

CONEXÃO INTERNACIONAL
CONNEXION INTERNATIONAL



Theatre du Soleil, 2010, " Les naufragés du Fol espoir"

Spectacle mi-écrit par Helene Cixous, mi improvisé de façon collective a partir du dernier livre de Jules Verne.
Sur scene une equipe de cinema muet tourne un film à partir de ce roman. à gauche et a droite (sur une nacelle), les cameras .
Sur le bateau les cartons qui accompagne le jeu muet des acteurs.
la photo est de michelle laurent

O que se tornou o espetáculo de teatro em 2010? Caderno de reflexão

Béatrice Picon-Vallin*

Depois de trinta anos, aquilo que se denomina na França de “espetáculo vivo” (em oposição ao cinema) transborda por todas as partes, saindo dos quadros impostos pelo Ministério da Cultura, que não sabe mais em qual categoria - clássica, e sempre em vigor, infelizmente - enquadrar tal ou tal criação; que não sabe mais como classificar os novos *gêneros híbridos, mutantes*, que não cessam de aparecer.

O espetáculo procura novos contornos, combina disciplinas, sai dos caminhos batidos. Indisciplinado, fica transdisciplinar, misturando dança e teatro (fala-se desde Pina Bausch “de tanzteater”), circo e teatro (“o teatro equestre” de Zingaro e todas as formas “de novo circo”, tão florescentes na França), artes plásticas, atores, música e vídeo, teatro, marionetes e telas, óperas e novas tecnologias, etc.... Diversas linguagens fazem-se entender num mesmo espetáculo - cada um que fala a sua língua como no Théâtre du Soleil em *Le dernier caravansérail* em que multiplicavam os painéis de tradução (legendas). Projetos pontuais, como *Retorno ao deserto* de B. M. Koltès encenado por Catherine Marnas no Brasil, referem-se a atores de duas culturas (francês e brasileiro) que jogam a peça em duas línguas, e o dispositivo cenográfico projeta as contrapartes sobre o conjunto de painéis que o constituem. Às diferentes línguas faladas, acrescentam-se as diferentes culturas e imaginários aferentes: à transdisciplinaridade combina-se a interculturalidade, o que acontece desde os anos 1965 nos espetáculos de P. Brook, Ariane Mnouchkine ou Mehmet Ulusoy, na França.

Novos lugares, fora dos que eram destinados especificamente ao teatro, à ópera, ao circo ou ao music-hall multiplicam-se. Constroem-se, mas sobretudo inventam-se, descobrem-se na selva das cidades e nos subúrbios. Recuperam-se assim as antigas zonas industriais, desafetadas pelo encerramento das fábricas, tornam-se “friches” culturais (a palavra significa terras abandonadas, não cultivadas, e faz, por conseguinte, curiosamente referência ao vocabulário

*Béatrice Picon-Vallin, doutorada em Estudos Teatrais, é diretora do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS - ARIAS). É Professora de História do Teatro no Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD).

Qu'est devenu le spectacle de théâtre en 2010?

Canevas de réflexion

Béatrice Picon-Vallin*

Depuis trente ans, ce qu'on appelle en France le « spectacle vivant » (par opposition au cinéma) déborde de toutes parts, il sort des cadres imposés par le Ministère de la Culture qui ne sait plus dans quelle catégorie — classique, et toujours en vigueur malheureusement — ranger telle ou telle création, qui ne sait plus comment classer les nouveaux *genres hybrides, mutants*, qui ne cessent d'apparaître. Le spectacle cherche de nouveaux contours, combine les disciplines, sort des sentiers battus. Indiscipliné, il devient transdisciplinaire, mêlant danse et théâtre (on parle depuis Pina Bausch de « tanzteater »), cirque et théâtre (le « théâtre équestre » de Zingaro et toutes les formes de « nouveau cirque », si florissant en France), arts plastiques, acteurs, musique et vidéo, théâtre, marionnettes et écrans, opéras et nouvelles technologies, etc... Diverses langues se font entendre dans un même spectacle — chacun parlant sa langue comme au Théâtre du Soleil dans *Le dernier caravansérail* qui multipliaient les panneaux de traduction (sur-titrage) . Des projets ponctuels, comme *Retour au désert* de B.-M. Koltès mis en scène par Catherine Marnas au Brésil, concernent des acteurs de deux cultures (française et brésilienne) qui jouent la pièce en deux langues, et le dispositif scénographique projette les répliques sur l'ensemble de panneaux qui le constituent. Aux différents langues parlées , s'ajoutent les différentes cultures et imaginaire y afférant : à la transdisciplinarité se combine l'interculturalité, à l'œuvre depuis les années 1965 dans les spectacles de P. Brook , Ariane Mnouchkine ou Mehmet Ulusoy en France .

De nouveaux lieux, en-dehors de ceux qui étaient spécifiquement affectés au théâtre, à l'opéra, au cirque ou au music-hall se multiplient. Ils se construisent, mais surtout s'inventent, se découvrent dans la jungle des villes et des banlieues. On récupère ainsi les anciennes zones industrielles, désaffectées par la fermeture des usines, elles deviennent des « friches » culturelles (le mot signifie terres à l'abandon, non cultivées, et fait donc curieusement référence

*Béatrice Picon-Vallin, docteur en études théâtrales, est directeur de la recherche scientifique (CNRS - ARIAS). Est professeur d'histoire du théâtre au Conservatoire national supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD)

agrícola). É lá o resultado de um processo que vem acontecendo por muito tempo e que se acelerou no contexto da concentração industrial e do abandono de diversas fábricas. Kantor já dizia que podia fazer o teatro por toda a parte, “mesmo num teatro”... E Mnouchkine trabalha há mais de trinta anos num lugar arranjado na antiga *Cartoucherie* (Tradução: fábrica de cartuchos e pó) em Vincennes. O teatro de rua tornou-se um tipo à parte. Na França, uma associação, “fora dos muros”, ajuda os bandos que se consagram totalmente, e em Aurillac, um festival lhes é dedicado. S. Kaegi¹ monta um espetáculo em um caminhão especialmente equipado com degraus de bancada e telas, que circula nas cidades (*Cargo Sofia*), e alterna cenas filmadas com cenas representadas fora do caminhão, visíveis pelas vidraças, ou na cabine dos motoristas. O nomadismo e a produção de espetáculos em caminhões ou sob capitéis tocou o teatro². Exemplo extremo, o encenador brasileiro Antônio Araújo faz o teatro por toda a parte salvo num teatro... mede-se a distância com Kantor.

Se os lugares tradicionais estão decadentes, a duração dos espetáculos muda: espetáculos curtos, em pequenas formas de uma hora, apresentados em horários incomuns, ou espetáculos simplesmente “postos em espaço”, porque custa mais barato do que uma encenação. Mas as representações podem também durar muito mais do que o habitual de duas ou três horas. E, como na Ásia, pode-se na Europa agora assistir a um espetáculo por toda a tarde (Ariane Mnouchkine, *O Último Caravansérail, o Efêmero*) ou por quase vinte e quatro horas (Olivier Py, *A Servente*). Os espectadores, pela sua proeza e resistência, tornam-se os heróis do espetáculo.

No espetáculo é cada vez menos frequente a representação de uma peça. Escreve-se, como previa E.G. Craig, diretamente para a cena, sem texto prévio, com o conjunto dos elementos cênicos diretamente postos em cena, ao qual se acrescentam as novas tecnologias da informação. Assim, Robert Lepage procede a uma escrita cênica - ele diz também “escrita de palco” - e, como para *Os sete ramos do rio Ota*, um das suas obras mais famosas, as representações dos espetáculos que se definem como *work in progress*, transformam-se de acordo com as cidades e os continentes que o acolhem. O espetáculo não se constrói mais

1 Kaegi fez espetáculos desse gênero no Brasil em São Paulo entre outros.

2 Na França, Firmin Gémier foi o pioneiro na década de 1910, com o Théâtre National ambulante..

au vocabulaire agricole). C'est là l'aboutissement d'un processus à l'œuvre depuis longtemps et qui s'est accéléré dans le contexte de la concentration industrielle et l'abandon d'un certain nombre d'usines. Kantor disait déjà qu'il pouvait faire du théâtre partout, « même dans un théâtre »... Et Mnouchkine travaille depuis plus de trente ans dans un lieu aménagé dans une ancienne Cartoucherie à Vincennes. Le théâtre de rue est devenu un genre à part. En France, une association, « Hors les murs », aide les troupes qui s'y consacrent totalement, et à Aurillac, un festival lui est dédié. S. Kaegi¹ monte un spectacle dans un camion spécialement équipé de gradins et d'écrans, qui circule dans les villes (*Cargo Sofia*), et alterne des scènes filmées et des scènes jouées à l'extérieur du camion, visibles par les vitres, ou dans la cabine des conducteurs. Le nomadisme et la production de spectacles dans des camions ou sous chapiteaux a touché le théâtre². Exemple extrême, le metteur en scène brésilien Antonio Araujo fait du théâtre partout sauf dans un théâtre... On mesure la distance avec Kantor.

Si les lieux traditionnels craquent, la durée des spectacles bouge : spectacles courts, petites formes d'une heure, placées à des horaires inhabituels, ou spectacles simplement « mis en espace », parce que cela coûte moins cher qu'une mise en scène. Mais les représentations peuvent aussi durer beaucoup plus que la norme habituelle de deux ou trois heures. Et, comme en Asie, on peut maintenant en Europe venir au spectacle pour toute une après-midi (*Ariane Mnouchkine, Le Dernier Caravansérail, Les Ephémères*) ou presque vingt-quatre heures (*Olivier Py, La Servante*). Les spectateurs, par leur exploit, leur endurance, deviennent les héros du spectacle.

Le spectacle est de moins en moins souvent la représentation d'une pièce. On écrit, comme le prévoyait E.G. Craig, directement pour le plateau, sans texte préalable, avec l'ensemble des éléments scéniques directement mis en jeu, auxquels s'ajoutent les nouvelles technologies de l'information. Ainsi, Robert Lepage procède à une écriture scénique – on dit aussi « écriture de plateau » — et, comme pour *Les sept branches de la rivière Ota*, une de ses œuvres les plus fameuses, les représentations des spectacles qui se définissent comme des *works in progress*, se transforment selon les villes et les continents qui les accueillent. *Le spectacle*

1 S. Kaegi a fait des spectacles de ce genre au Brésil à Sao Paulo entre autres.

2 C'est Firmin Gémier qui en est l'initiateur en France dans les années dix du XXème siècle avec le Théâtre National ambulant.

Troupe de théâtre de rue à Moscou au Festival international Tchekhov
Juin 2005 (phot. B. Picon-Vallin)



Le cercle de craie caucasien , Theatre de Liberté, mise en scene Mehmet Ulusoy
Un théâtre interculturel entre la France et la Turquie (Phot. J. Bablet)



sobre a realização, mas sobre o processo. Novas formas de criação coletiva são testadas, que utilizam cada vez mais o vídeo como apoio da escritura para gravar as improvisações e retrabalhá-las (Théâtre du Soleil).

Os encenadores convidam, em seu elenco, grupos inteiros de amadores, que são frequentemente pessoas que nunca fizeram teatro, simples “pessoas da cidade,” pensando assim em renovar o público e atrair novos espectadores. E os genéricos se transformam, então, em consequência... Os técnicos têm cada vez mais um papel artístico, e o iluminador chama-se hoje “criador de luzes.” Conhecem-se as imensas transformações que o aparecimento da eletricidade no fim do século XIX ocasionou ao espetáculo. Hoje, é a introdução das imagens analógicas e sobretudo numéricas que transforma a própria estrutura da obra levada à cena. Um videomaker faz muito frequentemente parte do elenco. A introdução das telas sobre a cena não é nova, existe desde o aparecimento do cinema, mas com a redução do equipamento de vídeo, cada vez mais miniaturizado e cada vez mais simples de utilizar, com o desenvolvimento da informática, as funções diversificam-se. Brinca-se sobre a cena com a imagem que a câmara vai apreender e levar à tela, e o espectador deve apreciar a diferença entre ambas. Às vezes, nos espetáculos extremos do Alemão F. Castorf, não vemos mais os atores de teatro, que atuam atrás do dispositivo: os vemos apenas através da tela que os sobrepõe (*O Mestre e a Margarida*, de M. Boulgakov). E, sobretudo, a partir do trabalho cenográfico de Josef Svoboda, as próprias telas tendem a não mais se identificar unicamente com a tela de cinema ou com o monitor de televisão: projetam-se por toda a parte, sobre apoios de todas as formas possíveis (e às vezes esféricas como o globo terrestre), de todas as matérias, sobre objetos, ou mesmo sobre corpos vivos, ou inertes, e que então tomam vida, precisamente, a partir de tal projeção... Um dos espetáculos mais representativo desta última tendência é “Fantasmagorie technologique,” criado pelo encenador canadense Denis Marleau em cima de *Os Cegos* de M. Maeterlinck, onde “imagens vivas” falam sobre a cena - projeção complexa dos rostos dos atores, atuando sob máscaras brancas (modelados sobre os seus rostos) e dispostas no espaço cênico, sem que nenhuma tecnologia seja visível e sem presença humana em tempo real.

As inovações tecnológicas deixam imaginar que, logo, não necessitaremos de suporte sólido e que as imagens emergirão de qualquer lugar, projetadas em um véu de gás hélio em suspensão no ar: sobre a cena ou na sala... Os atores que representam já com o seu duplo projetado na tela contracenarão com a sua imagem, liberada de qualquer apoio, ou com fantasmas

ne se construit plus sur l'achèvement, mais sur le processus. De nouvelles formes de création collective sont testées, qui utilisent de plus en plus la vidéo comme support d'écriture pour noter les improvisations et les retravailler (Théâtre du Soleil).

Les metteurs en scène invitent, dans leur distribution, des groupes entiers d'amateurs, qui sont souvent des gens qui n'ont jamais fait de théâtre, simples « gens de la ville », pensant ainsi renouveler le public et attirer de nouveaux spectateurs. Et les génériques se transforment donc en conséquence...

Les techniciens ont de plus en plus un rôle artistique, et l'éclairagiste s'appelle aujourd'hui « créateur lumières ». On connaît les immenses transformations que l'apparition que l'électricité à la fin du XIX^e siècle a fait subir au spectacle. Aujourd'hui, c'est l'introduction des images analogiques et surtout numériques qui transforme la structure même de l'œuvre portée à la scène. Un vidéaste fait très souvent partie des distributions. L'introduction des écrans sur la scène n'est pas nouvelle, elle existe depuis l'apparition du cinéma, mais avec l'allègement du matériel vidéo, de plus en plus miniaturisé et de plus en plus simple à utiliser, avec le développement de l'informatique, les fonctions se diversifient. On joue sur la scène pour l'image que la caméra va saisir et porter à l'écran, et le spectateur doit apprécier le décalage. Parfois, dans les spectacles extrêmes de l'Allemand F. Castorf, on ne voit plus les acteurs de théâtre qui jouent derrière le dispositif, on ne les voit plus que sur l'écran qui le surplombe (*Le Maître et Marguerite*, d'après M. Boulgakov). Et surtout, depuis le travail du scénographe Josef Svoboda, les écrans eux-mêmes tendent à ne plus s'identifier au seul écran de cinéma ou au moniteur de télévision : on projette partout, sur des supports de toutes les formes possibles (et parfois sphériques comme le globe terrestre), de toutes matières, sur des objets, voire sur des corps vivants, ou inertes, et qui alors prennent vie, justement, à partir d'une telle projection... Un des spectacles les plus représentatif de cette dernière tendance est la « fantasmagorie technologique » créée par le metteur en scène canadien Denis Marleau avec *Les Aveugles* de M. Maeterlinck, où des « images vivantes » parlent sur la scène — projection complexe des visages des acteurs en train de jouer sur des masques blancs (moulés sur leur visage) et disposés dans l'espace scénique, sans qu'aucune technologie ne soit visible et sans présence humaine en temps réel.

Les innovations technologiques laissent imaginer que, bientôt, on se passera de support solide et que les images surgiront n'importe où, portées par un voile de gaz à l'hélium en suspension dans l'air : sur la scène ou dans la salle... Les acteurs qui jouent déjà avec leur double écranique auront à jouer avec leur image, libérée de tout support, ou avec des fantômes

de atores ou de personagens. Como temos podido recentemente escutar de novo Glenn Gould, celebrado pianista desaparecido, em um novo registro tecnicamente mais perfeito de *O teclado bem temperado* de Bach. Dessa forma poderemos convocar famosos atores desaparecidos para contracenar com atores vivos...

A cena parece, por conseguinte, aumentada, como se fala em informática de “realidade aumentada”, e os seus poderes parecem multiplicados - mas paralelamente aparecem formas que atuam sobre a dissolução, onde os atores nômades apenas se introduzem no quotidiano da cidade, da natureza, ou de uma aldeia. As tecnologias super avançadas (como panoramas vídeos de 360°) podem estar lado a lado com um artesanato antigo, e se assiste a espetáculos que, num conjunto de ações teatrais e musicais, associam esculturas, pinturas, filmes e vídeos³.

Obra de arte total cuja base pode ser documental (o espetáculo torna-se então um meio de informação alternativo⁴) ou imaginária, o espetáculo que utiliza outros meios de comunicação social abre para o teatro novas perspectivas, aventuras onde os artistas e os engenheiros devem colaborar de maneira muito estreita e entre os quais um novo diálogo instaura-se. Um mesmo roteiro (texto-música-imagens) pode ser representado ao mesmo tempo em diferentes encenações, em vários lugares, em cidades diferentes, e cada representação é alimentada pelos outros espetáculos projetados diretamente dos outros lugares.

Atuação com os duplos, atuação com ubiqüidade, o poeta e filósofo Paul Valéry anunciava-o no início do século passado num texto chamado “a conquista da ubiqüidade”. O tempo veio, com as suas promessas e também com seus perigos.

Tradução: Andrea Copeliovitch

Os editores agradecem a Béatrice Picon-Vallin que, graciosamente autorizou a tradução e publicação de seu ensaio.

3 *Enfin inhumains*, espetáculo-instalação de J.-M. Bruyère, Anvers 2007-2008.

4 Ver por exemplo Peter Sellars, encenador americano.

d'acteurs ou de personnages. Comme on a pu récemment faire rejouer Glenn Gould, le célèbre pianiste disparu, pour un nouvel enregistrement techniquement plus parfait du *Clavecin bien tempéré* de Bach, on pourra ainsi convoquer de célèbres acteurs disparus pour jouer avec des comédiens vivants...

La scène semble donc augmentée, comme on parle en informatique de « réalité augmentée », et ses pouvoirs semblent multipliés — mais parallèlement apparaissent des formes qui jouent sur la dissolution, où les acteurs nomades ne font que s'immiscer simplement dans le cours du quotidien de la ville, de la nature, ou d'un village. Les très hautes technologies (panoramas vidéo à 360°) peuvent côtoyer un artisanat ancien, et on assiste à des spectacles qui, dans un ensemble d'actions théâtrales et musicales, associent sculptures, peintures, films et vidéos³.

Oeuvre d'art totale dont la base peut être documentaire (le spectacle devient alors un moyen d'*information alternatif* ⁴) ou fictionnelle, le spectacle qui utilise d'autres médias ouvre au théâtre des perspectives nouvelles, des aventures où les artistes et les ingénieurs doivent collaborer de façon très étroite et entre lesquels un nouveau dialogue s'instaure. Qui plus est, un même canevas (texte-musique-images) peut être joué en même temps dans différentes mises en scène, dans plusieurs lieux, dans des villes différentes, et chaque représentation être nourrie des autres spectacles envoyés en direct depuis les autres lieux.

Jeu avec les doubles, jeu avec l'ubiquité : le poète et philosophe Paul Valéry l'annonçait au début du siècle dernier dans un texte appelé « la conquête de l'ubiquité ». Le temps en est venu, avec ses promesses et aussi ses dangers.

Les éditeurs tiennent à remercier Béatrice Piccon-Valin, qui a permis la traduction et la publication de cet article dans la revue *Poiesis*.

³ *Enfin inhumains*, spectacle-installation de J.-M. Bruyère, Anvers 2007-2008.

⁴ Voir par exemple Peter Sellars, metteur en scène américain.