. cit.*, p.82.

¹¹³ FÉRAL (Josette), *Op. cit.*, p.280.

¹¹⁴ CASSIERS (Guy), Entretiens avec Edwige Perrot, p.40.

Dans *Rouge décanté*, l'effet de distanciation interroge par conséquent le spectateur non plus sur la réalité et ses structures sociales, comme c'était le cas chez Brecht, mais sur la façon dont il construit systématiquement et subjectivement sa représentation du monde. Féral repère ce processus dans beaucoup de productions scéniques intermédiaires actuelles. La démarche de ces dernières, écrit-elle, vise ainsi «à dévoiler les automatismes qui emprisonnent le spectateur par rapport au réel »¹¹⁵, lequel n'est au fond que simulacre. Mais ce qu'entend Féral derrière le terme de réel touche plutôt à ce que Lacan nomme la réalité : on observe dans *Rouge décanté* un enjeu distanciateur qui porte sur notre rapport construit à ce que nous appelons le monde.

2.1.2. Réel et réalité

Ce que nous désignons communément comme le monde, comme le «réel» dans lequel nous évoluons et percevons des objets, et que nous appréhendons comme extérieur à nous-mêmes, Lacan le nomme réalité. Le psychanalyste précise toutefois que cette réalité n'est qu'une construction illusoire : non pas donnée au sujet, elle est constituée par lui. Cette construction provient à la fois de l'ordre symbolique, celui du signifiant, du sujet en tant qu'il dit *je*, et de l'ordre imaginaire, celui du signifié, du sujet en tant qu'il se représente comme *moi*. La réalité est ainsi constituée d'un «tissu de représentations, interprétations et images »¹¹⁶ qui produisent du sens. Mais se trouve au-delà comme au cœur de cette réalité ce que Lacan désigne comme le *réel* : «dans cette réalité que le sujet doit composer selon la gamme bien tempérée de ses objets, le réel, en tant que retranché primordial, y est déjà »¹¹⁷.

Ce réel ne prend sens dans la théorie lacanienne qu'à l'intérieur de la trilogie RSI — réel-symbolique-imaginaire — établie par le psychanalyste, et constitue par là l'un des «trois registres essentiels à la réalité humaine »¹¹⁸ bien qu'il soit toutefois prééminent¹¹⁹. Cette trilogie s'exprime sous la métaphore héraldique du nœud borroméen : chacune des trois catégories n'a de sens que dans son rapport avec les deux autres, tout en étant néanmoins disjointe ; la section d'un quelconque membre du nœud viendrait à

¹¹⁵ FÉRAL (Josette), *Op. cit.*, p.281.

¹¹⁶ ANGRAND (Marguerite), *Op. cit.*, p.3.

¹¹⁷ LACAN (Jacques), *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p.389.

¹¹⁸ Lacan cité dans MATHET (Marie-Thérèse), «Retour sur le réel», in *Utpictura18* en ligne, (URL : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/RetourReel.php> ; consulté le 03/04/18).

¹¹⁹ Précisons que la conception du réel a évolué chez Lacan, ce dernier optant d'abord pour la primauté du symbolique au sein de la trilogie (SRI) avant d'opter pour celle du réel dans les années 1970.

libérer tous les autres¹²⁰. Aussi le réel se situe-t-il en dehors du réseau symbolique et imaginaire : étant « le domaine de ce qui subsiste hors de la symbolisation »¹²¹ et de la représentation, il est l'indicible et l'inimaginable. Il « n'a pas de sens », car il se situe hors du sens plus qu'il ne l'exclut¹²². Il est un impossible et peut se faire « cassure » au sens où il constitue « "un je ne sais quoi", "quelque chose d'insondable" »¹²³ qui peut surgir sous forme de faille, de trou, de manque dans le réseau symbolique et imaginaire. Toujours déjà là, le réel est toujours susceptible de « submerger de ses éclats ce que le "principe de réalité" y construit sous le nom de monde extérieur »¹²⁴. Le réel est non appréhendable, de même que le sujet réel en tant qu'il s'oppose au sujet symbolique et imaginaire, que nous ne percevons intérieurement que sous forme de trace.

2.1.3. Démontrer le leurre de la réalité

L'enjeu de l'effet de distanciation dans *Rouge décanté* ne porte donc plus sur la représentation d'une réalité sociale, mais bien sur le statut construit et illusoire de la réalité. La mise en scène de Cassiers met effectivement en place une dynamique perceptive qui permet d'exhiber le leurre de cette élaboration symbolique et imaginaire du monde. Cette volonté d'exposer un tel processus est revendiquée par Missotten lui-même, le scénographe souhaitant dévoiler les mécanismes qui servent la représentation pour que le spectateur prenne conscience « des dispositifs technologiques [...] qui construisent une fausse réalité »¹²⁵. La pratique de Cassiers rejoint en cela la démarche de déconstruction et de simultanisme qui caractérise la Nouvelle vague flamande : la simultanité du dispositif vidéo et du corps de l'acteur donne lieu à une déconstruction du regard du spectateur, lequel prend alors conscience de la construction subjective qu'il opère habituellement.

Cette mise en évidence scénique de la construction subjective de la réalité fait écho à un épisode du roman de Brouwers qui est évoqué à plusieurs reprises dans le texte : dans le camp de Tjideng, face aux actes barbares des gardiens, la grand-mère du narrateur encore enfant conseille à ce dernier d'imaginer voir ce qu'il souhaite regarder pour fuir ce qui se déroule sous ses yeux et qu'il ne souhaite pas voir¹²⁶. Cet épisode peut ainsi constituer une

¹²⁰ LACAN (Jacques), *Séminaire XXIII. Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p.30.

¹²¹ *Id.*, *Écrits*, p.388.

¹²² *Id.*, *Séminaire XXIII*, p.65.

¹²³ ANGRAND (Marguerite), *Op. cit.*, p.4.

¹²⁴ LACAN (Jacques), *Écrits*, p.388.

¹²⁵ MISSOTTEN (Peter), Entretien avec Véronique Lemaire, p.4.

¹²⁶ BROUWERS (Jeroen), *Op. cit.*, p.100-102.

clef de lecture de la scénographie de *Rouge décanté* puisqu'il met lui aussi en lumière l'artificialité de l'élaboration d'une réalité subjective.

La pluie de mots sur l'écran du fond de scène qui advient à la fin de la représentation de *Rouge décanté* lorsque le narrateur se demande ce qu'il doit faire de son histoire manifeste en outre l'effort de l'écrivain d'inscrire ce qui échappe au sens dans les réseaux symbolique et imaginaire au moyen de l'écriture. Cassiers souligne par là la fonction de l'art comme tentative d'inscription de l'innommable, de l'inimaginable, autrement dit de ce qui tient du réel, dans l'ordre des signifiants et des signifiés pour lui conférer du sens, et la façon dont il se fait donc effort de construction subjective d'une réalité. Toutefois, le metteur en scène traduit l'échec de cette tentative dans le cas du récit de Brouwers : les mots projetés sur l'écran sont isolés les uns des autres, apparaissent dans un désordre mouvant, parfois se chevauchent ; le spectateur ne distingue aucune phrase, aucune construction linguistique qui fasse sens. Plus encore, l'abandon du narrateur dans sa narration et le noir subit qui suit témoignent de l'impossibilité finale du personnage d'exprimer son aliénation. Si la convocation par le narrateur de ce qui chez lui fait trou visait une compréhension sensée de cet impossible, elle échoue et relance davantage le traumatisme qui se répète comme inédit et anéantit cette fois toute possibilité de langage.

S'il y a bel et bien dans *Rouge décanté* un renouvellement du principe de distanciation brechtien, l'aspect politique de l'acte théâtral envisagé par Brecht n'est toutefois pas absent du geste de Cassiers. Nous le retrouvons dans la démonstration du caractère construit et artificiel de la réalité à l'œuvre dans la mise en scène. De fait, Cassiers affirme la nécessité du théâtre « en ce qu'il permet au spectateur de retrouver sa responsabilité individuelle »¹²⁷ dans la détermination de son point de vue :

Ce n'est pas tant la technique, le dispositif ou les caméras qui comptent, mais leur résultat : le fait de voir l'acteur sur scène certes, mais d'avoir un autre angle de vue en même temps. J'aime mettre en lumière les différentes facettes d'un personnage, car non seulement ça lui donne du relief, mais ça soulève toujours des questions et notamment celle, pour le spectateur, de choisir le prisme par lequel il souhaite voir ce qui se déroule sur le plateau. Ça lui donne la possibilité et, de fait, la responsabilité de déterminer son point de vue.¹²⁸

¹²⁷ CASSIERS (Guy), Entretiens avec Edwige Perrot, p.39.

¹²⁸ *Ibid.*, p.55-56.

Ce projet politique présent derrière la démarche du metteur en scène diffère toutefois de celui réclamé par Brecht. Tandis que chez le dramaturge allemand il se voulait social et collectif, il se réalise chez Cassiers à l'échelle de l'individuel et du perceptif. L'expérience disloquée de sensations simultanées varie d'un spectateur à l'autre et concerne surtout l'affect, le ressenti perceptif du spectateur. La démarche de Cassiers questionne cette expérience de chacun dans sa singularité, le regard que chacun se fait d'une même chose observée. La politique de l'action devient ainsi la politique de la perception. Pour reprendre les termes de Nelson, le geste du metteur en scène se fait politique « plus sous l'angle de la politique du processus esthétique [...] que sous celui de la politique marxiste à laquelle a adhéré Brecht »¹²⁹.

2.2. Simons et ce qui est « autre » : un nouvel objet d'étrangéisation

Nous l'avons constaté dans la première partie de ce mémoire, le jeu des acteurs de *Platform/Onderworpen*, contrairement à celui de Dirk Roofthoofdt dans *Rouge décanté*, repose sur le principe de distanciation brechtien, bien qu'il soit quelque peu nuancé par une régulière intériorisation des émotions des personnages par les acteurs. L'utilisation non naturaliste des costumes dans chacune des deux parties du diptyque qui met en évidence le signe conventionnel théâtral participe à cet effet de distanciation. Aussi chez Simons l'acteur reste-t-il, comme chez Brecht, un sujet d'énonciation d'où émane l'effet distanciateur. Toutefois, s'ajoute à lui l'espace scénique, lui aussi porteur d'un effet similaire.

2.2.1. Amplification du centre de distanciation

Au travers de ses contraintes pratiques qui varient d'une représentation à l'autre et qui rendent possible l'accident, l'environnement scénique contre lequel le comédien bute sans cesse — objets cassés aléatoirement, déplacements empêchés par les décombres, bruits parasites qui interrompent l'action ou la parole — rappelle sans cesse le temps de la représentation théâtrale au sein de la temporalité fictionnelle. Il se fait par là, de même que l'image chez Cassiers, nouveau locuteur d'où émane l'effet de distanciation. Par conséquent, là où dans *Rouge décanté* s'opère un déplacement du centre de distanciation

¹²⁹ NELSON (Robin), *Op. cit.*, p.96.

dans le rapport entre le dispositif numérique de l'image et l'acteur, dans *Platform/Onderworpen* s'opère une amplification de ce centre : alors que l'effet distanciateur vécu par le spectateur provient du jeu de l'acteur, il provient également et simultanément de l'environnement scénique dans lequel est compris le comédien.

L'effet de distanciation qui émane de l'acteur et de la scénographie semble en outre ne pas prendre pour objet celui appréhendé par Brecht, à savoir la réalité en tant que construction sociale. De fait, dans la mise en scène de Simons la réalité n'est plus, dévastée qu'elle est par le terrorisme et la mort dans *Platform* et par la perte des repères politiques et idéologiques dans *Onderworpen*. Les deux représentations reposent précisément sur la tentative de réinscrire ce qui fait désormais trou dans l'ordre symbolique et imaginaire, autrement dit de reconstruire une réalité à partir de ce qui touche au réel. Cette tentative est néanmoins montrée comme maladroite et bancal, le réel conservant son statut d'altérité inéluctable.

2.2.2. *Le réel comme altérité impossible*

Parce qu'en tant que sujets parlants nous sommes pris dans la logique des signifiants, du langage, nous sommes à jamais séparés du réel : aucun mot ne peut dire ce réel, celui-ci, nous l'avons déjà évoqué, résistant à toute expression ou représentation, et nous ne pouvons par conséquent rien dire ou savoir de ce trou. Nous le pressentons toutefois, et nous heurtons parfois même à cet impossible en des points « d'achoppement », de « défaillance », de « fêlure » qui se manifestent dans nos actes, nos paroles, nos représentations au travers par exemple du rêve, des lapsus, de l'acte manqué ou encore du mot d'esprit¹³⁰.

Bien qu'il ne puisse que le deviner, le sujet recherche et désire néanmoins inlassablement le réel, cet objet innommable perdu à l'instant où le sujet s'est fait sujet parlant. Partant, si ce réel lui était donné selon son souhait, « ce serait sa fin en tant que sujet, sa mort »¹³¹ : le sujet n'est sujet que parce que le réel lui est devenu absolument *autre*. Cette altérité irrémédiable est insupportable et comporte en elle une « violence permanente » du fait qu'elle soit non-subjectivée et soumise à la pulsion. C'est pour contrer, habiller cet intolérable mortifère que le sujet se construit une réalité signifiante et fantasmée. Le sujet est ainsi pris dans un mouvement paradoxal de désir impossible du

¹³⁰ LACAN (Jacques), *Séminaire XI*, p.27.

¹³¹ ANGRAND (Marguerite), *Op. cit.*, p.14.

réel : le pressant et le désirant toujours, il s'en protège au moyen d'une réalité symbolique et imaginaire. Lorsque le fantasme ne suffit plus à contenir la pulsion, lorsque le réel surgit malgré tout au travers d'une faille, l'angoisse sourd alors chez le sujet confronté à cette altérité mortifère.¹³²

Platform/Onderworpen met précisément cette faille en évidence : une fracture s'opère dans la logique signifiante des personnages, quelque chose ne fait plus sens et devient en cela innommable, inimaginable. La réalité illusoire se dissout et le réel émerge. En attestent les corps mécaniques qui évoluent dans le diptyque, les « bugs » corporels étant autant d'indices de ce qui est autre, de ce qui ne peut pas passer par le logos. La parole dérégulée des comédiens que nous avons évoquée dans notre première partie traduit elle aussi ce surgissement du réel, tenant plus à une pulsion organique qu'à une production verbale maîtrisée. L'espace scénique participe également à cette mise en évidence d'une altérité irrémédiable : la composition par les acteurs, à partir des débris, de nouveaux objets servant au jeu révèle un écart irrémédiable entre l'objet utilisé et la chose représentée, et dévoile par là un manque, un trou au sein de la représentation. De cette mise en lumière d'une altérité implacable et de la difficulté à assimiler à une réalité ce qui lui est extérieur survient un sentiment d'étrangeté. La mise en scène de Simons fait donc percevoir au spectateur le réel dans toute son impossibilité et son étrangeté au sens à la fois où il est étranger et où il intrigue. Si pour Brecht il s'agissait de rendre *autre* quelque chose de commun, dans *Platform/Onderworpen* il s'agit de dévoiler quelque chose qui est fondamentalement *autre* et qui échappe à toute énonciation et représentation.

2.2.3. Démontrer le leurre nécessaire de la réalité

L'enjeu de l'effet de distanciation dans *Platform/Onderworpen* est donc la mise en tension du réel et de la construction signifiante et fantasmée de la réalité du sujet. Au travers de sa mise en scène, Simons dévoile le leurre de la réalité par la mise en lumière de quelque chose qui échappe à la logique des signifiés et des signifiants, mais il pointe la nécessité de ce leurre, car ce qui lui échappe, ce qui fait trou est présenté et perçu comme une altérité étrange et mortifère. Plus largement, il souligne un sentiment d'impuissance aliénante qu'on retrouve dans les romans et la critique de l'homme occidental de Houellebecq. Il dépeint une société égarée dans laquelle évoluent des individus angoissés ayant perdu ce qui pouvait faire sens pour eux.

¹³² MATHET (Marie-Thérèse), *Op. cit.*

La démarche de Simons n'exclut donc pas l'aspect politique du geste théâtral que revendiquait Brecht. Le metteur en scène, alors fraîchement arrivé à la tête du NTGent, donne d'ailleurs pour credo à la saison 2005-2006 du théâtre la phrase « Le théâtre doit se trouver au milieu du monde pour faire front à la réalité »¹³³. Il affirme en outre vouloir « confronter net [le spectateur] avec les questions morales actuelles et tranchantes »¹³⁴ et faire en sorte que « le public aille réfléchir sur qui nous sommes et sur ce en quoi nous échouons en tant que société occidentale »¹³⁵. Néanmoins, dans le diptyque de Simons la société n'apparaît plus comme une structure cohérente et analysable telle qu'elle l'était pour Brecht. Nous l'avons dit, l'effet de distanciation provient de la mise en évidence en des points d'achoppement d'une altérité innommable et étrange susceptible de mettre à mal la cohérence du monde et du sujet.

Cette altérité, tout irreprésentable qu'elle est, ne survient que par à-coups et est davantage perçue, devinée par chaque spectateur que véritablement présentée et observée. Aussi l'effet de distanciation ressenti par le spectateur est-il plus perceptif et individuel que raisonné et collectif. Le procédé de distanciation à l'œuvre dans *Platform/Onderworpen*, de même que chez Cassiers, touche à quelque chose qui se situe en dehors du signe.

2.3. Distanciation sensorielle qui questionne notre rapport au monde

Comme l'explique Féral, la distanciation chez Brecht est avant tout d'ordre discursif puisqu'elle tient d'abord au discours :

La distanciation dont il est question chez Brecht n'est autorisée que par le texte. C'est le texte qui la légitime, la déclenche. Elle n'a de sens que par rapport à la narration. L'apparition de l'acteur derrière le personnage est d'abord un effet de discours.¹³⁶

On retrouve cette distanciation discursive dans *Platform/Onderworpen* et *Rouge décanté* au travers des figures de narrateurs : ces entités, en plus de rompre le quatrième mur scénique classique, représentent une « causalité extérieure à la fiction qui en justifie le

¹³³ VAN DEN DRIES (Luk), *Op. cit.*, p.46.

¹³⁴ Simons cité dans VAN DE PERRE (Kim), LAYMAN (Dirk), *Op. cit.*, p.2, notre traduction (« maar goed theater moet je net confronteren met actuele en scherpe morele vragen »)

¹³⁵ Simons cité dans JANSSEN (Hein), « Rester vivant », Entretien avec Johan Simons, in *De Volkskrant*, repris sur le site du KVS, 21 avril 2017 (URL : <https://www.ntgent.be/fr/artikel/interview-de-volkskrant-johan-simons> ; consulté le 27/04/18), notre traduction (« Ik wil dat het publiek zelf gaat nadenken over wie wij eigenlijk zijn en waarin wij als westerse samenleving tekortschieten. »)

¹³⁶ FÉRAL (Josette), *Op. cit.*, p.276.

cours »¹³⁷ et dédoublent ainsi le discours de la représentation — nous avons le discours de la fable et celui de la justification de la fable. Dans les mises en scène de Cassiers et Simons se met en revanche en place une autre pratique distanciatrice nouvelle qui, elle, s'éloigne de la pratique brechtienne logocentrique qui cherchait à « persuader par la raison »¹³⁸ puisqu'elle s'adresse davantage à la voie corporelle et perceptive du spectateur.

En effet, si la production théâtrale globale de Simons est déjà particulièrement visuelle et kinesthésique, offrant toujours « des images théâtrales expressives sur le plan corporel et convaincantes sur le plan spatial [qui] restent imprimées dans la rétine du spectateur »¹³⁹ — et donc s'inscrivant directement dans le corps de ce dernier —, nous avons démontré en outre que l'objet de l'effet de distanciation de *Platform/Onderworpen* tient de l'ordre de la perception : plus qu'intellectualisée, l'altérité étrange est (p)ressentie par le spectateur qui la reconnaît évasivement au fond de lui-même. Le diptyque provoque de la sorte non pas un étonnement face à un quotidien étrangéisé, ce qui aurait été le cas chez Brecht, mais bien une reconnaissance vague de quelque chose d'étrange qui se situe à la fois au-delà et au cœur de la réalité du sujet. D'une certaine façon, Simons renoue avec le principe de reconnaissance aristotélicien que Brecht avait rejeté au profit de son concept d'étrangéisation. Mais là où chez Aristote il s'agissait de reconnaître les choses de la réalité représentées sur scène afin de mieux les comprendre et d'en tirer du plaisir — la *catharsis* —, chez Simons il s'agit de reconnaître ce qui sous-tend notre réalité, cette part d'ombre innommable que nous percevons parfois.

Quant à la pratique théâtrale de Cassiers, elle est sciemment orientée vers la stimulation de la perception sensorielle du spectateur, le metteur en scène affirmant que « c'est par les sens qu'[il] souhaite amener les spectateurs au contenu de [s]es spectacles »¹⁴⁰, et l'effet de distanciation produit par la juxtaposition de l'acteur, du dispositif technique et de l'image dans *Rouge décanté* touche justement à une multiplicité de stimuli sensoriels simultanés qui s'actualisent dans l'expérience perceptive qu'en fait le spectateur. Chez ce dernier se mêlent ainsi intensité de l'expérience et réflexivité. Cette primauté des sens au sein du théâtre du metteur en scène flamand provient, selon Perrot, de la formation artistique de ce dernier qui lui a légué « une manière singulière, à la fois sensible, sensorielle et sensuelle, d'approcher les grandes œuvres de la littérature »¹⁴¹.

¹³⁷ FÉRAL (Josette), *Op. cit.*, p.276.

¹³⁸ NELSON (Robin), *Op. cit.*, p.84.

¹³⁹ VAN DEN DRIES (Luk), *Op. cit.*, p.48.

¹⁴⁰ CASSIERS (Guy), Entretiens avec Edwige Perrot, p.39.

¹⁴¹ PERROT (Edwige), *Op. cit.*, p.8.

Aussi parlons-nous à propos de *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* de distanciation sensorielle, au sens où les procédés de distanciation ne s'actualisent pas dans le champ de la raison ni dans celui du discours, mais dans celui de la perception corporelle du spectateur, toute vibrante qu'elle est. Notre conception rejoint ce que Lyotard, dans son essai sur une esthétique affirmative, appelle un théâtre énergétique, autrement dit d'un théâtre non pas de la signification, mais « "des forces, des intensités, des pulsions dans leur présence" »¹⁴². Le théâtre brechtien est avant tout un théâtre du signe : nous y avons affaire à des signes sociaux habituels auxquels a été donnée une autre signification, ce qui provoque l'étonnement et la distanciation critique. Le spectateur n'intervient que dans l'espace des signes, il se fait interprète de ces signes. En revanche, chez Cassiers et Simons se déploie un théâtre où tout n'est pas signe : le spectateur trouve une signification en dehors du signe, dans quelque chose qui échappe au signe et qu'il perçoit. Au travers de cette distanciation sensorielle s'effectue donc un abandon de « la tendance à la dogmatisation et l'emphase du rationnel »¹⁴³ du théâtre brechtien. Le projet politique des mises en scène de Cassiers et de Simons n'est plus social et collectif, mais est à considérer d'un point de vue perceptif et individuel : l'homme n'est plus envisagé comme le produit d'une collectivité sociale, mais en tant que sujet individualisé percevant singulièrement le monde. La distanciation sensorielle se situe donc en dehors du langage, de la logique des signifiants et des signifiés, et touche par là au réel lacanien. Elle produit chez le spectateur une émotion intérieure qui piège partiellement le réel et le laisse entrevoir dans toute son étrangeté.

Par conséquent, autant dans *Rouge décanté* que dans *Platform/Onderworpen*, le procédé de distanciation ne traduit pas une volonté brechtienne de maîtrise du réel — au sens de « ce qui n'est pas une illusion » — mais déconstruit et questionne notre rapport au monde. Chez Simons, il atteste une perte tenant du réel au sens lacanien du terme au niveau diégétique des personnages comme au niveau perceptif des spectateurs. Chez Cassiers, il met en exergue la construction illusoire de la réalité également au niveau diégétique comme au niveau perceptif des spectateurs.

¹⁴² Lyotard cité dans LEHMANN (Hans-Thies), *Op. cit.*, p.52.

¹⁴³ *Ibid.*, p.44.

III. AU-DELÀ DE LA QUESTION DE L'ADAPTATION THÉÂTRALE D'UN TEXTE ROMANESQUE : UNE PULSION THÉÂTRALE RHAPSODIQUE

Rouge décanté et *Platform/Onderworpen*, tout comme une grande partie de la production scénique de Cassiers et Simons, traduisent un intérêt certain des deux metteurs en scène pour l'objet romanesque. Cet intérêt peut s'expliquer par le défi que constitue, dès le départ du processus de création théâtrale, le texte romanesque : nullement destiné à une matérialisation scénique, le roman multiplie les contraintes de transposition médiale et appelle la nécessité de choix interprétatifs conséquents quant à l'univers diégétique ambitieux qu'il propose. L'objet romanesque peut également être l'occasion pour les metteurs en scène d'exploiter scéniquement des thèmes et des fables singuliers tout comme de mobiliser un public autour d'un romancier en particulier auquel ils sont sensibles ; remarquons d'ailleurs que le diptyque de Simons est déjà la troisième exploitation théâtrale du metteur en scène néerlandais d'un roman de Houellebecq¹⁴⁴. Quoiqu'il en soit, les titres choisis pour chacune des mises en scène étudiées, parce qu'identiques à celui des romans originaux, font explicitement allusion à ces textes et manifestent par là un désir évident de filiation entre ces derniers et les représentations théâtrales.

Aussi, dans un premier temps de notre recherche, nous étions-nous donné pour but d'envisager le travail de Cassiers et Simons depuis l'angle de l'adaptation. Toutefois, nos analyses et notre réflexion menée jusqu'ici ont mis en lumière des gestes esthétiques se situant au-delà de la question de l'adaptation théâtrale d'un texte romanesque au sens traditionnel du terme. En effet, cette dernière est habituellement conçue comme une dramatisation de la forme romanesque, autrement dit, pour reprendre l'idée de Pavis, comme une « translation des contenus *épiques* en contenus *dramatiques* »¹⁴⁵. Dans son *Dictionnaire du théâtre*¹⁴⁶, Pavis précise qu'il entend par épique le mode de transmission d'un événement passé au travers de l'acte de la narration, acte durant lequel le narrateur prend de la distance avec l'action relatée ; il entend par dramatique le mode de transmission d'un événement qui se déroule dans un présent immédiat au travers du dialogue et dont les

¹⁴⁴ En plus de *Plateforme* (en 2005 et 2017) et de *Soumission* (en 2017), en 2004 Simons a mis en scène *Les Particules élémentaires* (Paris, Flammarion, 1998).

¹⁴⁵ LEDUR (Dominique), *Op. cit.*, p.30, souligné par l'auteur.

¹⁴⁶ PAVIS (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1987.

actants ne prennent pas de distance avec l'action qu'ils effectuent. Or *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* échappent à cette définition de l'adaptation théâtrale, Cassiers et Simons ayant choisi de maintenir dans leur mise en scène les caractéristiques épiques des romans qu'ils prennent pour départ. En outre, dans un entretien consacré à sa mise en scène des *Cloches de Bâle*¹⁴⁷ d'Aragon (*Catherine*), Vitez définit l'adaptation théâtrale classique d'un roman — qu'il qualifie de naïve — par l'acte d'« isoler les dialogues [du texte romanesque] pour faire apparaître par soustraction la "pièce de théâtre" qui se trouverait plus ou moins cachée derrière cette indication de scène trop longue qu'est le texte romanesque lui-même »¹⁴⁸. Or, nous l'avons souligné, les travaux de Cassiers et Simons sur les romans de Brouwers et Houellebecq échappent à ce travail de soustraction : *Rouge décanté* ne présente qu'un acte de narration solitaire, évacuant les quelques dialogues rapportés par le narrateur du roman original ; *Platform/Onderworpen*, s'il maintient certains dialogues, conserve de manière générale les passages narratifs épiques des textes premiers et va jusqu'à comprendre des passages épiques spécifiquement écrits pour la représentation théâtrale. De plus, si pour Plana l'adaptation au sens de dramatisation rime avec simplification de l'œuvre de départ, nous avons mis en lumière dans la deuxième partie de notre mémoire toute l'originalité des mises en scène de Cassiers et Simons vis-à-vis des romans initiaux qu'elles complexifient. Plutôt que doublures théâtrales d'objets romanesques, *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* gagnent à être envisagés en tant que « création[s] émancipée[s] », pour reprendre les termes de Gérard-Denis Farcy¹⁴⁹.

Dès lors, nous nous attellerons, dans un premier temps, à démontrer en quoi le texte romanesque est avant tout un matériau pré(-)textuel aux représentations théâtrales de Cassiers et Simons en mettant en avant l'émancipation de ces dernières vis-à-vis des récits originaux ainsi que leur construction d'un discours sur l'objet théâtral lui-même. De la sorte, nous situerons les productions des deux metteurs en scène vis-à-vis de la pratique théâtrale contemporaine, et principalement en regard de la tendance scénique à s'ouvrir à des textes non dramatiques et de la pulsion hétérogène, que Sarrazac dit rhapsodique, qui structure nombre de représentations théâtrales contemporaines. Dans un deuxième temps, nous envisagerons les répercussions de l'exploitation rhapsodique des textes romanesques par Cassiers et Simons sur le statut de la narration et, par extension, sur celui de la

¹⁴⁷ ARAGON (Louis), *Les cloches de Bâle*, Paris, Denoël, 1954.

¹⁴⁸ VITEZ (Antoine), « Faire théâtre de tout », p.204.

¹⁴⁹ FARCY (Gérard-Denis), Avant-propos, in FARCY (Gérard-Denis), coord., *L'adaptation théâtrale : entre obsolescence et résistance*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000, p.10.

représentation théâtrale, celle-ci, nous l'avons déjà évoqué, n'advenant qu'au travers de l'acte de narration des personnages-narrateurs.

1. Le roman comme matériau théâtral : faire théâtre de tout et pulsion rhapsodique

Si l'on s'engage tout de même à considérer *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* depuis le prisme de l'adaptation, les mises en scène de Cassiers et Simons seraient alors, selon la terminologie de Plana, davantage des « adaptations-non-adaptations » ou des « adaptations paradoxales ». Plana définit les créations scéniques relevant de cette catégorie d'adaptation théâtrale de texte romanesque comme s'appuyant « effectivement sur un texte narratif » et procédant « à une transmodalisation (les acteurs prenant en charge le récit comme un discours) », mais refusant « la dramatisation du contenu » : elles constituent ainsi « à partir du récit romanesque un récit scénique autonome contenant des équivalences, résonances, mais aussi dissonances, avec l'œuvre d'origine »¹⁵⁰. De fait, les choix dramaturgiques et scéniques opérés par Cassiers et Simons dans leurs transpositions des romans à la scène et les effets qu'ils produisent renouvellent la portée des œuvres initiales dans le domaine proprement théâtral. Dans *Rouge décanté*, le metteur en scène flamand traite surtout de l'insensibilité et de la solitude du personnage ; son travail avec les écrans et la captation d'images en direct, s'il traduit une tentative du personnage d'appivoiser sa propre image, son histoire et l'Histoire afin de retrouver une cohérence du monde et de lui-même en tant que sujet, questionne également le regard du spectateur ainsi que sa façon de concevoir le monde. Dans *Platform/Onderworpen*, le metteur en scène néerlandais atténue les réflexions éthiques, médiatiques, politiques ou religieuses des romans de Houellebecq pour mettre l'accent et interroger le spectateur sur la difficulté des rapports à soi et à l'autre de l'homme occidental contemporain tout comme sur la perte de sens qui habite notre société.

Plus encore, *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen*, tout en trouvant leur origine dans le champ romanesque, exploitent et mettent en évidence les spécificités du champ théâtral. En effet, bien qu'entretenant une relation évidente avec les textes romanesques de départ au travers notamment des figures de narrateurs, les représentations sont basées sur la faculté proprement théâtrale d'aller chercher le spectateur directement — instantanément

¹⁵⁰ PLANA (Muriel), *Op. cit.*, p.34.

aussi bien que sans médiation — dans son intimité sensible et sensorielle. En déconstruisant et conscientisant le regard du spectateur, elles questionnent également ce regard sur le monde et rejoignent par là la fonction étymologique première du théâtre ; le *theatron* étant le « lieu d'où l'on voit », le théâtre repose originellement sur la possibilité du spectateur de regarder, observer une représentation particulière du monde. Ce regard s'effectue en outre dans une certaine distance avec ce qui est représenté, même lorsque la représentation théâtrale se veut la plus réaliste possible — contrairement, par exemple, au cinéma où le cinématisme de l'image abroge toute distance réflexive en attirant irrémédiablement le spectateur dans la fiction. Or le même travail de déconstruction du regard du spectateur sur le monde et la conscientisation qui s'ensuit à l'œuvre dans les représentations accentuent et conscientise cette distance.

De la sorte, notre réflexion rend la question de la « querelle » de l'adaptation inopérante, cette querelle trouvant racine dans les nombreux mécontentements et objections tant de la part de la critique que du public que rencontrent les procédés d'adaptation d'un médium à un autre — quel que soit d'ailleurs ce médium d'origine et de destination — et qui s'accompagnent souvent d'un vocabulaire à tendance péjorative : trahison, simplification voire destruction de l'œuvre originale sont régulièrement évoquées, Jean-Louis Barrault mentionnant même la « faute », le « péché contre la morale intellectuelle »¹⁵¹. De fait, Cassiers et Simons transposent les romans de Brouwers et Houellebecq à la scène dans le but non pas de les donner à voir sous la forme d'un autre médium, soit, si nous reprenons le terme traditionnellement associé à l'adaptation, de les traduire médialement, mais pour générer un discours inédit au travers de ce médium et exploiter pleinement les spécificités de ce dernier. Partant, si les deux metteurs en scène sont à envisager en tant que traducteurs, c'est davantage dans le sens vitezien du terme. Riche de son expérience de traducteur linguistique, Antoine Vitez considère effectivement la traduction comme une nécessité humaine de reprendre quelque chose qui fait énigme afin de proposer une réponse : tout est toujours à traduire dans le monde, c'est-à-dire à être réutilisé, réinvesti afin d'en dégager un nouveau sens possible. D'une part, ce nouveau sens possible non seulement n'est pas exhaustif, mais constitue en lui-même une variation vis-à-vis de l'objet initial, ce dernier ne pouvant ressortir intact de l'activité de traduction. D'autre part, le metteur en scène élargit le concept de traduction et y englobe l'activité artistique en général et particulièrement le théâtre lui-même, celui-ci étant par essence

¹⁵¹ BARRAULT (Jean-Louis), *Op. cit.*, p.27.

« l'art de la variation infinie » où il « faut rejouer, toujours tout rejouer, reprendre et tout retraduire »¹⁵² ; le simple fait de mettre en scène un texte dramatique constitue une traduction dans le champ théâtral de ce qui tenait du champ littéraire. Par conséquent, la traduction selon la conception de Vitez est partielle et perpétuellement en deçà ou au-delà de l'objet traduit, que celui-ci soit une langue, un texte dramatique ou une œuvre romanesque. Il n'y a donc pas lieu de parler de trahison, car tout acte de traduction modifie d'une manière ou d'une autre l'objet traduit.

Pour en revenir à notre sujet, le texte romanesque est donc chez Cassiers et Simons davantage un pré(-)texte, un matériau servant à une création proprement scénique. Par là, tout comme l'a fait le même Vitez avant eux avec sa conceptualisation et sa mise en pratique d'un *théâtre-récit*, les deux metteurs en scène néerlandophones assouplissent la scène qui « devient un espace privilégié pour d'autres écritures que celle qui lui était destinée »¹⁵³, à savoir l'écriture dramatique. Ils se placent ainsi dans la veine théâtrale qui témoigne de l'élargissement des possibles et des horizons de la scène contemporaine au niveau de l'objet textuel employé et qui selon la formule vitezienne « fait théâtre de tout » : on fait « désormais théâtre de "tous les textes" »¹⁵⁴, dramatiques ou non, littéraires ou non ; tout devient « théâtralisable ». Cet élargissement a pour conséquence, remarque Jean-Luc Besson, la « dissolution des frontières susceptibles de conférer une identité stable à la "pièce de théâtre" »¹⁵⁵.

Rouge décanté et *Platform/Onderworpen* participent en cela de la pulsion rhapsodique qui selon Sarrazac caractérise les productions scéniques contemporaines. De fait, si par opposition à la crise du drame soutenue par Lehmann il éclaire une mutation du drame, Sarrazac reconnaît néanmoins, à l'instar du théoricien allemand, la tendance du théâtre contemporain à s'affranchir de la primauté traditionnelle du texte dramatique préexistant. Tout comme Lehmann, il observe en outre de nouveaux procédés structurels d'« adjointement », d'« empiècement d'éléments réfractaires les uns aux autres » qui déterminent désormais « le mouvement même de l'œuvre » théâtrale¹⁵⁶ : association de

¹⁵² VITEZ (Antoine), « Le devoir de traduire » (Entretien - 1982), in *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p.290.

¹⁵³ PLANA (Muriel), *Op. cit.*, p.36.

¹⁵⁴ PLASSARD (Didier), « "On peut faire théâtre de tout" : mises en jeu du réel et illimitation du théâtralisable sur la scène contemporaine », in *Fabula-LhT*, n°19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », octobre 2017, §2 (URL : <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1998>, consulté le 03/11/17).

¹⁵⁵ BESSON (Jean-Louis) et al., « "Faire théâtre de tout". De Vitez, Mnouchkine, Bezace... à Danis, Minyana, Renaude... », in SARRAZAC (Jean-Pierre), NAUGRETTE (Catherine), dir., *Études théâtrales. La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, n° 38-39, 2007, p.94.

¹⁵⁶ SARRAZAC (Jean-Pierre), « La reprise (réponse au postdramatique) », p.14.

registres dramatiques, épiques, lyriques ou argumentatifs, ou encore (co)intervention sur scène de mediums distincts tels que le roman, le cinéma ou la danse. Ces phénomènes fréquents de jointure sont ainsi marqués par l'hétérogène et l'irrégularité et traduisent une « pulsion permanente de renouvellement, d'émancipation par rapport à la norme »¹⁵⁷, pulsion que Sarrazac dit rhapsodique en référence aux récitants grecs qui voyageaient de ville en ville pour déclamer des passages rapiécés de poèmes épiques. En prenant un roman et non un texte dramatique comme matériau textuel initial pour *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* tout comme pour d'autres de leurs mises en scène¹⁵⁸, en maintenant le caractère épique au sein même du medium dramatique, mais aussi en incluant sur scène divers mediums sur lesquels ils attirent l'attention — le dispositif vidéo chez le metteur en scène flamand, la musique chez le metteur en scène néerlandais —, Cassiers et Simons inscrivent donc pleinement leur pratique dans ce théâtre rhapsodique. Ainsi, plutôt que des traductions médiales au sens traditionnel du terme, leurs mises en scène sont de véritables créations théâtrales autonomes produisant non seulement des effets de sens nouveaux vis-à-vis des textes romanesques initiaux, mais questionnant également le medium théâtral lui-même dans ses frontières ontologiques.

2. L'exploitation de textes romanesques dans *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* : quel statut pour la narration et la représentation ?

D'après Danielle Chaperon, dès le début du XX^e siècle¹⁵⁹, la possibilité de faire récit est sérieusement mise à mal aussi bien en littérature qu'au théâtre, les « mécanismes du récit, de la fiction et de la signification »¹⁶⁰ étant méthodiquement démontés. La scène théâtrale s'est, elle, progressivement détournée de la fable en tant qu'histoire véhiculée par le biais de personnages agissant et parlant ; « [a]ctions, personnages et dialogues », explique Arielle Meyer MacLeod, « ont indéniablement, à un certain moment, plus ou moins déserté la scène »¹⁶¹. Danielle Chaperon désigne cette tendance théâtrale à refuser la transmission

¹⁵⁷ SARRAZAC (Jean-Pierre), « La reprise (réponse au postdramatique) », p.15.

¹⁵⁸ Nous pensons par exemple à *Orlando*, *Wellwillende* ou *La petite fille de Monsieur Linh* pour Cassiers, et à *De speler*, *Radetzkymarsch* ou *Elementarteilchen* pour Simons.

¹⁵⁹ Si ce n'est dès la fin du XIX^e siècle.

¹⁶⁰ CHAPERON (Danielle), « Le travail de la narration », in MEYER MACLEOD (Arielle), PRALONG (Michèle), éd., *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, MétisPresses, 2012, coll. « Voltiges », p.34.

¹⁶¹ MEYER MACLEOD (Arielle), « Narration et fiction. Intermittences et soubresauts », in MEYER MACLEOD (Arielle), PRALONG (Michèle), éd., *Op. cit.*, p.18

d'un récit comme une « dramaturgie négative », laquelle s'intensifie dans la seconde moitié du siècle : des suites des atrocités des grands conflits mondiaux, plus aucun récit n'est possible et il s'agit de « *ne rien, ne plus, ne pas raconter* »¹⁶². Si un certain récit semble émerger dans la postmodernité littéraire et théâtrale de la fin du siècle, ce n'est que pour mieux être enrayé : il s'agit, avance Chaperon, de déconstruire les mécanismes du récit, d'en exhiber les rouages sur un mode ludique et/ou ironique dans le but de le neutraliser.

S'observe cependant dans la pratique théâtrale actuelle, si l'on en croit Michèle Pralong et les théoriciens ayant participé à l'ouvrage *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*¹⁶³, un « retour » à la narration, à la mise en intrigue, ou, pour le dire encore autrement, à un retour sur scène d'histoires qui sont données à voir et à entendre au travers des actions et des paroles de personnages. Il convient toutefois de nuancer ce terme de « retour ». D'une part, parce qu'il sous-entend que la narration ait été pour un moment définitivement écartée de la scène théâtrale ; il nous semble pourtant que dans le spectacle le plus postdramatique qui soit, où personnages, actions dramatiques et dialogues seraient absents, *quelque chose se passe* toutefois, un quelque chose auquel le spectateur vient donner un sens en ajoutant son propre imaginaire. Bien qu'il n'y ait pas de mise en intrigue perceptible, voire voulue, le spectateur tire néanmoins de la représentation un certain récit, tout subjectif soit-il. D'autre part, parce que le « retour » suppose le recommencement de ce qui fait désormais partie du passé, en l'occurrence de la narration traditionnelle du théâtre dramatique comme l'entend Lehmann. Si retour de la narration il y a, il sied davantage de le considérer non pas comme retour du même, mais, précise Arielle Meyer MacLeod, comme « un tour de plus dans la spirale de l'histoire des formes qui veut que chaque période refasse sienne autrement des concepts tenus pour enterrés »¹⁶⁴.

En effet, la chercheuse observe dans ce retour de la narration un changement quant au rapport à la fiction : aujourd'hui, les représentations théâtrales racontent à nouveau des histoires, certes, mais « sans s'embarrasser de la question de l'illusion référentielle »¹⁶⁵. Il ne s'agit plus pour les artistes de faire oublier la contingence de la représentation au profit de la fiction, de faire *comme si* ; les codes classiques de la narration sont allègrement transgressés et les conventions théâtrales sont exhibées, mettant alors à mal le pacte de suspension consentie de l'incrédulité du spectateur. Le récit ne va plus de pair avec

¹⁶² CHAPERON (Danielle), *Op. cit.*, p.34, souligné par l'auteure.

¹⁶³ MEYER MACLEOD (Arielle), PRALONG (Michèle), éd., *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, MétisPresses, 2012, coll. « Voltiges ».

¹⁶⁴ MEYER MACLEOD (Arielle), *Op. cit.*, p.16.

¹⁶⁵ *Ibid.*

l'illusion fictionnelle. Ce faisant, les représentations « intègre[nt] la proposition postdramatique de l'authenticité », qui renvoie à l'ici et maintenant de la scène plus qu'à l'ailleurs et l'autrefois de la fiction et qui tend par là davantage vers la présentation que la représentation, « tout en renouant avec les méthodes de mise en intrigue »¹⁶⁶, autrement dit avec la narration. Nous retrouvons un tel état des choses tant dans *Rouge décanté* que dans *Platform/Onderworpen* qui tout en renouant avec l'idée du récit mettent à mal la fiction par leurs rappels constants du fait théâtral.

En outre, la particularité de la narration des mises en scène de Cassiers et de Simons répond à un mouvement bien particulier de ce retour qu'identifie Chaperon. Celle-ci remarque en effet que le retour à la narration s'opère notamment dans les cas de plus en plus fréquents de créations théâtrales prenant un roman pour source textuelle et maintenant la dimension épique de ce medium pour créer une forme hybride entre registre épique et registre dramatique. Dans ces cas-là, outre la narration au sens de récit, c'est la narration en tant qu'acte narratif, acte de raconter une histoire qui est inscrite sur la scène. La question de la narration est ainsi posée à l'intérieur même des représentations au travers des personnages qui prennent en charge l'acte de transmettre le récit. Dans *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen*, nous l'avons vu, les personnages se font narrateurs de leur propre histoire ; ainsi, non seulement les représentations reposent sur une fable — celle d'un ancien prisonnier du camp de Tjideng, celle de Michel, Valérie et l'acheminement vers la création du club Aphrodite, celle de François face à la montée au pouvoir d'un président musulman — mais elles exposent également l'acte narratif qui permet la transmission de cette fable.

Toutefois, les personnages-narrateurs de *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* n'assument aucune fonction identifiable dans leur acte narratif, contrairement aux personnages du théâtre classique lorsqu'ils viennent à prendre en charge une narration quelconque — Chaperon de citer les fonctions narrative, idéologique, testimoniale, de régie ou de communication¹⁶⁷. Au contraire, ils sont comme investis de cette narration malgré eux et se confrontent en outre, nous l'avons évoqué, à la difficulté de transmettre verbalement leur histoire : d'une part il est difficile, tant, semble-t-il, pour le spectateur que pour les personnages eux-mêmes, d'établir les causes exactes qui sous-tendent l'acte narratif — pourquoi les personnages racontent-ils leur histoire ? —, d'autre part les

¹⁶⁶ MEYER MACLEOD (Arielle), *Op. cit.*, p.21.

¹⁶⁷ CHAPERON (Danielle), *Op. cit.*, p.35-36.

personnages peinent et n'apparaissent pas suffisamment compétents pour communiquer le récit. Leur identité narrative est aussi fragile que leur identité singulière. S'observe donc chez Cassiers et Simons la mise en scène volontaire de la difficulté de narration. Or, puisque dans *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen*, nous l'avons vu, l'acte de narration fait la représentation, c'est la représentation théâtrale elle-même qui est fragilisée et mise en péril. Par conséquent, en employant des romans comme source textuelle et en en maintenant le caractère épique au travers des figures des narrateurs, Cassiers et Simons placent assurément le récit tout comme l'acte narratif au centre de la scène, mais cet acte est dévoilé comme problématique, comme n'allant pas de soi, et, par là même, c'est la possibilité de la représentation qui est questionnée.

CONCLUSION

Trouvant son origine dans une interrogation de spectatrice face aux représentations théâtrales *Rouge décanté* de Guy Cassiers et *Platform/Onderworpen* de Johan Simons, et plus précisément face à leur exploitation sensiblement singulière des textes romanesques de Jeroen Brouwers et de Michel Houellebecq, le présent mémoire avait pour objectif de mettre au jour les gestes esthétiques de chacun des metteurs en scène qui régissent cette exploitation. Pour ce faire, nous avons réalisé une analyse détaillée des représentations afin de souligner les choix scéniques et dramaturgiques d'interprétation des deux artistes vis-à-vis des romans originaux. Ont ainsi été passés en revue le travail du texte romanesque par Cassiers et Simons, que ce soit au niveau des remaniements textuels, du passage du medium romanesque au medium théâtral ou de la place accordée à ce texte au sein de la représentation théâtrale, la scénographie des mises en scène, cette catégorie comprenant à la fois l'espace scénique, le travail de l'éclairage et du son et donnant lieu à une étude du rapport du spectateur à ces trois composantes réunies, et enfin le jeu des acteurs, cette catégorie embrassant la façon dont ces derniers expriment le texte, la manière dont ils se déplacent sur scène ainsi que leur relation vis-à-vis des personnages qu'ils interprètent et vis-à-vis des partenaires de jeu non humains qu'ils rencontrent sur le plateau. De cette mise en lumière des choix de mise en scène sont ressortis deux grands axes qui traversent les diverses catégories méthodologiques que nous achevons de citer et que nous considérons comme caractéristiques des gestes de mise en scène de Cassiers et de Simons.

Le premier axe concerne le plan diégétique de la fable. Nous avons effectivement repéré dans les drames mis en scène l'élaboration d'un processus de répétition particulier dans lequel sont pris les personnages. Ce processus s'approche de la conception lacanienne du phénomène de répétition. De fait, les personnages annulent la distance entre leur présent et des événements du passé qu'ils n'ont pas pu intégrer, ou inscrire dans leurs réseaux symbolique et imaginaire si nous reprenons la terminologie de Lacan, pour vivre de façon inédite ces événements marqués par la perte de sens. Cette nouvelle expérience est motivée par la tentative de comprendre — c'est-à-dire de conférer du sens, de rendre dicible et représentable — et d'assimiler ce qui ne l'a pas été par le passé. Toutefois, la répétition est vouée à l'échec : ce qui ne fait pas sens est vécu à nouveau, le traumatisme surgit comme s'il advenait pour la première fois, mais rien ne s'inscrit, rien n'est surmonté, bien au contraire.

En effet, chez Cassiers, la représentation entière tient dans la tentative du personnage d'appréhender, au moyen d'une parole laborieuse et performative, son histoire passée marquée par son enfermement dans le camp de prisonnières de Tjideng et par un rapport conséquemment difficile avec les femmes. Cette tentative s'accompagne d'une démarche de recomposer l'Histoire au travers de l'expérience du camp de Tjideng, une Histoire qui a profondément impacté la vie du protagoniste et qui ne fait pas sens pour ce dernier — pourquoi la barbarie du camp a-t-elle eu lieu ? Or, cette tentative se traduit par un échec : il est impossible pour le personnage de convoquer exactement au moyen des mots le camp et l'expérience personnelle qu'il en a eue, quelque chose fait toujours résistance à l'énonciation et la représentation, quelque chose vient toujours à trébucher ; ainsi le traumatisme se répète, l'aliénation se fait plus forte et finit par anéantir toute possibilité de langage, le narrateur abandonnant sa narration dans un noir scénique soudain. Le travail singulier de Cassiers sur l'image vidéo captée et projetée en direct, qui fait de l'image numérique un agrandissement tremblant, flou ou déformé de l'acteur présent sur scène, traduit cet effort vain du protagoniste de rendre une cohérence à l'image qu'il se fait de lui, mise à mal par le traumatisme du camp, et donc à lui-même en tant que sujet. Il manifeste également toute la relativité de l'Histoire convoquée qui n'est finalement qu'une construction subjective.

Dans *Platform/Onderworpen*, le remaniement textuel du récit houellebecquien opéré par Simons qui encadre la fable de *Platform* par le dénouement, faisant de celle-ci un flash-back, et qui encadre le début de celle d'*Onderworpen* par l'épisode central du roman, convertissant également la première partie de la représentation en un retour en arrière, place la presque totalité du diptyque sous le signe de la répétition : les personnages revivent de manière synchronique un passé amoureux à jamais perdu parce qu'arraché par le terrorisme ou rendu impossible par une mutation politique et idéologique émanant du gouvernement. Néanmoins, cette expérience nouvelle — au sens où elle est vécue pleinement comme inédite — se solde par l'impossibilité des personnages de sauver l'histoire d'amour et d'assimiler la perte, laquelle survient et blesse comme si elle se produisait pour la première fois. L'espace scénique du diptyque réalisé par Bert Neumann traduit également un processus diégétique de répétition au sens lacanien du terme puisqu'il repose sur la tentative de convoquer à nouveau un quotidien irrémédiablement révolu qui ne cesse d'être troué ; de fait, une faille persiste constamment entre l'objet absent qu'on souhaite représenter et l'objet effectivement présent sur scène qui représente ce dernier. La fin de la structure d'encadrement dans *Onderworpen* va néanmoins au-delà du phénomène de

répétition tel que conceptualisé par Lacan. L'interruption du retour en arrière — et donc la rupture du parallèle structurel entre *Platform* et *Onderworpen* — donne effectivement lieu à une progression du drame vers un futur marqué par un certain dépassement dans la mesure où François accepte la mutation politique et idéologique amenée par Ben Abbes et pense à se convertir. Le personnage intègre par là ce qui ne faisait pas sens et vit un renouveau identitaire et idéologique qu'il envisage positivement.

Or, il appert que ces processus de répétition ne figurent pas distinctement dans les romans originaux de Brouwers et Houellebecq. En effet, alors que l'effort vain du narrateur de *Bezonken rood* d'assimiler son expérience du camp et son rapport troublé au genre féminin est uniquement palpable derrière l'acte d'écriture, Cassiers en fait un point central de la fable de sa mise en scène. Dans les textes de Houellebecq, un tel processus est nettement absent ; c'est le travail dramaturgique de réécriture et de la scénographie opéré par Simons, Neumann et Koen Hagdorens qui fait apparaître les mécanismes de répétition au sein de la diégèse de la représentation. Ce geste particulier de placer au centre du drame — ce dernier terme étant à entendre ici en tant que fable scénique — une tentative d'assimilation d'un passé qui échoue nuance dès lors le paradigme dramatique contemporain du drame-de-la-vie établi par Sarrazac. De fait, si les personnages de *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* reviennent bel et bien sur les possibles de leur vie au sortir d'une expérience malheureuse et décisive comme l'avance Sarrazac au sujet des personnages de nombreux drames contemporains, leur tentative de régénérer ces possibles échoue du fait qu'elle ne se solde pas par une transformation, c'est-à-dire une compréhension, et donc une intégration, de l'évènement passé. Aussi le travail de Cassiers et de Simons donne-t-il une nouvelle impulsion au concept de Sarrazac.

Le second axe que nous avons mis au jour à partir de notre analyse des éléments de représentation de *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* concerne quant à lui un niveau extradiégétique ; il porte sur le déclin volontaire de l'illusion fictionnelle qui lui-même repose sur la mise en œuvre par Cassiers et Simons d'un procédé de distanciation sensiblement différent de celui théorisé et pratiqué par Brecht, lequel se voit fondamentalement renouvelé. La première innovation des metteurs en scène néerlandophones concerne le centre producteur de l'effet de distanciation. Chez Brecht, le corps de l'acteur prenait en charge le procédé distanciateur, le sujet de l'énonciation se dédoublant pour faire apparaître à la fois le discours du personnage et celui de l'acteur qui se soustrait de la fiction. Dans *Rouge décanté*, en revanche, une translation du centre de distanciation se produit : la construction intermédiaire parataxique de l'espace scénique

laisse apparaître le dispositif technique de l'image dans sa présence brute, au-delà de sa signification, ce qui, ajouté à la capacité à l'autonomisation que possède toute image cinématographique et à la déformation numérique de la réalité qu'opère l'image dans la mise en scène de Cassiers, fait de l'image et de son dispositif un nouveau sujet d'énonciation qui s'ajoute à l'acteur. Si celui-ci ne dédouble pas son discours, son jeu se caractérisant par une forte identification au personnage, la juxtaposition simultanée du corps de l'acteur et de son double écranique rompt quant à elle l'illusion fictionnelle et provoque un effet de distanciation chez le spectateur. Dans *Platform/Onderworpen*, c'est une amplification du centre de distanciation qui s'opère : tandis que l'acteur se fait producteur de l'effet de distanciation grâce à son jeu brechtien qui le fait apparaître en surimpression vis-à-vis de son personnage, l'environnement scénique dans lequel il évolue, parce qu'il rappelle incessamment sa contingence de par sa variation aléatoire au fil des représentations, se fait conjointement locuteur d'où émane l'effet de distanciation.

Cassiers et Simons innovent également au niveau de l'enjeu qu'ils accordent au procédé. Ne portant plus sur la représentation et le questionnement d'une réalité sociale comme c'était le cas chez Brecht, cet enjeu porte, dans *Rouge décanté*, sur la mise en exergue du statut construit et illusoire de la réalité — cette dernière étant à entendre au sens lacanien du terme — et, dans *Platform/Onderworpen*, sur la mise en lumière d'un possible effondrement du sens qui menace la cohérence du sujet et de sa réalité. En effet, dans la mise en scène de Cassiers, l'effet de distanciation, parce qu'il se base sur la perception qu'a le spectateur des éléments juxtaposés que sont l'acteur, l'image diffusée et le dispositif technique de captation et de projection placé à vue, met en évidence la construction systématique et subjective du sujet sur le monde ; dans la mise en scène de Simons, il met en tension — et conscientise par la même occasion — la réalité sensée du sujet et ce que Lacan nomme le réel, une altérité indicible et inimaginable qui ne fait pas sens et qui est perçue par le spectateur plus que concrètement présentée et observée. En cela, Cassiers et Simons mettent en place une distanciation sensorielle au sens où elle s'actualise dans la voie corporelle et perceptive du spectateur et non au travers du discours ou de la raison comme chez Brecht ; *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* participent d'un théâtre où tout ne fait pas signe. Cette distanciation sensorielle vise non pas la maîtrise de la réalité mais un questionnement de notre rapport au monde. Elle ne se départit par conséquent pas d'un projet politique et rejoint en cela l'approche brechtienne. Toutefois, là où la démarche politique de Brecht se voulait collective et sociale, celle de Cassiers et de Simons s'effectue à l'échelle de l'individuel et du perceptif, s'adressant à un homme considéré non plus

comme le produit d'une collectivité sociale mais comme un individu percevant et construisant singulièrement le monde.

Or ces deux axes que nous avons repérés traduisent des gestes de mise en scène se situant au-delà de la question de l'adaptation théâtrale d'un texte romanesque au sens traditionnel du terme. En effet, non seulement les représentations théâtrales présentent un récit scénique original et indépendant vis-à-vis des romans de Brouwers et de Houellebecq, mais la distanciation sensorielle mise en œuvre par les deux metteurs en scène exploite et met pleinement en exergue les spécificités du médium théâtral. Le travail de réécriture des textes romanesques, léger chez Cassiers et plus conséquent chez Simons, ne présente en outre aucune dramatisation des caractéristiques épiques des romans. Aussi *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen* relèvent-ils davantage de ce que Muriel Plana nomme des adaptations paradoxales : les mises en scène sont de véritables créations scéniques autonomes où le texte romanesque se fait surtout matériau pré(-)textuel. De cette façon, Cassiers et Simons s'inscrivent plus largement dans la mouvance scénique contemporaine qui s'ouvre à des textes non dramatiques et qui, selon la formule vitezienne, fait théâtre de tout. En donnant à voir des drames fortement touchés par le caractère épique des textes romanesques originaux et en joignant à la scène d'autres médiums — la musique pour Simons, l'image et le son cinématographiques pour Cassiers —, ils témoignent également de la pulsion hétérogène qui traverse la pratique théâtrale contemporaine, et que Sarrazac dit rhapsodique, et questionnent l'objet théâtral lui-même. Cette interrogation réflexive s'actualise en outre dans leur travail singulier de la narration au sein des représentations : l'acte narratif porté par certains personnages, alors même qu'il détermine les représentations — celles-ci n'ayant lieu qu'à la condition de la prise de parole des narrateurs venus raconter leur histoire —, est fragilisé par la difficulté de ces derniers à transmettre le récit et met en doute la possibilité de la représentation elle-même.

En tentant d'établir le principe esthétique de Cassiers et Simons qui dirige leur exploitation scénique de textes romanesques dans *Rouge décanté* et *Platform/Onderworpen*, notre mémoire a donc permis de mettre au jour des gestes de mises en scène singuliers et novateurs, que ce soit du point de vue du drame ou de celui du procédé de distanciation, tout en apparentant les productions scéniques de Cassiers et de Simons qui, bien qu'essentiellement divergentes, se rejoignent dans la mise en œuvre au sein des fables d'une régénération des possibles qui échoue et dans le renouvellement sensoriel de la distanciation brechtienne. Il nous semblerait dès lors intéressant d'étudier plus précisément ces deux axes qui ressortent du travail des deux metteurs en scène à partir d'un

corpus de mises en scène actuelles diverses conséquemment plus étendu ; de tels examens permettraient de voir, d'une part, en quoi d'autres créations mettent ou non en échec la régénération des possibles du drame contemporain théorisée par Sarrazac et, d'autre part, en quoi la distanciation sensorielle que nous avons mise en lumière peut constituer une nouvelle esthétique scénique, si non explicite, du moins largement pratiquée.

BIBLIOGRAPHIE

1. Représentations théâtrales

A. Représentations théâtrales analysées

Rouge décanté, mis en scène par Guy CASSIERS, 2005, Production Toneelhuis (BE) et Ro Theater (NL), vu au Théâtre National de Bruxelles (2016) et au Théâtre Royal de Namur (2018).

Platform, mis en scène par Johan SIMONS, 2017, Production NTGent et Action Zoo Humain, vu au KVS (Bruxelles, 2017).

Onderworpen, mis en scène par Johan SIMONS et Chokri BEN CHIKHA, 2017, Production NTGent et Action Zoo Humain, vu au KVS (Bruxelles, 2017).

B. Autres représentations théâtrales citées

Catherine, mis en scène par Antoine VITEZ, 1975, Production Théâtre des quartiers d'Ivry (FR).

De Speler, mis en scène par Johan SIMONS, 2004, Production ZT Hollandia (NL).

De Welwillende, mis en scène par Guy CASSIERS, 2016, Production Toneelhuis (BE) et Toneelgroep Amsterdam (NL).

Elementarteilchen, mis en scène par Johan SIMONS, 2004, Production Münchner Kammerspiele (DE).

La Petite fille de Monsieur Linh, mis en scène par Guy Cassiers, 2018, Production Toneelhuis.

Les Aveugles, mis en scène par Denis MARLEAU, 2002, Production UBU, Musée d'art contemporain de Montréal (QC) et Festival d'Avignon (FR).

Orlando, mis en scène par Guy CASSIERS, 2013, Production Toneelhuis.

Platform, mis en scène par Johan SIMONS, 2005, Production NTGent.

Proust 1 : de kant van Swann, mis en scène par Guy CASSIERS, 2003, Production Ro Theater (NL).

Proust 2 : de kant van Albertine, mis en scène par Guy CASSIERS, 2003, Production Ro Theater (NL).

Proust 3 : de kant van Charlus, mis en scène par Guy CASSIERS, 2004, Production Ro Theater (NL).

Proust 4 : de kant van Marcel, mis en scène par Guy CASSIERS, 2005, Production Ro Theater (NL).

Radetzkymarsch, mis en scène par Johan SIMONS, 2017, Production Burgtheater (AT).

Stifters Dinge, mis en scène par Heiner GOEBBELS, 2007, Production Théâtre Vidy-Lausanne (FR).

2. Romans

A. Romans à l'origine des représentations théâtrales analysées

BROUWERS (Jeroen), *Rouge décanté*, traduction de P. Grilli, Paris, Gallimard, 1995.

HOUELLEBECQ (Michel), *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.

———, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

B. Autres romans cités

ARAGON (Louis), *Les cloches de Bâle*, Paris, Denoël, 1954.

HOUELLEBECQ (Michel), *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.

3. Ouvrages et articles critiques sur le corpus d'étude

A. Sur et de Guy Cassiers

CASSIERS (Guy), Entretiens avec Edwige Perrot in *Guy Cassiers*, Entretiens, traduction et présentation par PERROT (Edwige), Actes Sud, Paris, 2017, p.19-73.

———, Propos repris dans le dépliant de présentation du Théâtre Royal de Namur pour les représentations de *Rouge décanté* des 8 et 9 mai 2018.

FOUQUET (Ludovic), « Magnifiques trajectoires de l'écroulement. Festival d'Avignon 2006 », in *Jeu (La fin de la critique ? Festivals)*, n° 121, 2006/4, p.152-157.

MISSOTTEN (Peter), Entretien avec Véronique Lemaire, 10 août 2010, in LEMAIRE (Véronique), *Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine (1990-2010)*, Thèse de doctorat, Louvain-la-Neuve, 2011, Annexe I. b.

PERROT (Edwige), Introduction, in *Guy Cassiers*, Entretiens, traduction et présentation par PERROT (Edwige), Actes Sud, Paris, 2017, p.7-16.

PAVIS (Patrice), « La mise en scène dans ses derniers retranchements. Avignon 2006 », in *Théâtre/Public*, n° 183, 2006, p.65-74.

PLUTA (Izabella), *L'acteur et l'intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2011.

ROOFTHOFT (Dirk), Propos repris dans le dépliant de présentation du Théâtre Royal de Namur pour les représentations de *Rouge décanté* des 8 et 9 mai 2018.

B. Sur et de Johan Simons

Onderworpen, in KVS en ligne, saison 2016-2017 (URL : <http://www.kvs.be/fr/onderworpen> ; consulté le 27/04/18).

JANSSEN (Hein), « Rester vivant », Entretien avec Johan Simons, in *De Volkskrant*, repris sur le site du KVS, 21 avril 2017 (URL : <https://www.ntgent.be/fr/artikel/interview-de-volkskrant-johan-simons> ; consulté le 27/04/18).

HAGDORENS (Koen), Propos repris dans le dossier de présentation du KVS pour les représentations du diptyque *Platform/Onderworpen* des 29 et 30 avril 2017.

VAN DE PERRE (Kim), LAYMAN (Dirk), « Het spraakmakendste theaterstuk van 2017 is nu al bekend: Chokri Ben Chikha en Johan Simons brengen Houellebecq's controversiële islamroman 'Onderworpen' op de planken », Entretien avec Johan Simons et Chokri Ben Chikha, in *De Morgen* en ligne, 28 mai 2016 (URL : <https://www.demorgen.be/podium/het-spraakmakendste-theaterstuk-van-2017-is-nu-al-bekend-bc5d2f82/> ; consulté le 27/04/18).

VAN DEN DRIES (Luk), « Ode à l'expressivité corporelle : Johan Simons », traduit par RIBY (Jean-Philippe), in *Septentrion* en ligne, n° 36, 2007, p.43-48 (URL : http://www.dbnl.org/tekst/_sep001200701_01/_sep001200701_01_0041.php ; consulté le 27/04/18).

4. Ouvrages et articles théoriques

A. Théâtre

BENJAMIN (Walter), *Essais sur Bertolt Brecht*, Petit Collection Maspero, 1969.

BRECHT (Bertolt), *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, vol. 1, 1972 :

- « Description succincte [sic] d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation », p.330-347.
- « L'art de montrer le monde de telle manière que l'homme puisse le maîtriser », p.255-256.
- « [Notices sur des effets de distanciation] », p.353-358.
- « Point de vue rationnel et point de vue émotionnel », p.238-240.
- « Sur le théâtre expérimental », p.279-298.

———, « Note sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* » repris dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, vol. 2, 1963, p.324-335.

CAULY (Olivier), *Mise(s) en scène de la répétition. Bergman, Dreyer, Ibsen, Strindberg*, Paris, L'Harmattan, 2012.

CHAPERON (Danielle), « Le travail de la narration », in MEYER MACLEOD (Arielle), PRALONG (Michèle), éd., *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?* Genève, MétisPresses, 2012, coll. « Voltiges », p.27-41.

DORT (Bernard), *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.

FÉRAL (Josette), Chapitre « Distanciation et multimédia : ou Brecht inversé », in *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretiens, 2011, p.269-283.

FOUQUET (Ludovic), « Du théâtre d'ombres aux technologies contemporaines. Entretien avec Robert Lepage », Québec, 3 juin 1997, in PICON-VALLIN (Béatrice), dir., *Les écrans sur la scène*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1998, coll. « Théâtre XX^e siècle », p.325-332.

LARRUE (Jean-Marc), « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », in LARRUE (Jean-Marc), dir., *Théâtre et intermédialité*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2015, p.27-56.

———, « Son, présence et ontologie. Perspectives intermédiales sur les enjeux du son au théâtre », in LARRUE (Jean-Marc), MERVANT-ROUX (Marie-Madeleine), *Le son du théâtre. XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p.215-234.

LEHMANN (Hans-Thies), *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

MEYER MACLEOD (Arielle), « Narration et fiction. Intermittences et soubresauts », in MEYER MACLEOD (Arielle), PRALONG (Michèle), éd., *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, MétisPresses, 2012, coll. « Voltiges », p.15-24.

MISSOTTEN (Peter), « Le corps métronome », Entretien avec Jonathan CHÂTEL et Pierre PIRET, in *Études théâtrales. Corps parlant, corps vivant. Réponses littéraires et théâtrales aux mutations contemporaines du corps*, n° 66, 2017, p.176-184.

NELSON (Robin), « Après Brecht : l'impact (effets et affects) du théâtre intermédiaire », in LARRUE (Jean-Marc), dir., *Théâtre et intermédialité*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2015, p.79-99.

PAVIS (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1987.

PÊRA RIZZO (Eraldo), *Comédien et distanciation*, Paris, L'Harmattan, 2006.

PIGOT (Bernard), « L'acteur de théâtre : fragilité et responsabilité », in *Autre temps*, n°37, 1993, p.58-63, repris dans *Persée* en ligne (URL : https://www.persee.fr/doc/chris_0753-2776_1993_num_37_1_1564 ; consulté le 02/06/18).

PIRET (Pierre), « Revivre pour la première fois. La logique de la répétition dans le théâtre de Marguerite Duras », in MEURÉE (Christophe), PIRET (Pierre), dir., *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, coll. « Marguerite Duras », n° 1, p.75-90.

PLASSARD (Didier), « "On peut faire théâtre de tout" : mises en jeu du réel et illimitation du théâtralisable sur la scène contemporaine », in *Fabula-LhT*, n°19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », octobre 2017 (URL : <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1998>, consulté le 03/11/2017).

PLUTA (Izabella), *L'acteur et l'intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2011.

ȘTEFAN (Liana), *Monologue dans le théâtre et théâtre monologué*, Timișoara, Mirton, 2001.

SARRAZAC (Jean-Pierre), Chapitres « L'invention d'une théâtralité » et « Le jeu des possibles », in *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000, p.53-71 et p.141-152.

———, "La reprise (réponse au postdramatique)", in SARRAZAC (Jean-Pierre), NAUGRETTE (Catherine), dir., *Études théâtrales. La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, n° 38-39, 2007, p.7-18.

———, Préface, in PÈRA RIZZO (Eraldo), *Comédien et distanciation*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 9-12.

VITEZ (Antoine), « Faire théâtre de tout » (1976), in *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p.199-220.

———, "Le devoir de traduire » (Entretien - 1982), in *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p.287-298.

B. Roman et théâtre

BARRAULT (Jean-Louis), « Le roman adapté au théâtre... », in *Cahiers Renaud-Barrault. Écriture romanesque, écriture dramatique*, n°91, oct. 1976, p.27-58.

BESSON (Jean-Louis) et al., « "Faire théâtre de tout". De Vitez, Mnouchkine, Bezace... à Danis, Minyana, Renaude... », in SARRAZAC (Jean-Pierre), NAUGRETTE (Catherine), dir., *Études théâtrales. La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, n° 38-39, 2007, p.94-104.

FARCY (Gérard-Denis), Avant-propos, in FARCY (Gérard-Denis), coord., *L'adaptation théâtrale : entre obsolescence et résistance*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000, p.9-10.

LEDUR (Dominique), « Réflexion sur l'adaptation théâtrale », in FLORENCE (Jean), dir., *Études théâtrales. L'adaptation : du théâtre au cinéma, du roman au théâtre. Théâtre et adolescence*, Louvain-la-Neuve, n° 2, 1992, p.28-56.

LENEL (Olivier), « Du roman au théâtre », in *Visa Vie*, n° 7, 2013, p.7.

PLANA (Muriel), *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004.

C. Autres : philosophie, psychanalyse, narratologie, cinéma

ANGRAND (Marguerite), « Le réel selon Lacan », in *Philopsis* en ligne, 16 novembre 2014 (URL : www.philopsis.fr/IMG/pdf/reel-lacan-angrand-.pdf ; consulté le 03/04/18).

ARTAUD (Antonin), « Sorcellerie et cinéma », repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, t.III.

DELEUZE (Gilles), *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1968, coll. « Épiméthée ».

GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, Paris, Seuil, (1972) 2007.

LACAN (Jacques), *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

———, *Séminaire II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978.

———, *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, coll. « Points ».

———, *Séminaire XXIII. Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005.

MATHET (Marie-Thérèse), « Retour sur le réel », in *Utpictura18* en ligne, (URL : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/RetourReel.php> ; consulté le 03/04/18)

ROSA (Hartmut), *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, 2012.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	1
AVERTISSEMENT GÉNÉRAL	3
1. AVERTISSEMENTS CONCERNANT LA DÉSIGNATION DU CORPUS	3
2. AVERTISSEMENTS CONCERNANT LES CAPTATIONS	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	7
I. ROUGE DÉCANTÉ ET PLATFORM/ONDERWORPEN : ANALYSE DES ÉLÉMENTS DE REPRÉSENTATION	11
1. DES INTERPRÉTATIONS : LE TRAVAIL DU TEXTE	12
1.1. Des romans à la scène : remaniements textuels	12
1.2. D'un medium à l'autre : personnages-narrateurs	17
1.3. La place du texte dans les représentations	20
2. DES SPATIALISATIONS : LES SCÉNOGRAPHIES	21
2.1. Les espaces scéniques : vers une déréalisation	21
2.1.1. L'espace scénique de <i>Rouge décanté</i>	21
2.1.2. L'espace scénique de <i>Platform/Onderworpen</i>	24
2.2. Les éclairages : mise en évidence de la technique	27
2.3. Le son : effets d'accentuation	30
2.3.1. <i>Platform/Onderworpen</i> : le travail de la musique	30
2.3.2. <i>Rouge décanté</i> : la sonorisation du comédien	31
2.4. Le rapport du spectateur aux scénographies : entre distance et proximité	33
3. DES INCARNATIONS : LES ACTEURS	35
3.1. La parole dérèglée	36
3.1.1. <i>Rouge décanté</i> : une parole laborieuse	36
3.1.2. <i>Platform/Onderworpen</i> : une parole invasive et incontrôlée	38

3.2. Des corps mécaniques.....	39
3.3. Entre distanciation et incarnation.....	41
3.3.1. <i>Platform/Onderworpen</i> : une distanciation nuancée	42
3.3.2. <i>Rouge décanté</i> : une incarnation nuancée	45
3.4. Des partenaires de jeu inanimés : mise en exergue de l’artificialité théâtrale	47
3.4.1. <i>Platform/Onderworpen</i> : le mannequin taille réelle et les personnages invisibles	47
3.4.2. <i>Rouge décanté</i> : l’écran et la captation en direct	48
II. LES GESTES DE MISE EN SCÈNE DE CASSIERS ET SIMONS : RÉGÉNÉRATION DES POSSIBLES QUI ÉCHOUE ET NOUVELLES ESTHÉTIQUES DE LA DISTANCIATION	51
1. UNE RÉGÉNÉRATION DES POSSIBLES QUI ÉCHOUE	52
1.1. Un mécanisme de reconstitution à l’œuvre ?.....	52
1.2. Au-delà du concept de reconstitution : la répétition	54
1.3. Une « régénération des possibles » ?	58
2. DES RENOUVELLEMENTS DE LA DISTANCIATION BRECHTIENNE	60
2.1. Cassiers et l’image vidéo en direct : nouvelle dialectique de distanciation.....	62
2.1.1. Déplacement du centre de distanciation	62
2.1.2. Réel et réalité	64
2.1.3. Démontrer le leurre de la réalité	65
2.2. Simons et ce qui est « autre » : un nouvel objet d’étrangéisation.....	67
2.2.1. Amplification du centre de distanciation	67
2.2.2. Le réel comme altérité impossible	68
2.2.3. Démontrer le leurre nécessaire de la réalité.....	69
2.3. Distanciation sensorielle qui questionne notre rapport au monde	70
III. AU-DELÀ DE LA QUESTION DE L’ADAPTATION THÉÂTRALE D’UN TEXTE ROMANESQUE : UNE PULSION THÉÂTRALE RHAPSODIQUE.....	73
1. LE ROMAN COMME MATÉRIAU THÉÂTRAL : FAIRE THÉÂTRE DE TOUT ET PULSION RHAPSODIQUE	75

2. L'EXPLOITATION DE TEXTES ROMANESQUES DANS <i>ROUGE DÉCANTÉ</i> ET <i>PLATFORM/ONDERWORPEN</i> : QUEL STATUT POUR LA NARRATION ET LA REPRÉSENTATION ?	78
.....	78
CONCLUSION	83
BIBLIOGRAPHIE	89
1. REPRÉSENTATIONS THÉÂTRALES	89
A. Représentations théâtrales analysées	89
B. Autres représentations théâtrales citées.....	89
2. ROMANS.....	90
A. Romans à l'origine des représentations théâtrales analysées.....	90
B. Autres romans cités	90
3. OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES SUR LE CORPUS D'ÉTUDE	91
A. Sur et de Guy Cassiers	91
B. Sur et de Johan Simons	91
4. OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES.....	92
A. Théâtre	92
B. Roman et théâtre.....	95
C. Autres : philosophie, psychanalyse, narratologie, cinéma	95
TABLE DES MATIÈRES	97
ANNEXES	101

ANNEXES



Figure 1 : dispositif scénique de *Rouge décanté*, mis en scène par Guy CASSIERS, 2005, Production Toneelhuis (BE) et Ro Theater (NL). © Toneelhuis d'Anvers



Figure 2 : dispositif scénique de *Platform*, mis en scène par Johan SIMONS, 2017, Production NTGent et Action Zoo Humain. © NTGent



Figure 3 : dispositif scénique d'*Onderworpen*, mis en scène par Johan SIMONS et Chokri BEN CHIKHA, 2017, Production NTGent et Action Zoo Humain. © NTGent



Figure 4 : éclairage au début de *Platform*, mis en scène par Johan SIMONS, 2017, Production NTGent et Action Zoo Humain. © NTGent



Figure 5 : éclairage à contre-jour dans *Onderworpen*, mis en scène par Johan SIMONS et Chokri BEN CHIKHA, 2017, Production NTGent et Action Zoo Humain. © NTGent

