SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA
CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS III
ECOLE DOCTORALE 267 – ARTS ET MEDIAS

Tesi di Perfezionamento / Thèse de doctorat

Disciplines :

Discipline filologiche e linguistiche moderne / Etudes Théâtrales, esthétiques, sciences de l'art

Auteur

Erica MAGRIS

THÉÂTRES ÉLARGIS : LES TECHNOLOGIES AUDIOVISUELLES DANS LES PRATIQUES THÉÂTRALES ITALIENNES (1965-2005)

Thèse dirigée par

Maria Ines ALIVERTI (Università di Pisa)

Béatrice PICON-VALLIN (ARIAS-CNRS Paris)

Soutenue à Pise, le 9 décembre 2009

Jury :

Maria Ines ALIVERTI (Università di Pisa)
Lina BOLZONI (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Joseph DANAN (Université Paris III)
Béatrice PICON-VALLIN (ARIAS-CNRS Paris)
Didier PLASSARD (Université Rennes II – Haute Bretagne)
Valentina VALENTINI (Università "La Sapienza" di Roma)

Remerciements

Les personnes qui m'ont suivie et supportée pendant le parcours qui a mené à cette thèse ont été nombreuses et il n'est pas facile de les citer toutes en quelques lignes. Je souhaite remercier d'abord Mme Lina Bolzoni pour la confiance et la liberté qu'elle m'a accordées au sein du cours de *perzionamento* de la Scuola Normale, ainsi que mes directeurs, Mme Maria Ines Aliverti et Mme Béatrice Picon-Vallin, pour leurs conseils, leurs réflexions et leur encouragement constant. Un remerciement particulier va aussi aux artistes qui ont accepté de répondre à mes question et qui m'ont laissé observer leur travail, ainsi qu'aux responsables des archives que j'ai consultées pour leur disponibilité et leur compétence. Je tiens à remercier aussi mes amies françaises – Bénédicte Goinard, Hélène Drouet, Virginie Le Sénéchal, Melissa Van Drie – pour leurs relectures, et en particulier Aude Clément dont le regard attentif, subtil et patient a été indispensable dans la phase de rédaction et de correction du texte. Enfin, j'exprime ma reconnaissance à tous ceux qui m'ont aidée et soutenue pendant ces années, Francesco Belardinelli et ma famille, les amis de Pise pour leurs échanges toujours stimulants et ceux de Gênes pour leur affection qui, même à distance, a toujours été présente.

Résumé

Cette thèse se propose d'analyser les enjeux de l'utilisation théâtrale des technologies audiovisuelles par l'étude du théâtre italien des quarante dernières années. L'Italie occupe en effet une position particulière dans le paysage théâtral européen : berceau du théâtre moderne, elle possède une tradition théâtrale spécifique qui a produit des réactions uniques lors de sa rencontre avec la mise en scène européenne. Dans les années soixante, l'éclosion des pratiques expérimentales a conduit à l'élaboration d'une culture théâtrale nouvelle dans laquelle les technologies de l'image et du son jouent un rôle important. Pour comprendre ces phénomènes, nous avons porté notre attention sur l'histoire des mouvements, sur les conditions de production et de diffusion et sur le rôle de la critique, que nous avons combiné avec l'analyse de nombreuses créations variées (spectacles, œuvres télévisuelles, vidéos), en essayant de comprendre l'évolution des motivations, des conjonctures et des résultats du rapport des hommes de théâtre avec les technologies. Nous avons ainsi construit un parcours historique organisé en quatre périodes (1965-1978; 1979-1989; 1990-1998; 1999-2005) qui met en évidence les transformations survenues dans les dispositifs technologiques utilisés (analogiques, électroniques et numériques) et dans les attitudes adoptées par les artistes. Cette reconstruction nous a montré que les technologies engendrent un phénomène d'élargissement du champ théâtral, de déplacement de la scène, de multiplication et de déstabilisation des pratiques théâtrales. Ainsi, les technologies se sont révélées non seulement comme un phénomène esthétique particulier, mais aussi comme une clé pour comprendre le théâtre contemporain.

Mots clés

Théâtre contemporain (1965-2005); Italie; technologies audiovisuelles; expérimentation artistique.

Expanding Theatres: audiovisual technologies in Italian theatre practices (1965-2005)

Abstract

The purpose of this dissertation is to analyse the issues pertaining to the theatrical use of audiovisual technologies by Italian theatre, in the course of its experimentation and research over the last forty years. Effectively, Italy occupies a noteworthy position in the European theatrical landscape. Cradle of modern theatre, it possesses a specific theatrical tradition, which upon its encounter with European staging practices (*mise en scène*) produced unparalleled reactions. During the 1960s, the blossoming of experimental practices lead to the elaboration of a new theatre culture in which visual and sound technologies had an important role. In order to understand these phenomena, we focused on the history of different artistic movements, on the conditions of production and diffusion and on the role of theatre criticism. In combining these aspects with a prolonged analysis of numerous, varied creations (theatre performances, television productions, videos), we attempted to understand the evolution of the motivations, conjunctures, and outcomes of the relation between theatre creators and the technologies. We thus organised the dissertation chronologically, in four periods (1965-1978; 1979-1989; 1990-1998; 1999-2005), which clearly denote the main developments of the technological devices used (analogue, electronic, digital) and of the attitudes adopted by artists. This reconstruction illustrated that the technologies engender an expansion of the field of theatre, the displacement of the stage, the multiplication and the destabilisation of theatre practices. The technologies were revealed not only as a remarkable esthetical phenomenon, but also as a key for understanding contemporary theatre.

Keywords

Contemporary theatre (1965-2005); Italy; audiovisual technologies; experimental practices.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 9

I. FONDATIONS 27

1. UNE CARTOGRAPHIE DU SYSTÈME THÉÂTRAL ITALIEN 29
2. EXPÉRIENCES MARQUANTES ENTRE THÉÂTRE, LITTÉRATURE ET CINÉMA 47
3. PRINCIPES PRAGMATIQUES ET THÉORIQUES ENTRE CRÉATION ET INTERPRÉTATION .. 71

II. ORIGINES : LA CONTAMINATION DIFFUSE (1965-1978) 89

1. LA FASCINATION POUR LES TECHNOLOGIES 91
2. SCÈNES OUVERTES ENTRE THÉÂTRE PUBLIC ET EXPÉRIMENTATION : SONS ET IMAGES ENTRE CINÉMA ET ÉLECTRONIQUE 105
3. LE THÉÂTRE DE L'IMAGE : LE CINÉMA DE L'INCONSCIENT 141
4. CHEMINS CROISÉS DE LA VIDÉO ENTRE L'INSTITUTION ET LA PIAZZA 157

III. ÉCLOSIONS : LA SPÉCIALISATION TECHNOTHÉÂTRALE (1979-1989) 197

1. L'ÉPOQUE DU POSTMODERNE 199
2. LA NOUVELLE ALLIANCE ENTRE LE THÉÂTRE ET LES MASS-MÉDIAS 207
3. DE LA NUOVA SPETTACOLARITÀ AU VIDEOTEATRO : LES CONTEXTES 225
4. LES PRATIQUES MULTIPLES DU VIDEOTEATRO 239
5. UNE VEINE PARALLÈLE : LA VOIX ET LA PAROLE 265

IV. TRANSITIONS : DE LA "NORMALISATION" AU GERME DU NOUVEAU (1990-1998) 275

1. L'ESSOR DE LA RÉVOLUTION NUMÉRIQUE ET LA POSITION DE L'ITALIE 277
2. LE MILIEU THÉÂTRAL : "NORMALISATION" ET DÉPAYSEMENT 295
3. UN CAS EMBLÉMATIQUE : GIORGIO BARBERIO CORSETTI 317
4. CORPS, SENS, ESPACES, RÉCITS : EXPÉRIENCES EXTRÊMES DU THÉÂTRE 331
5. L'AFFIRMATION D'UNE SYNERGIE RENOUVELÉE: LA "GÉNÉRATION 90" 347

V. TENDANCES ACTUELLES ENTRE INNOVATION ET TRADITION: L'ESSOR DU NUMÉRIQUE (1999-2005) 355

1. UN DÉSIR RENOUVELÉ D'ENGAGEMENT ET PARTICIPATION 357
2. LES CONTEURS ENTRE COMMUNICATION ET INTERACTIVITÉ 375
3. L'ÉLARGISSEMENT NUMÉRIQUE DE LA CRÉATION : LE "PROJET MULTITHÉÂTRAL" . 399
4. TRANSCODIFICATIONS ET DISPOSITIFS : PAGE, ÉCRAN, SCÈNE 423
5. APPROCHES ISOLÉES DU NUMÉRIQUE EN TANT QU'OBJET DRAMATURGIQUE 441

VI. ÉVALUATIONS, QUESTIONNEMENTS, PERSPECTIVES : UN REGARD SYNCHRONIQUE 455

1. UN BILAN PROVISOIRE : IDENTITÉ ET POINT DE VUE DES ARTISTES 457
2. LES TECHNOLOGIES COMME DÉCLENCHEURS DE CHAMPS DE TENSION 493
3. MÉTAMORPHOSES DE LA MISE EN SCÈNE : LE DÉVELOPPEMENT D'UNE LOGIQUE DU THÉÂTRE DIFFÉRENTE 515

CONCLUSION 529

BIBLIOGRAPHIE **539**

ANNEXES **643**

1. TABLEAUX **645**

A. TABLEAU CHRONOLOGIQUE 647
B. LISTE DES PUBLICATIONS ITALIENNES DE ET SUR LE LIVING THEATRE, JERZY GROTOWSKI, EUGENIO BARBA 677
C. LISTE DES VIDÉOS RÉALISÉES ENTRE 1979 ET 1989 681
D. LE TEATRO DI NARRAZIONE ET LES MÉDIAS 685

2. TEXTES ET DOCUMENTS **695**

A. LE MANIFESTE DU CONVEGNO DI IVREA, 1967 697
B. PRÉSENTATION DU FESTIVAL RICCIONE TTVV, 1985 699
C. ENTRETIEN DE GIORGIO BARBERIO CORSETTI AVEC OLIVIERO PONTE DI PINO 701
D. "LA CAMERA CONCRETA" DE GIORGIO BARBERIO CORSETTI 713

3. FICHES **715**

A. FICHES BIBLIOGRAPHIQUES DES REVUES THÉÂTRALES ITALIENNES PRINCIPALES 716
B. FICHES BIOGRAPHIQUES DES ARTISTES (INDIVIDUS ET COMPAGNIES) ET DES CRITIQUES PRINCIPAUX 737
C. FICHES DES CRÉATIONS ANALYSÉES 763

INDEX SÉLECTIF DES NOMS CITÉS **783**

INTRODUCTION

L' "inquiétante étrangeté" éprouvée en regardant le gros plan du visage de Carmelo Bene-Hamlet se détacher du fond blanc, immatériel et étincelant d'un écran télévisuel, en écoutant son monologue délirant, sa voix déformée, en essayant de saisir le sens du montage des plans se succédant rythmiquement, accompagnés par des airs d'opéra; l'éblouissement et le plaisir ludique suscités par les moniteurs déferlant sur les scènes de Giorgio Barberio Corsetti, qui deviennent des objets virevoltants, des praticables, des cages pour les comédiens, des véritables personnages; la répulsion immédiate et la fascination secrète face à l'inspection d'une caméra que la Socìetas Raffaello Sanzio fait pénétrer dans le corps de l'acteur, dans son nez, dans sa gorge, pour nous montrer le mouvement de ses cordes vocales; la sensation paradoxale d'appartenir à une communauté en écoute, à un vrai public, tout en étant à la maison, devant la télévision, en observant Marco Paolini, débout parmi une foule de spectateurs attentif, raconte l'une de nombreuses tragédies évitables qui sillonnent l'histoire italienne : ce sont là des émotions intenses qui ont marqué profondément notre parcours de spectateur et notre réflexion d'étudiante en études théâtrales. Très différentes entre elles, les œuvres qui les ont provoquées ont en commun l'usage d'éléments médiatisés, présentés à travers le filtre d'un média – sonore ou visuel –, qui troublent les coordonnées de l'*hic et nunc* théâtral et du face-à-face entre les acteurs et les comédiens. Les questionnements que ces créations soulevaient nous apparaissaient alors essentiels : pourquoi étaient-elles capables de susciter des sentiments si forts et contradictoires d'inquiétude, d'étrangeté, de stupeur et de participation? Pourquoi leur attribuions-nous, spontanément, une qualité théâtrale? D'où venait-elle?

En 1998, en introduisant l'ouvrage *Les écrans sur la scène*, voué justement à étudier le rapport entre les technologies de l'image et le théâtre, Béatrice Picon-Vallin posait la question de manière plus provocatrice et radicale :"Ce que l'on désigne par l'appellation mal contrôlée de "spectacle vivant" est-il bien toujours un spectacle avec des acteurs vivants, en chair et en os? […] Et n' y aurait-il pas de "spectacle vivant" possible aujourd'hui sans acteurs présents sur le plateau, réellement présents […]?"[1]. Dans ce

[1] PICON-VALLIN, Béatrice, "Hybridation spatiale, registres de présence", in PICON-VALLIN (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, l'Age d'Homme, 2009 [1998], p. 9.

volume, Picon-Vallin recueillaient des études importantes qui considéraient la variété et la richesse de ces pratiques actuelles de l'hybridation du théâtre.

En fait, l'utilisation théâtrale des dispositifs technologiques – écrans, images enregistrées et filmées en direct, microphones et de systèmes de spatialisation du son, dispositifs multimédias interactifs – même si elle est adoptée par un nombre d'artistes de plus en plus grand, en composant un paysage théâtral varié, en mutation permanente, est souvent perçue comme nouvelle et inédite. Elle possède pourtant une longue histoire. Les techniques pour créer des illusions optiques et sonores, les machineries confondant les perceptions des spectateurs et provoquant leur émerveillement accompagnent l' "invention" du théâtre moderne à la Renaissance, et, ensuite, au XIXe, déterminent des pratiques du spectaculaire préludant l'affirmation de la mise en scène. Au XXe siècle, les technologies de reproduction du son et de l'image – le phonographe, la photographie et surtout le cinéma – s'insèrent dans le processus d'affirmation du théâtre en tant qu'art et deviennent des outils de travail pour le metteur en scène. Comme le dit Béatrice Picon-Vallin à propos de Meyerhold et de son spectacle *La Terre cabrée* (1923), dans lequel, pour la première fois, il utilise sur le plateau des projections cinématographiques :

> [...] l'homme de théâtre se définit comme organisateur ou monteur des éléments constitutifs du spectacle. Il acquiert un pouvoir qui lui permet de se considérer comme auteur, non comme interprète. Le statut du théâtre se transforme à travers ce mode de création qui systématise une intervention technologique et idéologique non pas camouflée mais au contraire soulignée, sur les différents matériaux scéniques. Il rend le théâtre indépendant de la litterature, l'éloigne de la peinture et donne à l'acteur de multiples points d'appui, qui sont à la fois des matériaux et des partenaires entre lesquels s'organisent des relations, en vue d'effets précis et puissants sur le spectateur[2].

Les technologies audiovisuelles ont donc contribué à la définition des instruments et des modalités opérationnelles de la mise en scène, et assument, dans les créations de nombreux "pères" de ce nouvel art – dont le Russe Meyerhold, l'Allemand Piscator, les Tchèques Burian et Honzl, qui fut aussi un grand théoricien de la composition scénique – des fonctions scénographiques et dramaturgiques. Les années vingt et trente, en Russie et en Allemagne, constituent en effet la première époque de déferlement des dispositifs technologiques sur les scènes théâtrales. Par la suite, comme l'observe de nouveau Béactrice Picon-Vallin, leur présence s'intensifie au cours de deux autres périodes, qui comme la première, correspondent à des moments de crise sociale et politique "où les frontières entre les arts du spectacle, comme entre les autres arts et

[2] PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold*, "Les voies de la création théâtrale", v.17. Paris, Cnrs, 2004 [1990], p. 151.

ceux de la scène, se font, à chaque stade de plus en plus poreuses"[3] : les années soixante aux USA, avec les pratiques "intermédias", et à Prague avec les espaces psychoplastiques de Josef Svoboda; enfin les vingt dernières années du siècle, au cours desquelles les usages des technologies électroniques et numériques se sont multipliés au fur et à mesure de leurs progrès et de leur diffusion dans la société.

De nouvelles perspectives d'études se sont ainsi ouvertes, et, dans l'analyse des transformations survenues, les chercheurs ont généralement assumé un point de vue international et transversal en mettant en relation des expériences significatives (spectacles, parcours d'artistes) associées selon leur tupe de support, leur format, les dispositifs technologiques qu'elles utilisent. Actuellement, les créations impliquant les technologies numériques sont au centre de vastes projets de recherche, qui, par la collaboration entre chercheurs de différentes disciplines et les artistes, visent à analyser les transformations des concepts-clé de la théorie théâtrale : la présence, qu'elles tendent à troubler, à multiplier, à déplacer; la notion de représentation qui s'estompe dans l'action et l'expérience.

Pour creuser ces problématiques, nous avons choisi dans cette thèse une approche différente, en combinant trois critères, dont le premier tend à concentrer la perspective de notre étude, les autres deux à l'élargir : limiter le champ de l'observation à un seul pays, l'Italie; considérer des dispositifs audiovisuels de plusieurs typologies et au cours d'une période assez longue, comprenant les quarante ans qui séparent les années soixante du début du nouveau millénaire.

L'Italie : globalisation et tradition nationale

Dans l'ouvrage dirigé par Béatrice Picon-Vallin sur *La scène et les images*, Brunella Eruli consacre un essai particulièrement intéressant et "intriguant" au théâtre italien[4]. Eruli prend en considération plusieurs expériences réalisées à partir des années soixante, observe dans le détail les œuvres d'artistes pourtant très différents comme Mario Ricci, Giancarlo Nanni, Giuliano Vasilicò, Memé Perlini, Federico Tiezzi et Socìetas Raffaello Sanzio, et elle cite également les conteurs Dario Fo, Marco Baliani et Marco Paolini, et les compagnies expérimentales Motus, Fanny e Alexander, Teatrino Clandestino, le théâtre d'objet du Teatro del Carretto et Teatro Gioco-Vita : dans la

[3] PICON-VALLIN, "Hybridation spatiale", cit., p. 14.

[4] ERULI, Brunella, "Dire l'irreprésentable, représenter l'indicible", in PICON-VALLIN (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS, 2002, pp. 297-319.

diversité de ces pratiques théâtrales, elle repère des orientations communes "réceptives à la dimension poétique et musicale de la parole"[5] et fondées sur "un langage théâtral visuel" opposé aux "implications idéologiques de la parole écrite et contre l'invasion de messages politiques qui affectait le théâtre de texte dont la version bourgeoise, tout comme la branche brechtienne, devenaient des exemples à fuir"[6]. Ce refus du sens logique et linéaire et cette attention portée sur la sensorialité du théâtre – la sonorité de la voix et la composition visuelle de la scène – produisent selon Eruli un court-circuit entre parole et représentation : "dans l'espace de la scène, nourries de la même incertitude, la parole et l'image se relaient et échangent leurs rôles : l'image contient le non-dit, la parole montre les couches obscures de l'image"[7]. Comme Eruli le suggère, ces pratiques de l'indicible et de l'irreprésentable se servent souvent de dispositifs audiovisuels qui déforment les sons et qui fragmentent l'espace scénique, en accentuant l'implication sensorielle du spectateur. Nous avons voulu creuser ce lien, en restreindrant notre recherche aux scènes italiennes pour observer les retombées d'un facteur de globalisation comme les technologies audiovisuelles dans le cadre d'une tradition nationale spécifique. La réflexion esthétique sur l'utilisation de l'hybridation technologique a été ainsi unie à l'étude historique du théâtre italien dans son contexte culturel, politique et socio-économique.

La "rédecouverte" d'un système théâtral particulier

Bien qu'appartenant au milieu italien, nous avons voulu adopter un regard distancié, de façon à l'interroger, à le comprendre et à l'expliquer comme si nous venions de le découvrir. Le cadre de la cotutelle nous a aidée : la France et l'Italie ont en effet des systèmes et des cultures théâtrales proches mais discordants, parfois complémentaires, et le point de vue français a ainsi permis de porter un regard différent sur la réalité italienne. Pour reconstruire le contexte, nous n'avons pas seulement considéré l'histoire des spectacles et des mouvements, mais nous aussi l'économie et la sociologie du théâtre, les occasions de diffusion des créations, le rôle de la critique et le développement de la pensée sur le théâtre. Après avoir défini les caractères institutionnels, nous nous sommes interrogés sur l'existence d'éléments culturels spécifiques, susceptibles de créer un terrain favorable au dialogue entre les artistes de théâtre avec les problèmes et les langages des dispositifs audiovisuels. A partir de ce

[5] ERULI, "Dire l'irreprésentable", cit., p. 297.

[6] ERULI, "Dire l'irreprésentable", cit., p. 298.

[7] ERULI, "Dire l'irreprésentable", cit., p. 319.

travail documentaire et critique, basé sur la lecture d'ouvrages, sur l'analyse directe des sources et sur la participation personnelle aux débats actuels, nous avons tracé une "cartographie" du système théâtral italien. L'organisation des scènes italiennes dans ses aspects à l'apparence les plus négatifs – comme l'absence d'une politique centralisée et le manque chronique de moyens économiques – qui s'accompagne à une forte influence de la critique, nous a semblé les ouvrir, au lieu de les appauvrir, à la variété et à l'inventivité dans les formes de l'organisation et de la création. Dans ce contexte, des expériences intellectuelles et théâtrales – Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene et les avant-gardes internationales des années soixante – ont marqué profondément le milieu italien et des principes du travail théâtral – l'écriture scénique et le laboratoire –, introduits par les artistes et développés par la critique militante dans les années soixante, ont constitué une culture théâtrale commune. Ces sujets sont traités dans la première partie de la thèse, qui vise ainsi à poser les "fondations" de notre analyse. Une fois déterminées les conditions dans lesquelles les pratiques théâtrales impliquant les technologies ont pu se développer, il fallait établir dans quelle perspective et avec quelle méthodologie les examiner.

Une méthodologie en devenir

Nous avons porté notre attention sur des pratiques multiples, réalisées par des supports radicalement différents – analogiques ou numériques, chimiques ou électroniques – pendant une tranche chronologique assez large sans choisir de leur appliquer au préalable une grille de catégories théoriques. Notre priorité a été la collecte et l'interprétation des documents. Toutefois, pour élaborer les questions que nous avons posées aux sources, nous nous sommes appuyée sur des points de repère théoriques et historiques qui ont constitué le cadre de notre réflexion : les études du Laboratoire sur les arts du spectacle du CNRS; les études nord-américaines sur les médias, en particulier celles de Marshall McLuhan, Jay David Bolter et Richard Grusin, Lev Manovich; et enfin les ouvrages italiens de Valentina Valentini, Anna Maria Sapienza, Andrea Balzola et Anna Maria Monteverdi. En Italie, un secteur des études théâtrales s'est occupé particulièrement des enjeux technologiques des scènes nationales[8]. En nous

[8] Cf. VALENTINI, Valentina, *Teatro in immagine. Volume primo: eventi performativi e nuovi media*, Roma, Bulzoni, 1987; VALENTINI, Valentina, *Teatro in immagine. Volume secondo: audiovisivi per il teatro*, Roma, Bulzoni, 1987; SAPIENZA, Anna Maria, *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1992; BALZOLA, Andrea - PRONO, Franco (dir.), *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994; AMENDOLA, Alfonso, *Frammenti d'immagine : scene, schermi, video per una sociologia della sperimentazione*, Napoli, Liguori, 2006.

insérant dans ce sillon, nous avons pris comme point de départ les documents que ces chercheurs avaient utilisées et les problématiques qu'ils avaient soulevées, en essayant par ailleurs d'élargir davantage le champ de l'étude aux expériences et aux contextes négligés pour des raisons chronologiques ou idéologiques.

L' examen pointu de l'annuaire du théâtre italien *Il Patalogo*, qui, à partir de 1979 recueille chaque année le répertoire de tous les spectacles présentés dans les salles italiennes dans la saison théâtrale précédente et des principales revues théâtrales italiennes nous a donné à ce propos un double résultat. D'une part, en décryptant les génériques et les photos des spectacles, en cherchant dans les comptes rendus des indices, en parcourant les listes des festivals, nous avons recueilli des données sur les occasions de production et de diffusion, ainsi que sur les œuvres. Progressivement, nous avons construit un répertoire de créations classées par genre (spectacles, films, adaptations télévisuelles, installations) et type de dispositifs utilisés en considérant aussi des cas particuliers où les technologies interviennent dans le processus de création et dans la conception du spectacle, même si au final, elles ne sont pas présentes sur la scène. De l'autre, l'examen des articles nous a éclairé sur les attitudes de la critique italienne. Une relation de simultanéité, entre le déferlement des œuvres et des manifestations d'un côté, et la richesse et la pertinence des publications de l'autre, est apparue. Face à cette correspondance quantitative et qualitative, nous avons donc établi que le rapport entre les artistes et les critiques est un aspect fondamental du développement des pratiques théâtrales technologiques qu'il fallait observer avec attention.

A partir de ce répertoire, nous avons commencé les recherches des documents. Nous avons alors dû faire face la dispersion des archives italiennes, que nous avons consultées dans plusieurs villes, dans des institutions théâtrales, des festivals, des bibliothèques : à Milan, nous avons consultés les archives du Piccolo Teatro, du Centro di Ricerca per il Teatro, et la bibliothèque de la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi; à Bologne, la médiathèque du département de Musique et Spectacle de l'Università di Bologna; à Turin, le Centro Studi du Teatro Stabile; à Riccione, les archives du festival *Riccione TTV*; à Rome, la médiathèque du Centro Teatro Ateneo del'Università La Sapienza et le Centro Studi du Teatro Stabile. Les matériaux divers consultés, comprenant des esquisses, des photographies, des programmes de salles, des vidéos de créations scéniques ont confirmé l'abondance et la variété des pratiques du passé, et demandé l'élaboration de méthodes d'analyse adaptées aux objets de fois en fois

examinés. Comme pour l'observation du système théâtral en général, ce travail d'historien a été combiné avec l'attention portée sur le contemporain. Car l'utilisation des technologies audiovisuelles est un phénomène du présent, en devenir continu et rapide.

L'attention au contemporain entre observation, participation et formation

Nous avons donc observé les mouvements et les initiatives actuels, en suivant plusieurs artistes, en les rencontrant et en les interrogeant sur leur travail. Parfois, nous avons participé personnellement à des initiatives. Au festival *Riccione TTV* de 2004, nous avons été membre de la commission de sélection du prix Italia pour la meilleure vidéo théâtrale en 2004, et entre 2004 et 2006 nous avons participé aux activités (stages et résidences de création) de l'association Xlab Videofactory d'Anna Maria Monteverdi et Andrea Balzola, consacrée à la réalisation des créations multimédias et à la diffusion d'une culture artistique du numérique.

Pour comprendre les enjeux des technologies, en particulier numériques, nous avons suivi des formations spécifiques, en France et en Italie : en 2004, à l'Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) à Paris, nous avons participé au stage *Captation du mouvement pour la danse et le théâtre*, centré sur les possibilités du logiciel Max MSP pour la coordination du mouvement avec des effets visuels et sonores; au laboratoire PERCRO-*Perceptual Robotics* de la Scuola Superiore Sant'Anna de Pise nous avons suivi le cours de spécialisation organisé par l'ingénieur Massimo Bergamasco sur les réalités virtuelles et sur les problèmes de la perception tactile; à la Scuola Normale Superiore, le cours de spécialisation *Progettare su Web. Metodologie e Applicazioni* (*Projeter dans le Web. Méthodologies et applications*, Cortona AR, 10-22 mai 2004) sur les possibilités ouvertes par l'Internet à la recherche et à la communication scientifique ; en avril 2005, à la Città del Teatro de Cascina (PI), nous avons participé à l'atelier de Giacomo Verde sur *Hacker Teatro : dal Teleracconto al V-jing teatrale* [*Théâtre Hacker : du Télérécit au V-jing théâtral*].

Ces activités multiples nous ont permis de prendre conscience des interrogations et des opportunités que l'utilisation des nouvelles technologies est en train de soulever dans les milieux scientifique, intellectuel, artistique et plus spécifiquement théâtral. Ainsi, nous avons pu comparer les différentes approches de ceux-ci et observer les modalités d'articulation du dialogue entre la science et l'art. Notamment, l'approfondissement des

problèmes techniques concernant la mise en place par les scientifiques des environnements virtuels sensibles et des interfaces réglant la relation entre l'homme et la machine, nous a permis de mieux comprendre si et comment les artistes conçoivent l'usage de ces dispositifs en essayant d'interpréter ce qu'ils demandent des technologies et des techniciens qui les accompagnent. La question du rapport de l'artiste avec le scientifique et avec les moyens technologiques, la transformation des processus de travail nous ont donc paru des nœuds capitaux qu'il fallait essayer d'étudier aussi dans le passé, en vérifiant si l'évolution des technologies a transformé l'approche des artistes d'une part, et comment les artistes les ont à chaque fois pliés à leurs projets et à leurs visions de l'autre.

Un parcours historique entre fresque et détail

Dans l'ensemble des matériaux réunis, nous avons sélectionné un corpus de créations à analyser dans le détail, en décidant de porter notre attention tant sur des œuvres les plus abouties, déjà distinguées par la critique, comme le œuvres télévisuelles de Carmelo Bene, Luca Ronconi, Carlo Quartucci, et les spectacles de Giorgio Barberio Corsetti et du Studio Azzurro, que les échecs et les réalisations mineures, comme le Tecnoteatro de Giuseppe Bartolucci et Gabriele Oriani et les mises en scène de Franco Enriquez, qui tout de même ont contribué à créer l'histoire et à mettre en évidence ses contradictions et ses occasions manquées. En établissant des connexions entre les œuvres et les contextes, nous avons créé un parcours, qui n'a pas la prétention d'être complet, mais qui veut mettre en valeur les articulations majeures de la relation entre les scènes italiennes et les technologies au fil de l'histoire et que nous proposons d'interpréter par une périodisation en quatre phases correspondant aux quatre parties centrales de la thèse.

Au cours de ces périodes, celles qui se posaient e tant que technologies dominantes – le cinéma, la vidéo et ensuite le multimédia numérique – ont déclenché des réactions, des recherches et des pratiques particulières : de la "contamination diffuse" dans les années soixante et années soixante-dix, dans lesquelles l'audiovisuel traverse des milieux diverses et est à la base d'une multiplicité de créations qui se servent de supports différents, à la "spécialisation" technologique et générationnelle des années quatre-vingt; de la transition des années quatre-vingt-dix entre "normalisation" et retour aux sources du théâtre, aux nouvelles pratiques qui, dans la dernière décennie, ont réactivé les expériences du passé. Au niveau terminologique, nous avons essayé à chaque fois de mettre en valeur l'apparition des termes inédits – tels que *tecnoteatro, teleteatro,*

videoteatro, *scena elettronica* [technothéâtre, téléthéâtre, vidéothéâtre, scène électronique] – dont l'invention correspond à l'exigence de définir les créations impliquant les technologies audiovisuelles. Cette diversification et instabilité linguistique indiquent la variabilité des approches et des pratiques, ainsi que la difficulté à les situer et à les décrire dans le paysage théâtral. Selon notre hypothèse, ces pratiques considérées comme "autres", "différentes", se situent effectivement dans un champ théâtral élargi, engendré par l'hybridation technologique.

La dernière partie de la thèse est justement consacrée à comprendre l'essence et les raisons de phénomène, dans une synthèse synchronique qui creuse les problématiques émergées au fil du parcours historique concernant la formation et les motivations des artistes, ainsi que les tensions touchant au statut phénoménologique et ontologique de la scène théâtrale et du théâtre en soi introduites par les technologies. Finalement nous avons essayé de comprendre si cet élargissement du champ théâtral a conduit a une modification structurelle de la logique théâtrale. Car, comme nos expériences de spectateurs nous l'avaient suggérées, nous croyons que les technologies audiovisuelles ne sont pas seulement un phénomène de l'esthétique théâtrale contemporaine intéressant et novateur qu'il faut interroger dans sa dimension historique, mais une clé pour comprendre les tendances, les possibilités et les apories du théâtre dans cette époque riche en expérimentations et en contradictions.

Avant de commencer ce parcours en six étapes il nous semble d'abord nécessaire de mieux motiver la pertinence du choix de l'Italie en précisant rapidement la position de ce pays dans le cadre du théâtre européen, à partir des origines de la mise en scène moderne jusqu'au seuil de la période que nous allons étudier.

Une premisse nécessaire : l' "anomalie" italienne

Par rapport à l'affirmation de la mise en scène moderne, le théâtre italien occupe dans le contexte européen une position particulière, déterminée par un ensemble de facteurs tenant tant d'héritages anciens que de vicissitudes contemporaines. Comme l'observe Claudio Meldolesi dans un ouvragre fondamental sur le théâtre italien au XXe siècle, la rencontre avec "la logique de la mise en scène historique" se réalise ainsi "dans des formes théoriques et productives si particulières" que les scènes italiennes vont ensuite se développer de manière "anomale"[9]. Dans les premières décennies du siècle, le milieu

[9] MELDOLESI, Claudio, *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 20098 [Firenze, Sansoni, 1984], p. 3.

théâtral italien est particulièrement intéressé par les innovations des metteurs en scènes européens, qui fréquentent assidûment les théâtres italiens. Edward Gordon Craig, Jacques Copeau et Max Reinhardt, travaillent souvent en Italie, en suscitant la curiosité du public et la discussion de la critique[10]. En 1906, Craig conçoit le décor pour la mise en scène de *Rosmersholm* de Ibsen jouée par Eleonora Duse au Teatro della Pergola à Florence, et, à partir de l'année suivante décide de s'installer dans la ville toscane. C'est là qu'il travaille à sa revue *The Mask* et, en 1913, fonde son école, dont la mise en place échoue à cause de la guerre. Par ailleurs, Reinhardt et Copeau interviennent en Italie avec une certaine régularité, avec des créations présentées à l'occasion du Maggio Fiorentino ou de la Biennale de Venise[11]. En 1934, l'Accademia d'Italia organise le Convegno Volta, des rencontres internationales sur le théâtre de masse et la politique théâtrale : Craig, Maeterlink, Hauptmann, Tairov, Copeau figurent parmi les intervenants. Cependant, ces contacts importants ont un impact limité dans les habitudes des scènes nationales, dont également les expérimentations les plus audacieuses – les soirées futuristes, la tentative de Luigi Pirandello d'animer le Teatro d'Arte (1925), et les recherches d'Anton Giulio Bragaglia sur la "*maschera mobile*" [masque mobile] et sur l'utilisation des lumières colorées au Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1922-1931) et ensuite au Teatro delle Arti (1937-1943) –n'aboutissent pas à transformer les rouages du système théâtral. Négligées par les intellectuels, qui généralement ne considèrent pas le théâtre comme une activité culturelle fondamentale[12], et non suffisamment soutenues par la politique giolittienne (1903-1921) d'abord et fasciste par la suite, ces expériences se heurtent à l'importance que des acteurs liés au théâtre de tradition occupent dans le milieu théâtral et à la forme d'organisation dominante des compagnies itinérantes, *compagnie di giro*. Les troupes sont éparpillées sur le territoire

[10] Sur les échanges internationaux et sur leur impact dans les premières trois décennies du siècle, Mirella Schino a récemment dirigé recherche ambitieuse qui vise à montrer l'ouverture et l'intérêt du milieu théâtral italien pour la mise en scène européenne. Une partie des documents analysés et des premières réflexions sont publiées in SCHINO, Mirella (dir.), *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934. Dossier*, in *Teatro e Storia*, n°29, a. XXII, 2008, pp. 27-255. Précedemment, Maria Ines Aliverti a aussi contribué, avec ses articles, à éclairer pour la première fois la relation entre les scènes italiennes et le milieu théâtral européen, en particulier en se concentrant sur l'activité de Copeau en Italie.

[11] Ces deux festivals internationaux, fondés en 1933 et en 1934 par des notables et intellectuels de Florence et de Venise, avalisées ensuite par le gouvernement central, sont l'héritage le plus fertile du fascisme et ils sont encore parmi les rendez-vous les plus importants de la vie culturelle nationale.

[12] Come l'observent Mimma Gallina et Romano Luperini, historiquement le théâtre ne participe ni de la formation courante des classes dirigeantes ni de l'élaboration de l'identité collective, cette fonction étant plutôt exercée par l'opéra et, à partir des années vingt, par le cinéma. Cf. GALLINA, Mimma, *Organizzare teatro*, Milano, Franco Angeli, 2003; LUPERINI, Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura contemporanea*, Torino, Loescher, 1981.

national, gérées par un *capocomico*, réglées sur le système des rôles hérité de la tradition, et elles manquent de références institutionnelles fortes. On s'y transmet de génération en génération un savoir artisanal traditionnel centré sur la figure du comédien. La virtuosité et l'éclectisme du comédien garantissent en effet le succès auprès des publics auxquels les compagnies s'adressent dans leurs tournées, qui se différencient pour leurs habitudes, leur niveau social, leur culture, leurs dialectes. Ainsi, la tradition du grand acteur, quoique dans une stratification complexe d'attitudes artistiques et productives, demeure un caractère marquant du théâtre italien de la première moitié du XXe siècle. Pour cette raison, les compagnies résistent à l'introduction de la nouvelle figure du metteur en scène et au renouveau du répertoire dramatique.

C'est Silvio D'Amico, critique et écrivain proche de Pirandello et de Copeau, qui progressivement parvient à diffuser l'idée de la nécessité de la mise en scène. Mais il ne s'agit pas de la mise en scène expérimentale des pères fondateurs, mais d'une fonction d'harmonisation des différents éléments scéniques. D'Amico s'engage sur plusieurs fronts : il écrit dans les journaux, il fonde des revues théâtrales, et finalement, en 1935, il institue l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, organisée selon un double cursus de jeu et de mise en scène. Les premières personnalités italiennes que l'on peut qualifier de metteurs en scène, qui travaillent à la fin des années trente, assument une "fonction équilibrante"[13], visant à rationaliser les modalités de création et à interpréter correctement le texte dramatique.

La première fracture : "un théâtre d'art pour tous"

La deuxième guerre mondiale détermine une fracture historique et culturelle. Elle entraîne la chute du régime et la montée de la lutte partisane, à laquelle participent de nombreux intellectuels et artistes, qui, une fois le conflit terminé, aspirent au renouveau de la culture, fondé sur les idéaux de la Résistance : la démocratie, la liberté, l'engagement. La véritable fondation de la mise en scène italienne date de ce moment historique, et corresponde à l'institution du Piccolo Teatro de Milan en 1947 par deux jeunes engagés Paolo Grassi et Giorgio Strehler[14].

---

[13] L'expression est de MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 36-43.

[14] Né en 1919 à Milan, avant la guerre Paolo Grassi découvre très jeune sa passion pour le théâtre, mais après une mise en scène réalisée en 1937, il décide de se consacrer à l'administration et à la critique. Il est administrateur de la compagnie Ninchi-Dori-Tumiati et participe à la fondation du mouvement avant-gardiste *Palcoscenico*. Pendant la guerre participe à la lutte partisane et devient collaborateur de la revue socialiste *L'Avanti*. Strehler, né près de Trieste deux ans après Grassi, grandit dans une faille où les

L'ambition de ses fondateurs c'est de faire du théâtre un art capable d'atteindre le publi le plus large. Mario Apollonio, Paolo Grassi, Giorgio Strehler et Virgilio Tosi écrivent dans le document de présentation de la nouvelle institution :

> Nous allons recruter nos spectateurs, pour autant que possible, parmi les travailleurs et les jeunes, dans les usines, dans les bureaux, dans les écoles, tout en offrant des formules d'abonnement simples et avantageuses pour mieux serrer les rapports entre théâtre et spectateurs, tout en offrant tout de même des spectacles de haut niveau artistique à des prix réduits autant que possible. Il n'est donc question ni de théâtre expérimental, ni de théâtre d'exception enfermé dans un cercle d'initiés, mais au contraire de théâtre d'art pour tous. […] Le théâtre demeure ce qu'il a été dans les intentions les plus profondes de ses créateurs : le lieu où une communauté librement réunie, se révèle à soi-même, où elle entend une parole à écouter ou à rejeter[15].

Pour la première fois, une institution-maison, hébergeant une troupe d'acteurs, une équipe d'organisation et un metteur en scène voit le jour. C'est une véritable révolution qui se produit, car il s'agit de la première structure fixe à gestion publique qui naît dans et pour une communauté spécifique : c'est un théâtre municipal, expression des intellectuels et des politiques éclairés d'une des villes les plus vitales de l'Italie, plus avancée que la capitale.

Le Piccolo Teatro devient le modèle qui détermine le système théâtral contemporain. Dans les années cinquante, la totalité de l'intelligentsia italienne considère les théâtres publics, appelés *stabili* pour indiquer l'opposition de fond avec les *compagnie di giro*, le seul chemin pour la refondation des scènes nationales. Même si leur fondation reste confiée à l'initiative locale, les institutions publiques, associées à des grands metteurs en scène, dont Giorgio Strehler, Luigi Squarzina, Gianfranco De Bosio, forment une culture théâtrale commune et mettent en place un nouveau modèle d'organisation et d'esthétique. La fonction du metteur en scène, la position des acteurs, le rôle du texte sont transformés. D'une part, Strehler, Squarzina et De Bosio mettent au jour le répertoire théâtral en montant des pièces fondamentales de la dramaturgie contemporaine internationale, de l'autre, sous l'influence de Brecht, ils élaborent une manière originale de mettre en scène les classiques, à la fois philologique et actualisante

---

cultures et les langues sont métissées et où la musique est protagoniste. Il suit une formation musicale et il entreprend des études en droit, mais, une fois à Milan où il déménage avec la famille, il découvre sa passion théâtrale. Il s'inscrit à l'Accademia dei Filodrammatici et il fait la connaissance de Grassi, avec lequel il se lie d'une amitié profonde. Pendant la guerre, il est exilé en Suisse, où en des conditions économiques désastreuses, parvient à réaliser ses premières mises en scène d'Eliot, de Camus et de Wilder. Une fois la guerre terminée Grassi et Strehler se retrouvent à Milan, où ils parviennent à concrétise les aspirations conçues pendant le conflit.

[15] APOLLONIO, Mario – GRASSI, Paolo – STREHLER, Giorgio – TOSI, Virgilio, "Teatro d'arte, per tutti", in LAZZARI, Arturo – MORANDO, Sergio (dir.), *Piccolo Teatro: 1947-1958*, Milano, Moneta, 1958, p. 23, version réduite du manifeste publié à l'origine dans l'importante revue dirigée par Elio Vittorini, *Il politecnico*, n° 35, gennaio-marzo 1947.

:les mises en scènes des textes de Ruzante réalisées par Gianfranco De Bosio, les Goldoni de Strehler et de Luigi Squarzina se déroulent sur un "double parcours", où le regard critique sur la société contemporaine passe par l'analyse pointue des nœuds historiques contenus dans les pièces[16].

Dans une situation où le théâtre n'existait que dans des formes commerciales et itinérantes, la nouvelle *regia critica* assume un rôle à la fois novateur et normatif qui conduit les théâtres *stabili* au monopole, en parvenant progressivement à limiter les initiatives alternatives[18]. La mutation sociale et économique du boom économique correspond à l'épuisement progressif de l'élan novateur exprimé par les théâtres publics en dépit de l'excellence artistique de leurs réalisations. Le théâtre n'échappe pas au mouvement de remise en question de la fonction de la culture dans la société de consommation en train de se constituer.

La deuxième fracture : les inquiétudes culturelles des années soixante

Au début des années soixante, la culture italienne est en mouvement, s'ouvrant aux idées internationales les plus avancées dans le domaine des sciences sociales et humaines. Le développement de la société de consommation engendre l'exigence de redéfinir la notion humaniste d'engagement qui avait fondé les pratiques culturelles de l'après-guerre. Dans ce mouvement, il faut pourtant remarquer une différence entre le domaine plastique et musical, et les arts fondés sur la parole – en particulier la littérature, mais aussi le cinéma et le théâtre. D'une part, la nécessité de l'expérimentation formelle et linguistique est reconnue sans exclure l'expression d'une prise de position sociale et politique; de l'autre, l'obligation à l'intelligibilité et le primat de contenus demeurent contraignants par rapport à l'innovation des formes.

---

[16] La notion de "double parcours" a été introduite in MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano*, cit. pp. 278-286.

[18] Cf. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., en particulier p. 406 et TAVIANI, Ferdinando, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, en particulier pp. 176 et suivantes; Taviani trouve exemplaire l'attitude de Silvio D'Amico : celui-ci se batte pour la mise en place d'un système diffusé d'institutions et de savoirs permettant la pratique d'une "bonne moyenne" artistique. Malheureusement, une fois son projet réalisé grâce aux théâtres *stabili* et à l'Accademia, la "moyenne" tend à étouffer la vitalité créatrice, qui manque de l'indispensable nourriture des exceptions.

Ainsi, dans le milieu littéraire, les intellectuels réunis autour de la revue milanaise *Il Verri* commencent à assumer des positions antagonistes qui vont conduire à la fondation du mouvement "Gruppo 63"[19] . Ceux-ci se battent pour donner à la littérature une place différente dans la société, en se rapprochant des avant-gardes historiques et des mouvements du Nouveau Roman et de l'Oulipo. Ils refusent l'équation "engagement politique = contenus politiquement engagés", qui domine le paysage littéraire italien, largement influencé par le réalisme et par la tradition esthétique remontant à Benedetto Croce et Antonio Gramsci. Renato Barilli écrit en 1963 que "pour les représentants les plus importants de notre culture récente, intégrer la littérature signifiait avant tout la mettre en relation avec des structures issues et développées dans le domaine politique, économique, moral : structures en fin de comptes propres au domaine de la 'raison pratique' ". Le "vice grossier que l'on appelle *contenutismo* [tendance de la critique à faire prévaloir le contenu d'une œuvre sur sa forme]" tient, selon Barilli, de la "méfiance radicale dans la dignité de ce plan d'action [de la littérature] et de la conviction qu'il ne peut se légitimer qu'en fréquentant les lieux légitimes d'autres plans, considérés plus sérieux et importants".[20] Selon le Gruppo 63, le champ littéraire serait ainsi dévalorisé par rapport au champ politique. Le travail engagé de l'intellectuel consisterait au contraire dans l'expérimentation linguistique. Les signifiants vont ainsi assumer une importance égale aux signifiés, et le rapport au monde ne s'exerce plus à travers le traitement de sujets politiques et sociaux, mais par l'adoption de ses langages et l'étude de ses signes.

Un même phénomène de contestation se produit dans le milieu théâtral, où plusieurs critiques commencent à s'interroger sur les fonctions et les finalités des théâtres *stabili*. Ils blâment la fermeture des institutions publiques et l'absence de prise de risque, et ils envisagent tous un théâtre "de combat", "insolite", "nouveau", "en rupture". Un jeune critique socialiste, Giuseppe Bartolucci, est le porte-parole de ce mécontentement. En 1964, il accuse les metteurs en scène critiques d'incompétence par rapport aux

[19] Fondée à Milan en 1956 par Luciano Anceschi, professeur d'esthétique à l'Université de Bologne, la revue recueille des jeunes intellectuels tels que Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini. Anceschi introduit en Italie la phénoménologie de Husserl en tant que clé de lecture de l'art et du monde. Le Gruppo 63 prend son nom de l'année de sa constitution : en font partie des poètes des écrivains, des poètes, des critiques, des chercheurs, dont une partie constitue le noyau de la revue *Il Verri*. Ceux-ci se retrouvent la première fois entre le 3 et le 8 octobre 1963 à l'Hotel Zagarella de Palerme, en marge du festival de musique contemporaine "Settimana Internazionale di Nuova Musica" organisé par Francesco Agnello.

[20] BARILLI, Renato, "Quale impegno?", in *Il Verri*, n° 8, 1963, ensuite publié in BARILLI, Renato - GUGLIELMI, Angelo, *Gruppo 63. Critica e teoria,* Torino, Testo&Immagine, 2003 [Milano, Feltrinelli, 1976], pp. 288 et 291.

techniques et aux formes qu'exige la dramaturgie contemporaine internationale, et il affirme que

> les théâtres *stabili* ont produit des fermetures évidentes et ont étouffé dangereusement les auteurs italiens, les tendances "formelles" du théâtre contemporain, les acteurs et les metteurs en scène qui sont en train d'achever leur apprentissage et d'atteindre leur maturité, c'est-à-dire tout ce que nous pourrions définir […] comme "tradition du nouveau"[21].

Parallèlement aux contestations avancées par les critiques, différents mouvements artistiques se détachent des voies tracées par les metteurs en scène critiques, en agissant tant en dehors qu'à l'intérieur des institutions mêmes. La fin du monopole de la mise en scène critique avance par étapes, apparemment distantes, qui présentent au contraire des tendances communes, qui préparent le terrain pour un théâtre différent :

> **1959-1963 :** le jeune metteur en scène Carlo Quartucci monte des textes de Beckett, Tardieu et Ionesco à la Borsa di Arlecchino, une petite salle expérimentale de Gênes, fondée par le metteur en scène Aldo Trionfo et le scénographe Lele Luzzati.
>
> **1959 :** Angelo Maria Ripellino, spécialiste des cultures slaves, traducteur du russe et du tchèque et poète, publie chez l'éditeur Einaudi, l'essai sur *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* sur l'avant-garde théâtrale russe[22]. Le compositeur Luigi Nono découvre à Prague le travail du scénographe Josef Svoboda. A l'époque, Nono est en train de s'interroger sur les possibilités d'un nouveau théâtre musical politique, capable de remettre en question les relations entre l'œuvre et le monde, le spectacle et le spectateur. Il vise un théâtre capable de changer le monde, qui implique le spectateur dans un sensorium total par la mise en place de dispositif de vision et d'écoute spatialisés, en le poussant à envisager une alternative sociale. Lorsqu'il découvre la recherche que Svoboda et Radok mènent à Prague, il semble avoir trouvé ce qu'il est en train de chercher. Tout de suite il fait alors appel à Ripellino pour lui demander de l'aider à faire connaître l'artiste en Italie. A cette occasion va naître le projet artistique de l'opéra contemporain *Intolleranza*[23].
>
> **1959-1960 :** Carmelo Bene débute en tant qu'acteur dans *Caligula* d'Albert Camus au Teatro dell'Arte à Rome et présente son premier spectacle *Spettacolo Mayakovski* avec les musiques du compositeur Sylvano Bussotti.
>
> **1960-61 :** Angelo Maria Ripellino conçoit un large projet de renouveau culturel et invite Italo Calvino, le plasticien Achille Perilli, le critique d'art Carlo Giulio Argan à collaborer à une nouvelle revue. En travaillant avec Nono pour *Intolleranza*, Ripellino établit des points de repère dans les expériences de Meyerhold, Piscator, Burian, Oklopkov, dans le théâtre total de Gropius et les théâtres orientaux. Dans sa correspondance avec le compositeur, il affirme que la "nouveauté est dans le synchronisme de plusieurs arts" et il insiste sur la nécessité de traduire en italien un "corpus de textes et traités fondamentaux pour le théâtre moderne comme nous l'envisageons"[24].

---

[21] BARTOLUCCI, Giuseppe - CAPRIOLO, Ettore - PALMIERI, Eugenio Ferdinando - REBORA, Roberto- TERRON, Carlo, "1963-1964: la stagione in Italia. Una tavola rotonda di critici", in *Sipario*, anno XIX, n° 219, luglio 1964, p. 4.

[22] RIPELLINO, Angelo Maria, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 2002 [1959].

[23] Cf. à ce propos BABLET, Denis, *Josef Svoboda*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2004 [1970] et PULIANI, Massimo (dir.), *SvobodaMagika : polyvisioni sceniche di Josef Svoboda*, Matelica, Halley, 2006.

[24] Correspondace entre Angelo Maria Ripellino et Luigi Nono publiée in PULIANI, Massimo (dir.), *SvobodaMagika : polyvisioni sceniche di Josef Svoboda*, cit., p.107-108, lettres du 8 janvier, 21 janvier et 27 février 1960.

1961 : Luigi Nono, Angelo Maria Ripellino et Josef Svoboda réalisent ensemble l'opéra contemporain *Intolleranza* à la Biennale de Venise, où ils utilisent des projections multiples d'images et des sons enregistrés et travaillés électroniquement.

Le metteur en scène et chercheur Vito Pandolfi publie l'ouvrage *Regia e registi nel teatro moderno*[25], où il dessine l'histoire de la mise en scène européenne d'Appia à Barrault et Vilar, en en indiquant l'initiateur en Wagner.

1962 : *Sipario* publie un dossier sur la scénographie italienne, où apparaît une nouvelle tendance menée par des plasticiens donnant à l'espace une dimension abstraite. Les spectacles phares de cette tendance sont le ballet *Collage* du compositeur Aldo Clementi avec la scénographie de Achille Perilli (Rome, Accademia Filodrammatica Romana, Roma, Teatro Valle, 1961) et le déjà cité *Intolleranza*. Le jeune artiste Mario Ricci présente une création cinético-visuelle dans l'appartement du critique d'art Nello Ponente à Rome. En s'inspirant de Craig et du Bauhaus, il construit des brèves séquences scéniques où les objets et les formes sont mis en relation dynamique avec l'espace et la lumière (*Movimento numero uno per marionetta sola*, 1962; *Spettacolo di tre pezzi*, 1964; *Movimento per marionetta sola numero 2*, 1964).

1963-1965 : la Biennale de Venise organise des expositions sur Gordon Craig, Josef Svoboda et Oskar Schlemmer.

1964 : Pandolfi fonde le Teatro Stabile di Roma à Rome, en se donnant pour mission de renouer avec la tradition des avant-gardes russes et avec le théâtre international contemporain. Il vise aussi à se rapprocher du Gruppo 63 en particulier.[26]

Sipario publie un dossier sur l'avant-garde française, où une grande attention est donnée aux projets de Jacques Poliéri. Un article est consacré à l'exposition internationale de scénographie de Zurich, où s'imposent les travaux de Svoboda et Kantor[27].

Ces expériences diverses témoignent de l'exigence de renouveler l'approche au théâtre de la mise en scène critique. Les voies principales du renouveau sont deux. D'une part, les artistes ressentent le besoin d'ouvrir les scènes italiennes aux phénomènes internationaux de l'avant-garde contemporaine, sur les plans de la dramaturgie (le nouveau théâtre français), de la mise en scène (Peter Brook,Tadeusz Kantor), et de la scénographie (Josef Svoboda, Jacques Poliéri). De l'autre, ils veulent approfondir la connaissance des avant-gardes historiques et des maîtres de la mise en scène, en particulier de l'Europe de l'Est, qui n'avaient pas été à la base de la fondation du théâtre contemporain italien. Ainsi, on commence à envisager, selon l'expression du critique d'art américain Harold Rosenberg[28] reprise par Giuseppe Bartolucci, une "tradition du nouveau" qui unit l'avant-guerre au présent. Cette "tradition" se caractérise selon Bartolucci par une large autonomie du spectacle par rapport au texte, et par la valeur

[25] PANDOLFI, Vito, *Regia e registi nel teatro moderno*, Bologna, Cappelli, 1973 [1961].

[26] Cf. EVOLA, Dario, *L'utopia propositiva di Vito Pandolfi. Teatro, cinema, televisione in Italia dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, Roma, Bulzoni, 1991; l'expérience de Pandolfi ne va durer que quelques années, et elle va donc constituer une occasion manquée de renouveau du système des théâtres publics.

[27] ELIA, Celestino, "Jacques Poliéri: Teatro mobile e teatro totale", in *Sipario*, Anno 19°, N° 220-221, agosto-settembre 1964, pp. 4-15; SEELMANN EGGEBERT, Ulrich, "L'esposizione internazionale di Zurigo", in *Sipario*, Anno 19°, N° 220-221,agosto-settembre 1964, pp. 24-29.

[28] ROSENBERG, Harold, *The Tradition of the New*, New York, Horizon Press, 1959; la traduction italienne apparaît cinq ans après: ROSENBERG, Harold, *La tradizione del nuovo*, Milano, Feltrinelli, 1964.

fondamentale attribuée à l'espace théâtral – scène et salle - en tant qu'élément actif de la composition dramaturgique. Dans cette phase naissante de renouveau, la porosité entre les arts et l'usage de dispositifs technologiques sont au centre du changement souhaité. A partir de ce moment, les technologies audiovisuelles vont accompagner le débat et les tentatives de ce théâtre qui se veut rattacher à l'œuvre des avant-gardes européennes et aux expériences internationales en se révoltant contre ses propres maîtres. Nous allons donc observer comment cette exigence de transformation se concrétisera dans les années suivantes et quelle sera effectivement la fonction des technologies dans le travail des artistes concernés, en touchant, au fur et à mesure que nous avancions, à des questions cruciales concernant le statut du théâtre dans le monde contemporain et l'évolution de la mise en scène dans ce début du XXIe siècle.

Avertissements

Nous avons inséré dans le texte, entre parenthèse et en gras, les renvois aux matériaux présentés dans les annexes (tableaux; textes et documents; fiches). Ceux-ci donnent au lecteur des références chronologiques, historiques et quantitatives qui complètent les reconstructions développées dans la thèse.

Par rapport aux références bibliographiques indiquées dans les notes en bas de page, vu la différence des conventions courramment utilisées respéctivement en France et en Italie, nous avons décidé de réduire au minimum les abréviations latines et de répéter le nom de l'auteur et le titre abrégé des ouvrages déjà cités, en ajoutant à la fin l'indication "cit.". Nous avons gardé seulement *Ibidem*, et ensuite *Ibid.*, lorsque la page de la citation précédente était exactement la même.

Sauf indication contraire, nous avons effectué les traductions de l'italien et de l'anglais.

I
FONDATIONS

1

Une cartographie du système théâtral italien

Autour 1965, le processus de renouvellement du théâtre italien se poursuit par la recherche de modèles nouveaux dans l'héritage de la mise en scène européenne et dans les expériences internationales du présent. Cette année-là, Angelo Maria Ripellino publie pour la maison d'éditions Einaudi le volume *Il trucco e l'anima*, où il raconte le théâtre russe de Stanislavski à Meyerhold, tandis qu' à la Piccola Scala de Milan, le metteur en scène Virginio Puecher monte avec Josef Svoboda l'opéra contemporain de Giacomo Manzoni *Atomtod*. Luigi Squarzina et Ivo Chiesa, en s'inspirant des laboratoires des pères fondateurs de la mise en scène, invitent Carlo Quartucci à organiser un atelier expérimental au sein du Teatro Stabile di Genova (Gênes), le Teatro Studio. Le premier résultat du Studio – le spectacle *Zip, Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam* écrit par Giuliano Scabia et mis en scène par Quartucci – présenté à la Biennale de Venise en 1966, provoque les réactions violentes de la critique conservatrice et la fermeture de l'atelier. Les polémiques et la conclusion malheureuse de cette tentative vont préluder au conflit qui va séparer radicalement la mise en scène critique et l'expérimentation, en créant des fractures idéologiques, ainsi que conditions de production et diffusion spécifiques.

En novembre 1966, la revue *Sipario* publie un manifeste pour le "nouveau théâtre" signé par des critiques, des artistes, des intellectuels, et annonce l'organisation d'un colloque à Ivrea. Du 9 au 12 juin, ceux-ci se réunissent à Ivrea, dans les salles mises à dispositions par la Fondazione Olivetti, pour discuter d'un "nouveau théâtre". Le *Convegno per un nuovo teatro* [Rencontres pour un nouveau théâtre], ancré dans la mémoire du théâtre italien tout simplement comme le *Convegno di Ivrea* [Rencontres d'Ivrea], va assumer une valeur mythique fondatrice et constituer "le point de repère canonique pour toute tentative d'intervention critique et historiographique sur le nouveau théâtre italien"[29]. En effet, les discussions animées de ces journées-là, les publications qui les préparent et qui les suivent, vont esquisser les traits les plus caractéristiques des scènes italiennes contemporaines.

[29] DE MARINIS, Marco, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 168.

Le manifeste des rencontres **(Ann. 2.A, Textes)** prône une rupture nette avec les pratiques théâtrales dominantes. Les auteurs y dénoncent "le monopole des groupes de pouvoir", le "vieillissement des structures", la "surdité" face aux expériences internationales, "l'insouciance complice dans laquelle on a éteint les expériences expérimentales" des dernières années[30]. Ils s'opposent au théâtre "officiel" – qu'ils identifient à toute organisation théâtrale publique et privée en position dominante dans le système théâtral – du point de vue de l'esthétique de la mise en scène et du jeu, mais aussi des modalités de relation aux spectateurs. Dans le document préparatoire de la discussion, les organisateurs principaux des rencontres, Franco Quadri, Giuseppe Bartolucci, Edoardo Fadini et Ettore Capriolo, précisent les directions de recherche susceptibles de déterminer le renouveau. Pour eux, il faut modifier les conditions de production et de réception, et mettre à jour les éléments scéniques sur la base du train de vie contemporain. Leur texte s'ouvre avec cette liste de points programmatiques :

> Ce qui vaut pour les autres arts vaut aussi pour le théâtre, c'est-à-dire la mise en question permanente et systématique de sa structure expressive et représentative.
>
> Cela signifie que le théâtre doit se présenter de manière programmatique comme une structure ouverte, aussi bien sur le plan du langage que sur celui des moyens et des outils techniques.
>
> L'acquisition des spécificités et des modalités d'expression les plus typiques du contemporain, tirées directement de la vie quotidienne, c'est un élément indispensable à l'enrichissement du langage.
>
> Il faut qu'à cela corresponde un renouvellement radical et effectif de *l'écriture scénique* dans tous ses éléments (scénographie, dramaturgie, interprétation, sonorisation, etc.)[31].

Ils proposent donc l' "ouverture" du théâtre selon une logique de la contamination qui emphatise la réalisation scénique du spectacle. Si leurs principes sont clairs, leurs propositions de les mettre en œuvre demeurent évasives. En effet, l'objectif des rencontres est ambigu et l'alternative proposée aux scènes "officielles" n'est pas annoncée avec clairté : si d'une part on annonce un théâtre de la "contestation absolue et globale", de l'autre on affirme ne pas envisager un "théâtre clandestin", mais aspirer à un espace considéré tout à fait légitime à l'intérieur des institutions. De plus, les rencontres réunissent plusieurs personnalités, dont les aspirations hétérogènes ne tardent pas à se disperser et les divergences à se manifester. Les contradictions internes affaiblissent le mouvement et l'empêchent de s'imposer et de transformer radicalement

[30] QUADRI, Franco (dir.), "Per un convegno sul nuovo teatro", in *Sipario*, n° 247, novembre 1966, pp. 2-3, publié ensuite dans QUADRI, Franco (dir.), *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 135-137.

[31] BARTOLUCCI, Giuseppe- CAPRIOLO, Ettore – FADINI, Edoardo – QUADRI, Franco, "Elementi di discussione del convegno per un nuovo teatro", in *Teatro*, n° 2, pp. 18-25, publié ensuite in QUADRI (dir.), *L'avanguardia teatrale*, cit., p. 138.

le système. Les conditions créées par les théâtres *stabili* concernant des aspects fondamentaux de la vie théâtrale - l'esthétique, les modalités créatrices et productives, la formation, la relation avec le public, l'architecture de l'espace théâtral – ne sont pas transformées par les aspirants réformateurs, qui finissent par en créer d'autres, opposées aux premières et constituées d'éléments aussi nombreux et complexes.

À partir de ce moment, le "nouveau théâtre", rebaptisé ensuite *teatro di ricerca* [théâtre de recherche] ou *teatro sperimentale* [théâtre expérimental], va se développer parallèlement au théâtre d'art, dans un contexte social tendu, caractérisé par des lacérations profondes, qui secouent l'Italie autour de 1968 et de 1977. Rome, où les lieux alternatifs, situés souvent dans des caves ou des garages réadaptés – les *cantine* – se multiplient, est le centre de ce mouvement. Ce phénomène, au caractère unique en Europe, est lié à la faiblesse de la politique culturelle italienne et à la configuration particulière du cadre institutionnel dans lequel les artistes et les autres professionnels du théâtre – programmateurs et critiques en particulier – exercent leur activité.

Le théâtre et l'Etat

En 2002, Oliviero Ponte Di Pino lance une provocation aux lecteurs de sa revue en ligne *ateatro*: bricoler collectivement un projet de loi pour le théâtre italien. L'initiative prévoit que chaque professionnel intervienne sur un sujet spécifique et que la rédaction de la revue compose ensuite un projet législatif chaotique, utopique, mais représentatif des humeurs et des exigences du monde théâtral. L'appel à proposition commence avec une liste de doléances :

> **Ah, s'il y avait une loi pour le théâtre!** Si nécessaire, et donc invariablement promise par les politiques, législature après législature… **Ah, s'il y avait une loi pour le théâtre!** Anticipée par des dizaines de projets, annoncés par des colloques emphatiques, élaborés et rédigés, et ensuite affinés dans des médiations épuisantes entre les forces politiques et les collectivités territoriales…Et finalement tous – celui du parlementaire obscur et celui du grand homme de théâtre, celui du fonctionnaire du parti de masse et celui de la vedette empruntée par le monde politique – sont invariablement avortés et enfoncés d'une manière ignominieuse dans l'enfer des bonnes intentions… **Ah, s'il y avait une loi pour le théâtre!** Remplacée chaque année par la tristement célèbre circulaire et par les encore plus blâmables règlements, champ d'affrontement et de négociation dans les couloirs du ministère… **Ah, s'il y avait une loi pour le théâtre!** […][32].

[32] PONTE DI PINO, Oliviero, "La proposta di legge fai-da-te per il teatro. Una buona pratica di ateatro in vista delle Buone Pratiche 2/2005", in *ateatro*, n° 895 octobre 2005, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=89&ord=3; les polices reproduisent celles du texte original. La situation législative, son histoire et ses conséquences sont examinées de manière pointue dans trois ouvrages de Mimma Gallina : GALLINA, Mimma, *Teatro d'impresa, teatro di stato? Storia e cronaca della scena italiana contemporanea*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990; GALLINA, *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli, 2003; GALLINA, *Il teatro possibile. Linee organizzative e tendenze del teatro italiano*, Milano, Franco Angeli, 2005. Gallina

Comme la synthèse ironique de Ponte di Pino le souligne, dès 1949, lorsque le gouvernement inaugure la pratique des circulaires administratives annuelles réglant la diffusion et la production du spectacle vivant, l'hypothétique et souhaitable promulgation d'une loi n'a pas cessé d'animer le débat des hommes de théâtre, des intellectuels et des politiques, avec une régularité et une immutabilité étonnantes[33].

En dépit des discussions, des promesses et de déclarations politiques, le gouvernement n'est jamais parvenu à la définition d'une réglementation nationale claire et définitive[34]. La publication manquée d'une loi définissant le système théâtral et son rapport au pouvoir public tient sans doute des difficultés que les gouvernements italiens, souvent faibles et de courte durée, rencontrent dans toute démarche de réforme et de modernisation du pays. Néanmoins, elle est aussi le symptôme le plus grave de la relation ambiguë que l'Etat entretient avec le théâtre. La conception du théâtre en tant que service public et la confiance dans son utilité sociale n'ont jamais trouvé une affirmation claire dans la législation. La République se charge du financement de l'activité théâtrale, mais ne définit pas les principes et les finalités des subventions, et ne parvient pas ainsi à réaliser des actions culturelles sur le long terme.

---

enseigne l'administration du théâtre à la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi à Milan et fait partie du comité de rédaction d'*ateatro*.

[33] Par exemple, en 1970, le critique Giuseppe Lo Voi discute dans la revue *Il dramma* la proposition de détaxation des spectacles théâtraux avancée par le gouvernement et commente avec un ton ironique: "Jusqu'à présent, le système de subventions au théâtre a fonctionné par le biais de petites lois approuvées à chaque fois par le Parlement, afin de puiser dans le fond du Ministère des Finances, dont le montant est d'un milliard de lire chaque année. Celui-ci est en réalité destiné au financement de la loi de réforme pour le théâtre que désormais on pourrait bien appeler *promulganda* : il s'agit d'un personnage hypothétique, comme Godot, par exemple, dont on parle tout le temps mais qui n'entre jamais en scène", LO VOI, Giuseppe, "Il teatro sarà detassato o no?", in *Il dramma*, a. 46, n° 8, agosto 1970, p. 24.

[34] La discussion s'intensifie tout particulièrement quand la situation semble arriver à un point critique. Dans les années soixante, lorsque le gouvernement règle plusieurs secteurs des arts du spectacle, dont le cinéma (1965), la musique (1968), le cirque et les spectacles itinérants (1968), le théâtre aussi semble être susceptible d'être l'objet de l'activité législative, mais les élans se perdent dans la tempête sociale de 68. A la moitié des années soixante-dix, la hausse quantitative et qualitative des activités théâtrales et le processus de décentralisation administrative déclenchent une discussion animée sur la nécessité d'une réglementation nationale. La presque totalité des partis politiques présente des projets de loi, qui mettent tous en évidence le rôle des nouveaux protagonistes du système théâtral : les collectivités territoriales et les compagnies organisées en forme de coopératives. Dans la décennie suivante, les professionnels et les politiques s'interrogent sur les atouts de la privatisation des institutions théâtrales : face aux dysfonctionnements des structures publiques, on envisage des formes de convention entre les compagnies privées et les administrations, ce qui semble alors permettre la réduction dépenses et limiter les ingérences politiques. Or, les initiatives les plus concrètes n'arrivent qu'à la fin des années quatre-vingt-dix, avec l'activité de la coalition de gauche, au pouvoir de 1998 à 2001. Le gouvernement établit une nouvelle normative, mais, en dépit des importants changements introduits, il n'aboutit pas à un texte de loi complet et organique, faute de fin de législature. Actuellement, une nouvelle proposition a été lancée par le Ministre de la Culture du gouvernement Berlusconi : cf. GALLINA, Mimma – PONTE DI PINO, Oliviero, "L'ultima nuova legge. Considerazioni generali, riassunto e appunti di lettura", in *ateatro*, n° 122, 30 juin 2009, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=122&ord=2.

Une comparaison rapide avec le système théâtral français peut illustrer de manière claire les caractéristiques spécifiques des scènes italiennes. Si, en France, il est possible de tracer des cercles concentriques où le clivage entre le secteur public et le secteur privé détermine une échelle progressive de différentes réalités institutionnelles, en Italie la situation est au contraire polycentrique et fragmentée. Les théâtres publics tout comme les manifestations saisonnières ne sont pas une émanation du Ministère de la Culture, mais surgissent sous l'impulsion des collectivités locales, qui en sont aussi les gestionnaires. L'Etat n'intervient que pour distribuer des subventions. Son instrument, depuis 1985, est le *Fondo Unico per lo Spettacolo* [Fond Unique pour le Spectacle]. Celui-ci finance ainsi les arts du spectacle au sens large du terme : l'opéra, la musique, la danse, le théâtre, le spectacle itinérant et le cinéma. Son montant demeure insuffisant par rapport à l'ampleur du secteur concerné[35] et varie chaque année, tout comme les critères qui en établissent la répartition dans les circulaires annuelles. Apparemment, le critère majeur d'attribution des subventions centrales demeure la "stabilité", qui, comme nous l'avons mentionné auparavant, est la base des théâtres gérés directement par le pouvoir public[36]. Pourtant, cette distinction de base se ramifie dans plusieurs catégories de genres théâtraux ou de modes d'organisation, et s'affine ensuite sur la base de la quantité de représentations effectuées et du nombre de billets vendus. En 1987, Ugo Volli en 1987 – mais son affirmation est bien encore actuelle – décrit ainsi le résultat de la superposition et de l'entrelacement des paradigmes :

[35] A la différence du Ministère des Affaires Culturelles français, le Ministero dei Beni Culturali ne rend pas son budget disponible sur son site. Robert Lacombe, dans son ouvrage *Le spectacle vivant en Europe : modèles d'organisation et politiques de soutien* (Paris, La documentation française, 2004) parvient à repérer des données, qu'il expose et commente ainsi : "Le spectacle vivant occupe donc en Italie une place minoritaire. Ecrasé par le poids du patrimoine, […], la place qui lui est réservée est particulièrement claire à la lumière des financements destinés à la culture : en 2000, sur un budget total de 6,5 milliards d'euros, seuls 658 millions lui étaient consacrés, soit 10% des dépenses totales pour la culture", p. 45.

[36] Il existe un déséquilibre constant en faveur de l'opéra et de la musique : en 2004, les 16,68% du FUS sont attribués au théâtre avec une baisse de 8,9% par rapport à 2003, contre 47% consacrés à l'opéra. A l'intérieur du secteur théâtral la distribution de ressources privilégie les théâtres *stabili* publics et privés, mais pénalise les *stabili* d'innovation : 21 millions pour les structures publiques, 13,45 millions pour les structures privées et 9,65 pour les structures d'innovation. Les compagnies reçoivent par contre 24, 06 millions d'euros : il s'agit du seul secteur où la moyenne du montant reçu par chaque réalité subventionnée est plus haut en Italie qu'en France. En France, les compagnies reçoivent 32,33 millions d'euros, mais elles sont presque trois fois plus nombreuses que les compagnies subventionnées italiennes. Cela relève du poids que l'organisation en troupe possède dans la tradition des scènes italiennes et constitue sans doute un élément positif. Mais si nous regardons la distribution des subventions, nous découvrons que, même s'il existe une distinction entre les entreprises de consommation et les entreprises d'expérimentation, la balance des subventions est en faveur des premières. Cela témoigne de l'indifférence de l'Etat pour l'intérêt public et pour la valeur artistique des démarches poursuivies par ces organismes indépendants.

> En Italie, on finance les théâtres stables publics […], on finance les théâtres stables privés, les coopératives, les groupes expérimentaux, les centres de production, le théâtre universitaire, le théâtre pour le jeune public, […] les salles privées, les troupes en tournée, qui sont l'équivalent du boulevard français mais reçoivent souvent de l'Etat autant d'argent que les théâtres publics. Et puis les circuits de distributions, les festivals, les organismes chargés de promouvoir (sans guère de succès, en vérité) la dramaturgie nationale et les spectacles classiques, ainsi que les compagnies de néo-professionnels… […] On finance tout dans une jungle régie par des règles extrêmement compliquées, où seuls les spécialistes sont capables de s'orienter […][37].

Chaque année, les résultats des demandes de financements sont attendus avec angoisse, pour déclencher ensuite des polémiques aussi violentes qu'inefficaces. À l'incertitude des circulaires, s'ajoute la confusion due à la superposition des politiques centrales et régionales. Les collectivités locales possèdent une législation à part, mènent des politiques autonomes, et le partage des compétences avec l'Etat central n'a jamais été défini.

En général, et en dépit des intentions originaires qui marquent la naissance du théâtre en tant que service public, les artistes italiens, surtout ceux qui n'ont pas un lieu de production reconnu et subventionné par l'Etat, opèrent dans une condition d' "instabilité permanente", qui les empêche de concevoir des projets sur le long terme. Néanmoins, les mailles larges de la politique favorisent l'élaboration collective et autonome des problèmes sociologiques et économiques des arts de la scène et le développement libre d'une multiplicité d'espaces, de circuits et de formes d'organisation.

La géographie multiple des centres de production et de diffusion

En définissant le système des lieux partiellement ou entièrement gérés par le pouvoir public, Mimma Gallina utilise l'expression éloquente d' "archipel public". Il s'agit en effet d'un ensemble hétérogène composé d'organismes différents par leurs dimensions, leurs formes d'administration, leurs objectifs, souvent sans coordination ni relations réciproques.

Comme nous l'avons mentionné, les théâtres *stabili* naissent sous l'impulsion des collectivités locales - mairies et régions- , et leur fondation se poursuit jusqu'à présent[38] avec une disparité évidente entre le nord et le sud du pays[39]. Ces structures sont des lieux qui répondent à la mission de production et de diffusion d'événements théâtraux.

---

[37] VOLLI, Ugo, "Le tournant", in *Théâtre/ Public*, Gennevilliers, n° 78, novembre-décembre 1987, p. 13.

[38] A partir des années soixante on assiste à la fondation des centres de Brescia (1974), Emilia Romagna (1977), Ombrie (1985), Palerme (1986), Toscane (1994), Vénétie (1999), Marche (2003) et Naples (2003).

[39] Leur distribution sur le territoire national est en effet extrêmement inégale : 9 se trouvent dans le Nord, 5 dans le Centre, 1 dans le Sud et 2 en Sicile.

Nominalement elles doivent posséder un noyau artistique "permanent" (dont en réalité seulement 40% de membres doivent être engagés par le théâtre, et avec un contrat saisonnier) et sont financées pour moitié par les collectivités territoriales. Selon le règlement triennal de 1999, à côté des 17 théâtres *stabili* d'initiative publique, existent également 16 théâtres *stabili* d'initiative privée, mais avec une mission d'intérêt public[40], et 34 théâtres *stabili* dit "d'innovation". Ceux-ci, nés en 1983 avec la mission de promouvoir l'art contemporain, représentaient la tentative de soutenir et d'institutionnaliser des expériences nées hors des grandes institutions dans des territoires périphériques[41]. L'ambition de les transformer en pôles d'attraction de l'activité théâtrale territoriale échoue, à cause des maigres financements que le Ministère leur accorde, dont le pourcentage n'est même pas précisé[42]. Pourtant, ils développent parfois une activité fondamentale dans le domaine de la formation et de la diffusion des pratiques artistiques aux frontières de plusieurs disciplines.

Un rôle fondamental dans la promotion de la création contemporaine a été joué par les circuits régionaux, notamment en Emilia Romagna et en Toscane, deux régions traditionnellement gouvernées par le PCI [Parti Communiste Italien] et ensuite par la coalition de centre-gauche. La fondation de l'ATER-Associazione Teatri Emilia Romagna et du Centro Regionale Toscano, qui datent des années soixante-dix, suscitent l'enthousiasme théâtral et intellectuel, qui les considèrent à l'époque comme une opportunité réellement démocratique de soutien public à la culture. En effet, ils ont promu de manière efficace les initiatives théâtrales de leur territoire, et ont su établir des liens entre la recherche artistique et la vie sociale, en contribuant à la création d'une culture théâtrale diffuse. Malheureusement, ils n'ont pas été suivis par des organisations équivalentes dans les autres régions du territoire italien.

Une action intermittente et parfois inefficace est au contraire menée par l'ETI (*Ente Teatrale Italiano*), une institution héritée du fascisme, chargée de soutenir la diffusion du spectacle théâtral par la gestion directe de salles, en nombre variable au cours du

[40] Pour accéder à cette catégorie, la structure doit disposer d'une salle d'au moins 500 places, exercer une activité de production, promotion et accueil et posséder un noyau artistique stable, dont les caractères ne sont pas précisés. Leurs frais sont couverts au maximum à 50% par l'Etat Même. Même dans ce cas, le déséquilibre territorial est évident : 8 théâtres se trouvent dans le Nord, 4 dans le Centre, 2 dans le Sud, 1 en Sicile et 1 en Sardaigne.

[41] Pour exister, ces structures doivent posséder une salle d'au moins 200 places et obtenir les financements d'au moins une collectivité territoriale.

[42] Les données sont extraites du rapport publié par l'OSSERVATORIO DELLO SPETTACOLO, *Relazione sull'Utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo. Anno 2004*, disponible dans le site du Ministero dei Beni Culturali sur : http://194.242.241.200/spettacolo/doc/FUS%202004.pdf.

temps, et de neuf institutions régionales de programmation, coordination et promotion de l'activité théâtrale[43]. Comme l'a souligné à plusieurs reprises Mimma Gallina, l'ETI possède une mission assez indéterminée, et ne parvient pas à conduire une véritable politique culturelle[44]. En dépit de la réforme de 1978, visant à la démocratisation des organes de gestion et à la précision d'une fonction de coordination nationale, l'Ente continue à jouer un rôle mineur dans la circulation des créations théâtrales, et privilégie souvent les spectacles les plus conformistes et commerciaux[45].

En dehors de l' "archipel public", les compagnies professionnelles sont les organismes de production les plus nombreux, regroupées en différentes catégories : les compagnies privées de production théâtrale, comédie musicale et opérette, le théâtre d'objet et les compagnies d'innovation[46]. Leur nombre est difficilement quantifiable avec précision, car les chiffres du Ministère ne prennent pas en compte la totalité des situations existantes. Selon les données officielles de 2004, il existe 285 entreprises subventionnées, dont 23 appartenant à la catégorie "théâtre d'objet"[47]. Les compagnies d'innovation se heurtent à l'incertitude des financements pour les productions et aux difficultés des rouages d'un système de diffusion fragmenté. Elles sont réunies en une organisation syndicale propre dans le cadre plus vaste de l'AGIS, la TEDARCO l'association des Teatri d'Arte Contemporanea [Théâtres d'Art Contemporain], qui "promeut au niveau national, international et européen, des formes théâtrales d'art contemporain liées à la dramaturgie contemporaine, de laboratoire et de recherche de nouveaux langages, en rapport avec l'imaginaire des jeunes, avec le monde de l'enfance, avec le malaise social"[48]. Ainsi, le théâtre expérimental est reconnu par le système, mais

[43] GALLINA, *Organizzare teatro*, cit., p. 73.

[44] Exemplaire le cas de Diego Fabbri, écrivain proche du parti catholique, directeur de l'ETI de 1969 à 1978. Il est violemment attaqué par les professionnels et accusé d'utiliser l'ETI pour mettre en scène ses drames. Cf. CREMONESE, Antonella, "Un eroe del regime ovvero la resistibile ascesa del signor Diego Fabbri", in QUADRI, Franco (dir.), *Il teatro del regime*, Milano, Mazzotta, 1976, pp. 126-135 .

[45] En 1970 Mario Raimondo par exemple parle du circuit de l'ETI comme le "triomphe du théâtre commercial", in RAIMONDO, Mario, "Tutti aperti i problemi dello Stabile della capitale", in *Il dramma*, a. 46, n° 1, gennaio 1970, pp. 5-6. L'attitude marchante de l'ETI s'explique partiellement par l'obligation de l'institution de garantir une rétribution fixe aux artistes n'ayant pas réalisé des recettes suffisantes.

[46] Nous utilisons les dénominations actuelles utilisées par le Ministère dans l'attribution des subventions. Dans les années soixante-dix, la distinction était entre les compagnies privées, les coopératives et les compagnies expérimentales.

[47] En 2006, le nombre des compagnies subventionnées est largement diminué : elles sont 211, dont 113 privées, 76 expérimentales, 19 de théâtre d'objets, et 3 d'artistes de rue.

[48] Présentation de la TEDARCO sur le site officiel de l'AGIS, disponible sur : http://www.agisweb.it/. Nous remarquons que le site Internet de l'AGIS est particulièrement pauvre en informations sur l'histoire et les finalités des différentes sections qui la composent.

est en même temps isolé et séparé dans une catégorie spécifique. Même si elles demeurent le noyau le plus vital des scènes nationales, ces compagnies intègrent rarement les centres de productions publics de manière permanente, et ne peuvent ainsi accéder à des moyens importants.

Institutions et artistes indépendants : un rapport problématique

Malgré revendications exprimées lors des rencontres d'Ivrea, les rouages des théâtres *stabili* ont continué à garder leurs modalités de production, leurs cadres et leur public, à l'exclusion d'épisodes circonscrits qui, comme dans le cas du Teatro Studio de Quartucci à Gênes[49], se révèlent des échecs. Car, si les directeurs entrevoient dans le théâtre expérimental l'opportunité d'élargir leur action et leur public, ils continuent à le considérer un corps étranger, à garder en position subalterne[50].

Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, la situation devient plus poreuse et offrir des opportunités de mobilité. Des metteurs en scène issus de l'expérimentation comme Giorgio Barberio Corsetti et Federico Tiezzi collaborent avec des institutions de formation récente[51]. Luca Ronconi, à la tête du Teatro Stabile di Torino (1989-1994) et le Teatro Stabile di Roma (1994-1998) promeut la production et la diffusion d'œuvres innovatrices, et favorise l'organisation d'événements alternatifs impliquant plusieurs lieux urbains non théâtraux. Néanmoins, l'intégration est partielle, et exclut la prise en charge de postes à haute responsabilité par les artistes expérimentaux. Le conflit demeure ouvert.

Au colloque *Memorie et utopie* organisé à Ivrea vingt ans après le *Convegno per un nuovo teatro* par les mêmes organisateurs, malgré des changements qu'Oliviero Ponte di Pino, Gianfranco Capitta et Gianni Manzella soulignent dans leur exposé, les revendications des artistes concernent encore la ghettoïsation de l'expérimentation.

---

[49] Cf. *supra*, p. 29.

[50] Les tentatives d'implications de Mario Ricci, Giancarlo Nanni et Leo De Berardinis dans la programmation du Teatro Stabile di Roma dirigé par Franco Enriquez se font entre polémiques et récriminations des deux côtés. Dans la saison 1972-1973 il insère dans la programmation un cycle de spectacles de l'avant-garde, qui est très mal accueilli par la critique et par le public. Les spectacles présentés sont : *Re Lear*; *Moby Dick*; *Il lungo viaggio di Ulisse* de Mario Ricci avec le Teatro Abaco; *O' zappatore*; *Sir and Lady McBeth*; *King lacreme Lear napulitane* de Leo De Berardinis et Perla Peragallo avec le Teatro di Marigliano; *Risveglio di primavera* de Franz Wedekind mis en scène par Giancarlo Nanni avec le Teatro la Fede. Dans la saison1977-1978, Enriquez met en place une autre tentative d'intégration avec la production de deux créations de Mario Ricci : *Il maestro Pipp* de Nello Saito et *L'uomo col magnetofono* de Jean-Jacques Abrahams.

[51] En particulier le Centro di Ricerca per il Teatro à Milan et le Teatro Stabile dell'Umbria de la région Ombrie.

Claudio Remondi raconte avec amertume ses relations avec le directeur du Teatro Stabile di Genova Ivo Chiesa :

> Au niveau théâtral, moi, je ne sais pas où se trouve Gênes. Nous avions demandé d'aller à Gênes, dans une petite salle du Teatro Stabile. La réponse, très polie d'ailleurs, dit qu'il n'est pas possible de nous inviter parce que nous n'avons pas de public. […] Je demande s'il est juste d'interpréter les dispositions du ministère de manière à exclure notre théâtre des saisons officielles des théâtres *stabili*, des grandes salles privées, des abonnements et de toutes les formes de soutien qui nous permettraient de ne pas vivre dans un ghetto.

A la fin des années quatre-vingt-dix, en concomitance avec le gouvernement de la gauche, le théâtre italien semble arriver à un tournant. Les portes de deux des plus grandes institutions théâtrales italiennes s'ouvrent à deux chefs de file de l'expérimentation. En 1999, Giorgio Barberio Corsetti est nommé à la tête de la section théâtrale de la Biennale de Venise et Mario Martone au Teatro Stabile di Roma. Mais Martone est obligé de partir à cause des résistances que lui oppose le conseil d'administration[52]. En 2002, le nouveau directeur nommé va être Giorgio Albertazzi, représentant de la tradition du grand acteur, âgé de 79 ans à l'époque, et Corsetti termine son mandat à la Biennale, sans recevoir d'autres charges. La direction de la Biennale devient annuelle, et est alternativement confiée à des artistes considérés expérimentaux (Peter Sellars en 2003, Romeo Castellucci en 2005) et des artistes issus du théâtre public (Massimo Castri en 2004, Maurizio Scaparro en 2006)[53]. Dernièrement, pendant la parenthèse du gouvernement de gauche (2006-2008), la situation s'est à nouveau débloquée grâce aux nominations de Martone au Teatro Stabile di Torino (2007) et de Federico Tiezzi au Teatro Metastasio – Fondazione Stabile della Toscana (2007). Ensuite, cette tendance s'est poursuivie avec le choix courageux du conseil d'administration du Festival di Santarcangelo d'associer à la direction de la manifestation trois compagnies de la région Emilia-Romagna : Socìetas Raffaello Sanzio, Teatro delle Albe, Motus. Mais il ne s'agit que de cas isolés qui n'arrivent pas à combler la distance substantielle qui sépare les artistes des institutions.

Les compagnies d'innovation tendent pour l'instant à s'appuyer sur les coproductions internationales d'une part, et sur les institutions locales de l'autre, ainsi que sur les festivals et les manifestations ponctuelles. La formule du festival représente

[52] Cf. *infra*, pp. 359-360.

[53] Un autre cas d'ouverture du théâtre public au théâtre expérimental est l'accueil au Piccolo Teatro de Milan de trois spectacles (*Aqua Marina*, *Ardis I*, *Ardis II*) de la compagnie Fanny et Alexander le 2, 4, 5 avril 2007. Néanmoins, selon les affirmations des artistes eux-mêmes, que nous avons rencontrés lors des représentations, les conditions du contrat étaient très déséquilibrées et désavantageuses pour la compagnie. Cf. *infra*, pp. 411 et suiv..

l'organisation propre de la vie du "nouveau théâtre". A côté des manifestations majeures, comme la Biennale de Venise et le *Festival dei Due Mondi* à Spoleto, l'histoire du théâtre contemporain en Italie est sillonnée par une myriade d'événements qui si d'un côté ils témoignent de la richesse de la vie théâtrale, n'en reflètent pas moins sa fragilité et son caractère exceptionnel. Dans cette condition d' "exception", le rôle de la critique devient donc décisif, bien plus que dans d'autres pays où la politique culturelle est menée par des figures spécifiques.

Le rôle actif de la critique

Les rencontres d'Ivrea marquent l'affirmation d'une nouvelle typologie de critiques. A la critique libérale traditionnelle s'attribuant une fonction informative et pédagogique, s'oppose une critique militante, idéologique, responsable de la promotion du nouveau théâtre[54]. Les chefs de file de cette tendance sont Franco Quadri (1937-) et Giuseppe Bartolucci (1923-1996), qui vont animer les scènes italiennes pendant plusieurs décennies, jusqu'à la fin des années quatre-vingt pour le dernier, jusqu'à présent pour le premier. Les deux ont en commun une formation culturelle internationale, des tendances politiques socialistes et une activité de traducteurs de français, mais, après l'expérience d'Ivrea, ils vont agir de manière indépendante sur des plans différents. Au début de son activité, Bartolucci est en première ligne pour la réforme des théâtres *stabili*, qu'il essaie de mettre en place directement entre 1968 et 1971, lorsqu'il fait partie de la direction du Teatro Stabile di Torino. Après l'échec de ce projet, il radicalise sa position et poursuit un travail de réflexion théorique et d'animation culturelle. L'approche de Quadri est moins théorique et militante, mais son influence est également fondamentale, en particulier pour la formation d'une culture théâtrale européenne, atteinte grâce à ses initiatives d'éditeur et d'organisateur d'ampleur internationale. Au-delà des différences qui les séparent, leurs activités contribuent à définir le rôle de la critique dans le système théâtral, dont l'influence complexe s'exerce en particulier sur trois axes.

[54] Ce phénomène italien est très précoce dans le contexte européen. En France par exemple, l'opposition radicale, explicite entre le "vieux" et "le nouveau" apparaît avec la publication de la revue interdisciplinaire *Mouvement* en 1998, dont le parti pris est fortement contemporain. La polémique éclate ensuite à l'occasion de l'édition 2005 du Festival d'Avignon, lorsque les choix de Jan Fabre, plus proches de la danse, des arts plastiques, de la performance que du théâtre, déclenchent des protestations du public et des débats violents parmi les critiques.

1. La transformation des revues

A l'époque des rencontres de Ivrea, les revues théâtrales les plus importantes sont *Il dramma*, fondé à Turin en 1925 par Lucio Ridenti **(Ann. 3.A.6, Fiches)** et *Sipario*, fondé par Ivo Chiesa et Gian Maria Guglielmino à Gênes en 1946 **(Ann. 3.A.13, Fiches)**. Les deux s'adressent à un ensemble de lecteurs hétérogène, qui comprend des professionnels, des intellectuels autant que des spectateurs amateurs. Leur position est proche de la "mise en scène critique" et leurs comptes-rendus de spectacles, agencés pour la plupart selon le schéma traditionnel "description de la pièce/explication rapide de la mise en scène/jugement sur la performance des acteurs". Lorsqu'il devient rédacteur en chef de *Sipario* en 1962, Quadri entreprend une transformation progressive de la revue, de ses finalités, de ses contenus et de son langage. Il multiplie les enquêtes sur le système théâtral, les dossiers sur les scènes étrangères et donne de plus en plus la parole aux artistes. En 1966, *Sipario* devient la plateforme de discussion d'où est lancé le mouvement du nouveau théâtre. Pourtant, selon une attitude typique de la personnalité de Quadri, la revue demeure un lieu ouvert, où plusieurs modes de travail théâtral ont le droit d'être discutés et partagés avec un public varié. Comme le remarque Roberta Gandolfi, *Sipario*

> N'imite pas des modèles qui avaient fait leurs preuves, mais expérimente et recherche des modalités nouvelles d'attention vers les phénoménologies et les cultures performatives, en réalisant effectivement pendant quelques années une rencontre riche entre la pratique et la critique théâtrale, qui rarement s'est reproduite, mais qui va transmettre un héritage important[55].

Au contraire, les revues fondées par Bartolucci –*Teatro* de 1968 à 1971, *La scrittura scenica* de 1971 à 1983 **(Ann. 3.A.12, Fiches)** – sont des publications strictement militantes, conçues pour les professionnels du théâtre et les représentants d'autres milieux artistiques. Dans ses pages, Bartolucci lance ses campagnes, promeut les festivals qu'il organise et les artistes qui y participent.

Comme le souligne Marco Consolini dans un essai méthodologique, les revues se situent au croisement des deux faces composant l'histoire du théâtre - le processus de création et le processus de réception – étant donnée que dans "chaque regard porté sur le théâtre cohabitent toujours un geste descriptif et un geste normatif"[56]. Dans les revues

[55] GANDOLFI, Roberta, "Linguaggio critico e nuovo teatro: Sipario negli anni Sessanta", in BORTOLETTI, Francesca – CONSOLINI, Marco – GANDOLFI, Roberta (dir.), "Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani", *Culture Teatrali*, n°7/8, autunno 2002-primavera 2003, p. 289; dans cet article Gandolfi analyse la transformation de la revue sous la direction de Quadri.

[56] CONSOLINI, Marco, "Le riviste del Novecento fra processi di creazione e processi di ricezione", in BORTOLETTI – CONSOLINI – GANDOLFI (dir.) "Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani", cit., pp. 275-281; citation tirée de p. 279.

italiennes de l'après Ivrea, l'équilibre entre ces instances opposées – création/réception, description/réglementation - semble pencher vers le pôle actif : les revues disposent les règles du jeu dans une relation de dialogue, de complicité ou parfois d'influence avec les artistes. Ce phénomène concerne également les périodiques universitaires – *Biblioteca teatrale*, fondée en 1971 par Ferruccio Marotti et Cesare Molinari, *Quaderni di Teatro*, fondée au sein du Teatro Regionale Toscano en 1978, et aussi *Teatro e Storia*, fondée par Fabrizio Cruciani en 1986 **(Ann. 3.A.3, 10, 14, Fiches)** – : dans un échange intense avec Eugenio Barba, les chercheurs italiens visent à légitimer l'existence des études théâtrales en saisissant le *specifico teatrale* – "le spécifique du théâtre". Ils participent aussi aux revues militantes qui vont suivre les modèles de celles de Bartolucci et Quadri, comme *Scena*, *Teatrofestival, Hystrio* et *Art'O*, favorisant la circulation permanente des savoirs entre études et actualité.

La capacité des revues à intervenir activement dans la vie du théâtre semble s'estomper progressivement au cours des années quatre-vingt, à l'exception d'un formidable outil d'observation, de classement et de promotion indirecte mais puissante: le *Patalogo*, inventé par Quadri en 1979. Le *Patalogo* est l'annuaire des créations présentées dans la saison qui précède la publication, mais sa position n'est pas neutre : en donnant plus ou moins d'espaces à certains spectacles, en présentant des dossiers monographiques d'approfondissement consacrés à des phénomènes italiens et étrangers, en décelant des tendances, il contribue à régler le succès et le poids de certaines expériences artistiques dans la vie théâtrale nationale.

La diffusion massive du réseau Internet, dans la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix offre des opportunités inédites de communication, en ouvrant à la critique de nouvelles perspectives. Plusieurs revues électroniques sont nées, telles que *Drammaturgia* **(Ann. 3.A.7, Fiches)**, *Tuttoteatro*, ou se sont dotées de publications en ligne, comme *Art'O* **(Ann. 3.A.1, Fiches)** , mais c'est en particulier la *webzine ateatro* **(Ann. 3.A.2, Fiches)**, fondée en 2001 par Oliviero Ponte Di Pino, qui est devenue un point de repère, plus démocratique et horizontale que les revues militantes des décennies précédentes, pour le milieu théâtral italien.

- **L'organisation d'événements**

L'intervention des critiques dans le processus de création ne passe pas seulement par leurs interventions publiques *à posteriori*, mais aussi par l'organisation directe d'événements capables de se répercuter sur les choix des artistes. Bartolucci et Quadri

inaugurent la pratique d'organiser et diriger plusieurs manifestations, en animant une vie théâtrale parallèle à celle des institutions. Dans ces événements, les spectacles sont souvent accompagnés de moments de réflexion à l'occasion desquels les critiques focalisent sur les enjeux des créations présentées en repérant des tendances communes et en suggérant ainsi l'existence de mouvements artistiques.

Les quatre éditions du *Festival di Salerno* (1973-1976), fondé et dirigé par Bartolucci, déterminent la définition de plusieurs vagues expérimentales. Le festival organisé à la Galerie d'Art Moderne de Rome en 1981 *Paesaggio metropolitano / Teatro-Nuova Performance / Nuova Spettacolarità* constitue le baptême du nouveau mouvement du "nouveau spectaculaire", qui, prélude à l'expérimentation technologique des années quatre-vingt. Une quinzaine d'années après, c'est Antonio Calbi qui consacre l'affirmation d'une nouvelle vague expérimentale avec les trois éditions du festival *Teatri 90*, réalisées à Milan de 1995 à 1998, qui en écho avec le titre du festival va être définie comme *Generazione 90* [Génération 90]. Après ce moment de grande activité, de richesse de manifestations, la situation semble apaisée, presque morte. La critique invite alors à la réflexion sur les modalités de production et diffusion. Le comité de rédaction d'*ateatro* lance en 2004, *Le buone pratiche*, une initiative autogérée et autofinancée qui propose la reconnaissance des "exceptions" du système théâtral. Elle vise à repérer les "expériences et pratiques d'un théâtre vivant et différent, qui naissent souvent aux marges ou en dehors du système théâtral soi-disant officiel" et qui agissent "soit sur le plan artistique soit sur le plan de l'organisation, de la gestion, de la promotion, de l'information, de la formation"[57]. L'adhésion est extraordinaire : la salle mise à disposition par la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi à Milan déborde d'artistes, organisateurs, critiques et observateurs, mais aussi de politiciens, venus de l'Italie entière. Les interventions se suivent à un rythme effréné et la journée s'avère très riche en témoignages et idées. Renouvelées à Schio en 2005, à Naples en 2006 et à Milan en 2007 et 2008, *Le buone pratiche* montrent l'autorité, l'importance que la critique possède dans le système théâtral, par rapport aux artistes, mais aussi aux hommes politiques.

[57] D'IPPOLITO, Franco – GALLINA, Mimma – PONTE DI PINO, Oliviero, "Una banca delle idee per il teatro italiano. Un incontro a Milano per censire e diffondere le buone pratiche", in *ateatro*, n° 71, 15 juillet 2004, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro71.htm#71and10.

- **L'historicisation et la "canonisation générationnelle"**

En 1977, avec la publication du recueil de documents intitulé *L'avanguardia teatrale in Italia*, Franco Quadri établit la première historicisation du phénomène du "nouveau théâtre" et en détermine les protagonistes[58]. Il les organise selon trois générations : parmi les artistes des années soixante Quadri indique Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Mario Ricci, Leo De Berardinis et Perla Peragallo, et, pour la période intermédiaire, Giancarlo Nanni, il Granteatro de Carlo Cecchi et la compagnie Ouroboros; enfin, Quadri signale les nombreuses compagnies apparues dans les années soixante-dix, dont La Maschera de Memé Perlini, Il Carrozzone de Federico Tiezzi, la Gaia Scienza de Giorgio Barberio Corsetti, Metavirtuali de Pippo Di Marca.

Dix ans après, le travail de Quadri est poursuivi par Ponte Di Pino, qui le met à jour avec le recueil de documents et d'entretiens *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi : materiali e documenti*[59], où figurent les artistes suivants : Magazzini de Federico Tiezzi, Compagnia Solari-Vanzi, Compagnia Giorgio Barberio Corsetti, Roberto Bacci, Mario Martone, Out Off de Antonio Sixty, Compagnia Katzenmacher, Socìetas Raffaello Sanzio, Teatro della Valdoca, Laboratorio Teatro Settimo de Gabriele Vacis. Encore une dizaine d'années après, d'autres figures vont être consacrées par l'ouvrage de Paolo Ruffini et Stefania Chinzari *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, publiée en 2000[60] : Teatro delle Albe, Teatro del Lemming, Pippo Delbono, Motus, Teatrino Clandestino, Fanny e Alexander, Masque Teatro sont parmi les artistes y présentés.

Outre ces ouvrages emblématiques, les critiques exercent une activité éditoriale intense, en s'appuyant sur plusieurs maisons d'éditions dont la plus importante est Ubulibri, fondée et dirigée par Quadri depuis 1979 : ils publient des essais monographiques et dirigent des recueils documentaires et historiques qui suivent et amplifient l'actualité de la création que précédemment ils ont déjà contribué à diriger. Ils ont ainsi établi une sorte de canon du théâtre de recherche décliné au présent et organisé selon une approche générationnelle, en contribuant à l'élaboration du sens d'appartenance des artistes au domaine expérimental.

---

[58] QUADRI (dir.), *L'avanguardia teatrale*, cit..

[59] PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), *Il nuovo teatro italiano 1975-1988 : la ricerca dei gruppi : materiali e documenti*, Firenze, La Casa Usher, 1988.

[60] CHINZARI, Stefania - IUFFINI, Paolo, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000.

Entre fragmentation et continuité : limites et opportunités

La cartographie du système théâtral en Italie s'articule donc selon deux tendances opposées : d'une part le polycentrisme, la fragmentation et la pluralité des expériences et des situations; de l'autre la reproduction dans le temps des dynamiques récurrentes qui en déterminent le développement, dont la plus significative est la fracture qui sépare le théâtre d'art du théâtre expérimental. Même si cette dichotomie a pris des formes variées au cours du temps, elle n'a jamais été complètement dépassée, en accentuant l'attention du milieu italien pour les aspects esthétiques, relationnels et sociaux du théâtre en stimulant les artistes et les critiques à s'interroger en permanence sur le fonctionnement, les outils et les finalités de l'activité théâtrale. Par rapport à l'utilisation des technologies audiovisuelles par les artistes de théâtre, le cadre que nous avons posé est riche en conséquences. En effet, la pratique du théâtre est indissociable des conditions économiques, sociales et politiques dans lesquelles elle se produit, dont l'influence se fait particulièrement aiguë par rapport au déploiement de dispositifs coûteux, complexes et expérimentaux. Les effets de la configuration du système théâtral italien sur ces formes de théâtre sont ambivalents. D'un côté, la fragilité économique et la faiblesse politique ont empêché la mise en place de lieux entièrement dédiés à l'expérimentation artistique orientée vers les technologies, et les centres de production les plus riches – à l'exception de la télévision publique et à certains moments du théâtre d'opéra – n'ont soutenu que rarement des créations impliquant des technologies. Face à la résistance des institutions théâtrales, les artistes trouvent du soutien dans des espaces et des manifestations consacrés spécifiquement à l'expérimentation technologique dans le domaine artistique, ils élaborent des stratégies de production *in progress*, mais sont parfois obligés de renoncer à leurs projets. Mais cette même situation est également à la base de la surabondance des productions impliquant des dispositifs : portés par l'enthousiasme de quelques critiques, certains artistes parviennent à acquérir de la visibilité davantage fait même d'utiliser des technologies de pointe que pour les qualités esthétiques de leur travail. Les difficultés et les obstacles peuvent donc alterner avec des effets de modes, alors que les opportunités se multiplient pour disparaître ensuite aussi soudainement qu'elles avaient surgies. Ainsi, la réflexion sur des questions actuelles, qui concernent l'art du théâtre dans son ensemble, s'impose. Qu'est-ce que devient la création théâtrale? Quel est le poids de l'artiste dans la détermination de ses choix esthétiques ? A quel public s'adresse-t-il? Ces interrogations cruciales nous accompagnerons tout au long de notre parcours. Pourtant, tout en considérant les

dangers et les limites de la fragmentation du système théâtral, il faut également souligner les opportunités que celle-ci a ouvertes aux artistes. En effet, de l'autre côté, le théâtre italien a pu profiter d'un espace de liberté et d'expérimentation radicale à l'intérieur duquel le dialogue de la scène avec les langages technologiques du monde contemporain a trouvé tout de suite sa place, favorisée aussi par des expériences marquantes, intellectuelles et théâtrales, nationales et étrangères.

2

Expériences marquantes entre théâtre, littérature et cinéma

En mai 1967, sort dans les salles cinématographiques italiennes *Edipo re* [Œdipe Roi], un film de Pier Paolo Pasolini inspiré du texte éponyme de Sophocle. Pasolini renferme les séquences du mythe – qui se déroulent dans un paysage aride et hors du temps – entre un prologue et un épilogue familiers, situés dans la province italienne, pendant les époques fasciste et contemporaine, en affirmant ainsi la nécessité actuelle d'une prise de conscience sociale, politique, existentielle, quoique tragique et douloureuse. A côté de ses interprètes habituels – Franco Citti (Œdipe), Silvana Mangano (Jocaste), Ninetto Davoli – Pasolini invite deux hommes de théâtre à joindre la troupe : Carmelo Bene, qui joue Créon, et Julian Beck, auquel il confie le rôle de Tirésias. Accusés par Œdipe d'ourdir un complot pour lui enlever le trône, ces deux personnages lui indiquent en réalité la vérité : leurs visages, l'un bouleversé et en sueur, l'autre ascétique et desséché, semblent ainsi s'opposer et se compléter en incarnant le tourment qui conduit à la connaissance. Cette œuvre réunit ainsi en un triangle inhabituel trois personnalités apparemment distantes, et également intenses et originales : un intellectuel éclectique et provocateur, un acteur-auteur-metteur en scène absolument unique et le fondateur, avec Judith Malina, du Living Theatre, la compagnie américaine qui, à l'époque, est en train de bouleverser les scènes européennes avec ses propos politiques radicaux et ses spectacles révolutionnaires. Tout comme dans l'*Œdipe roi*, ces expériences se croisent dans le milieu théâtral italien, et contribuent de manière complémentaire, parfois contradictoire, à son développement.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) : le poète de la "contamination"

Le metteur en scène Mario Martone s'exprime ainsi à l'occasion de la publication en 2001 des écrits que Pasolini consacra au cinéma :

> J'ai souvent croisé des personnes et des créatures qui venaient du monde de Pier Paolo Pasolini: Franco Citti en tant que conteur dans l'*Oedipus rex* à Gibellina, Ninetto Davoli lorsque nous avons mis en scène *L'Histoire du soldat*, le corbeau d'*Uccellacci e uccellini* sur le plateau de tournage vésuvien de *La salita*, Laura Betti, dont j'ai filmé le récital *Une vitalité désespérée*...Croiser d'une manière ou d'une autre Pasolini, c'est quelque chose qui arrive à beaucoup d'autres artistes. Cela arrive à des metteurs en scène, des écrivains, des photographes, des danseurs…[…] Pasolini a brisé toutes les barrières, a disséminé d'informations contradictoires le chemin de son lecteur-spectateur […] et chacun peut s'acheminer dans son territoire, peut s'y perdre, s'agacer, ne rien comprendre et mal interpréter, se cacher, ou se montrer, avoir des révélations. […] Un

> père peut aboutir son travail avec cohérence, et atteindre sa maturité. Au contraire, Pasolini dépose une arme pour en saisir une autre dans le désarroi des critiques (il n'est pas un poète! Il n'est pas un réalisateur! Il n'est pas un romancier! Il n'est pas un auteur de théâtre!). […] Un travailleur inlassable, donc, mais jamais un père. […] Pasolini est pour moi un artiste de l'avenir[61].

Ni un père à vénérer ou à détruire, ni un maître à imiter, mais un frère auquel on se rapporte, un compagnon avec lequel on partage un bout de chemin : l'image de Martone transmet les traits de la présence aussi évidente que problématique de Pasolini dans la vie culturelle italienne. Par les questionnements extrêmes qu'il a posés à l'art et à la société, cet auteur n'a pas cessé de provoquer les artistes et les intellectuels. Sa vie fut un scandale permanent, son existence ayant été tourmentée par de nombreux procès contre ses œuvres, ses opinions, et sa personne. Il avait le pouvoir de susciter des réactions tranchantes. Sa mort violente, dont les circonstances n'ont pas complètement été éclaircies, reste une blessure ouverte dans la conscience du pays. Transformé en nouvel Orphée par cette fin tragique[62], Pasolini est un "poète total", parfois boulimique dans sa nécessité incessante d'intervention et d'expérimentation des formes et des langages. Comme Martone le remarque, il n'a pas bâti un univers artistique fermé, mais il a plutôt ouvert des pistes dans un territoire encore à explorer.

Dans le système littéraire – c'est Carla Benedetti, spécialiste de littérature italienne contemporaine, qui l'affirme – Pasolini n'a pas été véritablement accepté. À plusieurs reprises, les plus illustres représentants de la critique nationale n'ont pas hésité à l'exclure ou à le marginaliser du panthéon des grands auteurs contemporains, puisque son œuvre "contraste avec l'idée de littérature qui a été dominante dans l'Italie des dernières décennies"[63]. Au contraire, le milieu théâtral – nous semble-t-il – s'est révélé particulièrement sensible aux provocations de Pasolini, qui répondent d'une part au

---

[61] MARTONE, Mario, "Non padre ma umile fratello", in PASOLINI, Pier Paolo, *Per il cinema*, ed. établie par Walter Siti et Franco Zabagli, vol. 1., Milano, Mondadori, "I Meridiani", 2001, pp. XIX-XXIII. Ce volume fait partie de *Pier Paolo Pasolini. Tutte le opere*, l'édition intégrale des écrits de Pasolini que Walter Siti a dirigée pour la collection "I Meridiani". Les autres volumes publiés sont : *Romanzi e racconti*, édition établie par Walter Siti et Silvia De Laude, 1998; *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, édition établie par Walter Siti et Silvia De Laude, avec un essai de Cesare Segre, 1999; *Saggi sulla politica e sulla società*, édition établie par Walter Siti et Silvia De Laude avec un essai de Piergiorgio Bellocchio,1999; *Teatro*, édition établie par Walter Siti et Silvia De Laude, avec deux entretiens à Luca Ronconi et Stanislas Nordey, 2001; *Tutte le poesie*, édition établie par Walter Siti, introduction de Fernando Bandini, 2003.

[62] Cette comparaison est une source d'inspiration pour les artistes de théâtre, par exemple par Giorgio Barberio Corsetti dans *Le metamorfosi* [*Les métamorphoses*] d'après Ovide, création de 2003 en collaboration avec la compagnie française de nouveau cirque Les Colporteurs. En effet, à la fin du spectacle, le personnage d'Orphée qui a joué le rôle de narrateur, n'est pas tué par des femmes en colère contre son dédain du genre féminin, mais par un jeune homme qu'il accompagne dans sa voiture.

[63] BENEDETTI, Carla, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 11.

caractère transdisciplinaire, de l'autre à la "vocation politique" des arts de la scène[64]. Outre Martone, bien d'autres se sont inspirés des textes, des films, des articles de Pasolini, dont Giorgio Barberio Corsetti, Magazzini, Luca Ronconi, Motus et Antonio Latella[65]. Le *Progetto Petrolio*, organisé par Martone à Naples en 2003[66], ainsi que l'édition de 2004 du Festival di Santarcangelo dédiée au poète, témoignent de l'actualité renouvelée de Pasolini à l'aube du XXIe siècle. En un moment de changement radical des médias et de remise en discussion du théâtre, Pasolini représente donc une source d'inspiration, de réflexion et d'enrichissement linguistique de la pratique théâtrale. Un événement artistique singulier datant de la moitié des années soixante-dix symbolise de façon très efficace les raisons à l'origine de ce phénomène.

La performance *Intellettuale* : l'auteur à l'intérieur de son œuvre

En 1975, l'artiste Fabio Mauri demande à l'auteur de s'investir dans une performance à l'occasion de l'exposition intitulée *Dada* organisée par la nouvelle Galleria d'Arte Moderne de Bologne. Le 31 mai, Mauri installe donc Pasolini sur une chaise placée sur les marches du musée, et projette le film l'*Evangile selon saint Mathieu* (1964) sur le corps de son réalisateur[67].

Si d'une part Mauri réduit les dimensions classiques de la projection cinématographique en la concentrant sur la chemise blanche de Pasolini, de l'autre il amplifie au maximum le volume du son : il introduit ainsi un écart troublant entre la concentration de l'image et la propagation du son en plaçant Pasolini au milieu de deux forces opposées, centrifuge et centripète. Celui-ci, immobile, apparaît souffrant, coincé par l'écart entre la bande sonore et visuelle qui s'opère sur et autour de son corps : il n'est plus un

[64] L'expression est de Bernard Dort, qui consacra un essai à ce sujet : DORT, Bernard, "La vocation politique", in *Esprit*, mai 1965, pp. 1016-1029, publié ensuite in DORT, Bernard, *Théâtre. Essais*, Paris, Point, 1986, pp. 233-248.

[65] Cf. les dossiers parus dans des revues théâtrales à l'occasion de l'anniversaire de la mort du poète: ANGELINI, Franca (dir.), "A proposito del teatro di poesia: mettere in scena Pasolini", in *Biblioteca teatrale*, n° 35-36, luglio-dicembre 1995, pp. 143-184; CANNELLA, Claudia (dir.), "Pier Paolo Pasolini, quale teatro?", in *Hystrio* n° 3, 2005, pp.38-65. Nous rappelons aussi l'exposition *Pasolini e noi. Relazioni tra arte e cinema*, dirigée par Laura Cherubini et consacrée aux relations entre le cinéma des Pasolini et les artistes plastiques, qui a été présentée à Turin à l'Archivio di Stato (2 novembre – 4 décembre 2005) et à Rome, à l'Istituto Nazionale per la Grafica (15 décembre 2005 – 12 février 2006) : CHERUBINI, Laura (dir.), *Pasolini e noi*, Milano, Silvana Editoriale, 2005.

[66] Cf. *infra*, pp. 371-374.

[67] Au début de la même année, Mauri réalise une performance analogue avec Miklos Jancso sur le corps duquel il projette le film *Psaume Rouge*. Mauri est une figure d'extrême importance qui témoigne des relations fécondes entre le théâtre, les arts plastiques et la littérature entre les années soixante et soixante-dix : actif dans les domaines des arts plastiques, de l'édition et du théâtre, ils est proche de nombreux artistes, de Pasolini, mais aussi du Gruppo 63.

spectateur, ni un auteur, mais, il subit le film, dépossédé et identifié à la fois avec celui-ci. Comme en témoignent les très beaux clichés d'Antonio Masotti[68], les images projetées sur le torse du poète, matérielles et labiles à la fois, acquièrent une force singulière, en devenant encore plus perçantes.



Fig. 1 : Pasolini pendant la performance *Intellettuale* de Fabio Mauri, Bologne, Galleria Comunale d'Arte, 31 mai 1975 (Phot. Antonio Masotti).

Le film semble palpiter sur la surface vivante du corps-écran, les deux se transforment mutuellement pour fusionner dans une créature hybride. Le poète, devenu ainsi un martyre torturé par ses images et ses sons, ne peut donc plus être dissocié de son œuvre.

La performance au croisement des arts conçue par Mauri avec la participation directe de Pasolini s'insère dans un moment historique favorable à la "contamination", où plusieurs recherches convergent sur l'exploration de la coprésence de l'immédiateté de l'action et d'éléments médiatisés. Elle suggère la place de Pasolini dans ce mouvement de recherche, en réalisant symboliquement une synthèse de deux aspects indissociables de son œuvre: la conception de l'art comme action efficace et l'expérimentation de tout moyen linguistique visant à cette efficacité essentielle.

[68] Douze photographies en noir et blanc sur papier baryté de 24x18 cm de Antonio Masotti qui documentent la performance sont conservés au département Estampes et Photographie de la Bibliothèque Nationale de France. Ils ont été partiellement publiés in CHERUBINI, Laura (dir.), *op.cit*., pp. 14-23 et dans le site Internet personnel de Fabio Mauri, disponibles sur : http://www.fabiomauri.com/intellettuale/int-fset.html.

L'exigence d'un art efficace

En essayant de définir les raisons de l'unicité de Pasolini dans le paysage littéraire national, Carla Benedetti conclût que celui-ci n'est pas un *autore immagine* ("auteur en image") – c'est-à-dire un auteur qui se construit une figure idéalisée, détachée aussi bien de la vie matérielle que de l'œuvre[69] - mais *autore in carne e ossa*, un "auteur en chair et en os", qui se met en jeu à la première personne et qui intervient dans la société sans la médiation du produit artistique[70]. L'art est pour Pasolini une activité performative, le poète est engagé dans la réalisation de gestes et d'actions qui visent à frapper, modifier, attaquer le monde dans lequel il vit. L'œuvre devient un moyen plus qu'un but, une trace plus qu'un objet esthétique autonome.

À partir de la moitié des années soixante, Pasolini observe d'un regard aigu les transformations sociales. Dans le ferment culturel de l'époque, il prend position tant contre les représentants de la littérature engagée que contre les révoltés du Gruppo 63[71]. Les premiers manquent d'instruments conceptuels et stylistiques pour cerner la nouvelle réalité, où les anciennes oppositions idéologiques tendent à disparaître, emportées par la convergence des différentes couches sociales dans les rangs de la classe moyenne; les deuxièmes ignorent que dans la société de consommation même la contestation et la différence se transforment en objets à consommer. L'esthétisation et l'homologation concernent désormais même les œuvres novatrices et contestataires, et les réduisent à des produits exposés aux "rayons de la culture". Entre 1966 et 1967, dans le poème *Poeta delle ceneri* [*Poète des cendres*] Pasolini affirme qu'Italie, "la profession de poète en tant que poète / est de plus en plus insignifiante"[72]. Ainsi, en refusant la notion de marché culturel, il abandonne tout style littéraire pour aller à la recherche d'une parole brute, violente, collée à la réalité. Encore dans *Poeta delle ceneri*, il déclare que "en tant que poète, je serai un poète des choses " et que "les actions de la vie seront seulement

[69] Pour Benedetti l' "auteur en image" par excellence qu'elle oppose à Pasolini est Italo Calvino.

[70] BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, cit., p. 27.

[71] PASOLINI, Pier Paolo, "La fine dell'avanguardia (Appunti per una frase di Goldmann, per due versi di un testo d'avanguardia e per un'intervista di Barthes)" [1966] in PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, publié ensuite dans PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* cit., pp. 1400-1428.

[72] PASOLINI, Pier Paolo, "Poeta delle ceneri", in PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 1261-1288. Citation tirée de la page 1277. Ce poème a été publié la première fois par Enzo Siciliano dans la revue littéraire Nuovi *Argomenti*, luglio-dicembre 1980. Il est conservé en une seule copie dactylographiée avec des corrections manuscrites dans un cahier dans l'Archivio Pasolini auprès de l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti du Gabinetto Vieusseux à Florence; le titre est ajouté à la main et au dessous on peut lire "Who is me" et "Annexe du volume anthologique des poèmes"; dans l'avant-dernière page, entre parenthèse, on trouve la date, "1966-1967". Dans l'avertissement à la première publication, Siciliano affirme qu'il s'agit de la réponse que Pasolini rédigea pour un journaliste américain qui lui avait demandé de parler de son travail.

communiquées / et elles-mêmes seront la poésie / puisque, je te le répète, il n'y a pas d'autre poésie que l'action réelle"[73].

Dans le but de sortir du circuit consommateur de la production littéraire et artistique Pasolini parvient à une esthétique de l'impureté, de la contamination et de l'inachevé : le cinéma va devenir la clé de voûte de cette reformulation de l'art[74].

Du cinéma de poésie à la forme-projet

En 1965, à l'occasion de la première édition de la *Mostra internazionale del Nuovo Cinema* (Pesaro, 29 mai-6 juin), le festival du cinéma expérimental fondé par Lino Micciché et Bruno Torri, Pasolini exprime une réflexion sur le cinéma, qui va constituer le noyau d'une sémiologie personnelle du septième art, aussi redoutable que suggestive du point de vue artistique[75]. Pasolini est fasciné par l'image cinématographique : elle lui paraît susceptible de capturer directement la réalité tout en s'appuyant sur des mécanismes mentaux irrationnels et primaires qui déclenchent des associations libres, véritablement poétiques.

> Le cinéma est fondamentalement onirique en raison du caractère élémentaire de ses archétypes (que nous rappelons : observation habituelle et donc inconsciente de l'environnement, mimique, mémoire, rêves) et en raison de la prédominance fondamentale de la pré-grammaticalité des objets en tant que symboles du langage visuel[76].

En puisant ses unités de significations – que Pasolini appelle *im-segni* [im-signes] - directement, brutalement dans la réalité, la langue sans grammaire ni dictionnaire du cinéma double la puissance créatrice de l'auteur cinématographique, dont l'intervention

---

[73] PASOLINI, "Poeta delle ceneri", cit., p. 1287.

[74] En ce qui concerne le théâtre, quoique Pasolini avance là aussi un questionnement sans compromis de la fonction, de la nature et du public des arts de la scène, sa position s'avère moins révolutionnaire et incisive. En 1968, il publie dans la revue *Nuovi Argomenti* le "Manifeste pour un nouveau théâtre", à l'occasion de sa seule expérience de la mise en scène, au Teatro Stabile di Torino dirigé par Giuseppe Bartolucci, où il monte sa pièce *Orgia*. Le titre du manifeste évoque le programme de Ivrea, en proposant une troisième voie entre le théâtre d'art et le nouveau théâtre, qu'il définit le *Teatro della Chiacchiera* et le *Teatro del Gesto o dell'Urlo* [Théâtre du Bavardage et Théâtre du Geste et de l'Urle]. Pasolini les oppose à son théâtre de la parole : un théâtre d'idées, d'informations et de débat adressé à un nouveau public, qui va devenir un événement culturel. L'impact des propositions pasoliniennes sur les scènes italiennes est assez faible. A ce propos cf. la conversation entre Ferdinando Taviani et Walter Siti présenté in TAVIANI, Ferdinando, "La scena sulla coscienza", in *Teatro e Storia*, n° 23, a. XVI, 2001, pp. 85-132. Depuis quelques années, les pièces de Pasolini, après avoir connu une longue période de négligence, sont à nouveau montées dans les scènes internationales, et elles sont souvent à la base de mises en scène expérimentales qui présentent des formes nouvelles.

[75] Sur le rapport entre cinéma et littérature dans l'œuvre de Pasolini cf. IVALDI, Federica, *Influenze formali del cinema sulla scrittura narrativa novecentesca*, thèse sous la direction de Carla Benedetti et Lucio Lugnani, Università di Pisa, 2005, en cours de publication par la maison d'édition ETS, Pise. Ivaldi est spécialiste des rapports entre la littérature et le cinéma.

[76] PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique : langue et cinéma*, trad. par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 20.

> n'est pas une, mais double. En effet: 1° il doit tirer hors du chaos l'im-signe, le rendre possible, et le tenir pour rangé dans un dictionnaire des im-signes significatives (mimique, environnement, rêve, mémoire); 2° faire ensuite un travail d'écrivain : c'est-à-dire ajouter à cet im-signe purement morphologique la qualité expressive individuelle[77].

Outre cette double liberté de l'auteur, le cinéma permet aussi l'intervention du spectateur : celui-ci réagit de manière subjective aux images proposées par l'auteur, tout en partageant avec ce dernier l'expérience inconsciente de l'imagination et de la mémoire à laquelle le choix des im-signes est lié. Pasolini envisage un cinéma qui brise les règles de la narration classique, et qui utilise jusqu'au bout l'onirisme de l'image projetée afin de produire une évocation puissante et libre du monde. La "langue écrite de la réalité"[78] est donc un oxymoron qui unit l'objectivité extrême avec la transposition poétique et subjective.

L'observation de la forme littéraire du scénario donne à Pasolini l'opportunité de creuser la propriété cinématographique de dialoguer avec le spectateur tout en adhérant au réel, et de la mettre en relation avec la littérature. L'écriture du scénario contient l' "allusion continuelle à une œuvre cinématographique à faire", et pour cela elle est visuelle et elliptique. Son mode de signification est double : d'une part le langage verbal signifie de manière autonome; de l'autre, elle renvoie à d'autres signes - les images du film à réaliser - qui au moment de la lecture n'existent que virtuellement dans l'imaginaire activé du lecteur ou "spectateur en puissance". Ainsi,

> L'auteur d'un scénario exige de son destinataire une collaboration toute particulière. Consistant à prêter au texte un achèvement "visuel" qu'il n'a pas, mais auquel il fait allusion. Le lecteur se fait aussitôt le complice – face aux caractéristiques du scénario immédiatement saisies – de l'opération à laquelle il est convié; et son imagination représentative entre dans une phase créatrice bien plus élevée et intense, comme mécanisme, que lorsqu'il lit un roman[79].

Le scénario en tant que "structure tendant à être une autre structure" est une oeuvre dynamique en tension permanente, c'est-à-dire, comme le dit Pasolini lui-même, un processus. La technologie de captation et diffusion des images en mouvement a le pouvoir d'ouvrir la littérature de son intérieur, en la transformant en *work-in-progress* nécessitant un pacte renouvelé entre l'auteur et son destinataire.

Suite à ces réflexions, Pasolini commence alors à enrichir son écriture littéraire des références au cinéma, en mélangeant les langages et les médias. L'œuvre "bifronte"

---

[77] PASOLINI, *L'expérience hérétique*, cit., p. 18.

[78] C'est là le titre de l'essai où Pasolini détaille sa sémiologie du cinéma : PASOLINI, Pier Paolo, "La langue écrite de la réalité", in PASOLINI, *L'expérience hérétique*, cit., pp. 47-76.

[79] PASOLINI, *L'expérience hérétique*, cit., p. 38.

Théorème - roman et film réalisés simultanément en 1968 - est le résultat le plus emblématique de ce travail de contamination, sur lequel nous aurons l'occasion de nous pencher par rapport au spectacle de la compagnie Motus *L'ospite* [*L'hôte*, 2003] qui en est inspiré[80]. Comme le souligne Federica Ivaldi[81], les échos, nombreux et variés, du cinéma dans l'écriture littéraire visent à manipuler la position du lecteur, qui est appelé à se transformer en une sorte de caméra ciblée sur la réalité proposée, et modifient radicalement la temporalité de la narration. En même temps, Pasolini multiplie les œuvres qu'il présente comme inabouties et/ou fonctionnelles (communiqués, projets, notes), où il s'adresse directement au lecteur en expliquant ses intentions et ses propos[82]. C'est une nouvelle modalité de travail et une nouvelle typologie d'œuvre littéraire, que Carla Benedetti définit comme "forme-projet"[83].

Le roman *Pétrole*, un travail que la mort de Pasolini interrompt soudainement, va être la conséquence de cette nouvelle modalité. Le roman aurait dû se présenter comme l'édition critique d'une œuvre inaboutie, composée de matériaux hétérogènes : des notes numérotées qui constituent les fragments de la narration, la correspondance de l'auteur, des entretiens, des films et des extraits de journaux sur la situation socio-politique italienne de l'époque[84]. Pasolini voulait ainsi multiplier les niveaux de la narration

[80] Sur le rapport entre *Teorema* et *L'ospite* de Motus cf. aussi IVALDI, Federica – MAGRIS, Erica, "Pasolini ospite provocatore delle scene contemporanee: da *Teorema* a *L'ospite* di Motus", in LAWSON, Benjamin – BERGONZONI, Maura (dir.), *Pier Paolo Pasolini: 30 Years Later*, Washington, New Academia Publishing, 2009, pp. 269-299. Cf. *infra*, pp. 436 et suiv..

[81] IVALDI, *Influenze formali del cinema*, cit., pp.75-114.

[82] Les poèmes deviennent des "communiqués", et nombreux sont les projets d'œuvres littéraires et cinématographiques que Pasolini ne va pas réaliser, mais dont il tend à présenter la phase préparatoire telle qu'une œuvre autonome : *Appunti per un film sull'India* (1967-68), *Appunti per un'orestiade africana* (1968-1973), *Abbozzo di sceneggiatura per un film su San Paolo*, *Progetto per un film su San Paolo* publiés posthume en 1977, *Divina Mimesis* (1975).

[83] BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, cit., pp. 158-170.

[84] En printemps 1973, Pasolini écrit : "La totalité de Pétrole (à partir de la deuxième version) devra se présenter sous la forme d'une édition critique d'un texte inédit (considéré comme une œuvre monumentale, un Satiricon moderne). De ce texte, subsistent quatre ou cinq manuscrits, concordants ou discordants, dont certains contiennent des faits, d'autres non, etc. La reconstitution se prévaut donc de la confrontation des différents manuscrits conservés (dont, par exemple, deux apocryphes, avec des variantes curieuses, caricaturales, naïves ou pastichées), à quoi s'ajoutent également d'autres matériaux : lettres de l'auteur (sur l'identité duquel demeure un problème philologique irrésolu, etc.). des lettres d'amis de l'auteur qui ont pris connaissance du manuscrit (discordantes entre elles), des témoignages oraux transcrits dans des journaux ou des mélanges, des chansons, etc. Il y a aussi des illustrations (de la main de l'auteur probablement) du livre. […] Pour combler, par ailleurs, les vastes lacunes du livre, et pour l'information du lecteur, on adoptera une énorme quantité de documents historiques qui sont en rapport avec les événements du livre : notamment en ce qui concerne la politique, et plus encore l'histoire de l'ENI. Ces documents sont : journalistiques (reportages de magazines, *L'Espresso*, etc.) […]; des témoignages oraux enregistrées […]; des documents cinématographiques rares […]", in PASOLINI, Pier Paolo, *Pétrole*, texte établi par Aurelio Rongaglia, trad. par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 2006 [1992], pp. 13-14.

(histoire de Carlo, histoire de l'auteur et de la composition de l'œuvre, histoire de l'Italie) et créer des superpositions permanentes entre la réalité et la fiction, dans lesquelles le lecteur aurait dû trouver son propre chemin.

L'œuvre de Pasolini, polymorphe et dynamique, procédant par "contamination", a produit et ne cesse de produire encore des résonances également multiples et métamorphiques. Dans le milieu théâtral, son importance ne concerne pas précisément les textes et les réflexions qu'il élabora pour et sur le théâtre, mais touche plutôt à la conception générale de la fonction et des moyens de l'art. La pensée de Pasolini se développe dans le présent, sensible aux transformations les plus menues du monde auquel elle s'adresse. Même face à la dérive de la société néocapitaliste et à la crise du statut de l'intellectuel et de l'artiste – celui qu'il appelle le "poète" - Pasolini ne croise pas les bras. Dans son effort d'intervention, il indique dans le métissage des genres, des langages et des médias la voie pour sortir des impasses du marché culturel. Ses questionnements et son expérimentation continue, ainsi que sa prise de responsabilité en tant qu'auteur et sa volonté de saisir la réalité par son œuvre, constituent la vibration commune aux nombreux échos pasoliniens qui circulent dans le théâtre contemporain.

Carmelo Bene (1937 -2002) : l'acteur-auteur-metteur en scène

La seule exception aux critiques adressées par Pasolini au théâtre italien de son époque c'est Carmelo Bene, avec son activité artistique unique et originale. Tout comme Pasolini, Bene n'a jamais cessé de "scandaliser", en occupant dans le milieu théâtral une position n'étant pas sans rappeler celle du poète dans le domaine littéraire. Pendant une dizaine d'années après son début en 1959, ses créations rencontrent l'incompréhension de la plupart des critiques et des spectateurs. Par la suite, le système a reconnu sa valeur, tout en le considérant comme un corps étranger, une anomalie. Dès sa première apparition, Bene a complètement bouleversé les codes courants du jeu et de la construction dramaturgique, en se nourrissant de plusieurs sources d'inspirations : le futurisme russe, Antonin Artaud, mais aussi le symbolisme, le théâtre élisabéthain, et des traditions du XIXe siècle typiquement italiennes, le mélodrame et le *grand'attore*.

Bien que Bene s'oppose au théâtre d'art, il ne peut pas être considéré tout simplement comme un des initiateurs du mouvement du nouveau théâtre, quoiqu'il existe des coïncidences flagrantes entre son parcours et ce large renouveau générationnel[85] : Bene,

[85] Dans l'anthologie de 1977, Franco Quadri insère la section consacrée à Bene au début du premier volume en guise de prologue, en suggèrant ainsi le rôle fondateur de Bene dans le nouveau théâtre : QUADRI (dir.), *L'avanguardia teatrale*, cit., pp. 69-131.

après avoir quitté l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, fait ses débuts à Rome, au Teatro Laboratorio de la place San Cosimato, une des premières "*cantine*" de la capitale, et souscrit ensuite au manifeste de Ivrea. Néanmoins, Bene "s'est toujours tenu à l'écart de l'échange de techniques et d'inquiétudes, des contaminations artistiques et des marchés idéologiques qui caractérisent ou séduisent d'habitude les jeunes protagonistes d'une aire de recherche"[86], et dans ses interventions publiques, il a souvent dévalorisé les pratiques politiquement engagées autant que celles expérimentales.

Par la radicalité et l'originalité de ses recherches, Bene a influencé de manière profonde le regard que non seulement les artistes, mais aussi l'ensemble des professionnels de la scène portent sur le théâtre. Pour aborder son œuvre, déjà magistralement analysée par des spécialistes et des intellectuels, nous nous concentrerons sur un texte théorique publié par Bene en 1982, "Il Monologo" [Le Monologue] [87].

L'impossibilité du théâtre

Au premier regard, nous pouvons distinguer deux veines principales dans l'œuvre de Bene : d'un côté les opérations de réécriture de textes classiques, en particulier de Shakespeare, de l'autre les spectacles-concerts, où les mots des poètes résonnent à travers le corps et la voix de l'acteur dans un espace progressivement vidé.

Pourtant, les deux sont la mise en œuvre d'une conception unique de la scène et du théâtre. Dans les deux cas en effet, il n'est pas question pour Bene de mettre en scène des véritables personnages en interaction. Pour lui, le dialogue n'appartient pas à la scène, mais la vraie nature du théâtre est le monologue. Le modèle auquel Bene songe, c'est le théâtre ancien. En reprenant les thèses que Nietzsche développe dans *La Naissance de la tragédie*, il envisage le théâtre dionysiaque et musical d' Eschyle et de Sophocle, où l'homme se trouve face au mystère et à l'horreur sans réponse, l'incompréhensible. Avec l'œuvre d'Euripide, l'ivresse et la cruauté vont être effacées au profit de l'introduction de la logique rationnelle : le tragique cède alors la place à la dialectique :

> Si le socratisme dialectique chasse tout miracle de la scène, pour y installer le texte rationnel confié désastreusement à la lecture d'auteurs "intellectuels", le théâtre est mort[88].

---

[86] GIACCHE, Piergiorgio, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997, p. 36.

[87] BENE, Carmelo, "Il Monologo", in BENE, *La Voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982, pp. 19-36, maintenant publié dans BENE, *Opere,* Milano, Bompiani, 2002 [1995], pp. 1000- 1016. Toutes nos citations de "Il Monologo" viennent de cette dernière édition.

[88] BENE, "Il Monologo", cit., p. 1008.

À partir de ce constat, Bene ne vise pas à redonner du souffle au cadavre théâtral. Le sien, ce n'est pas un but positif, mais un travail de déconstruction, visant à montrer l'incapacité, l'impossibilité du théâtre à l'époque contemporaine. Il va apparemment contre toute logique humaniste, il avance par soustraction, en dépouillant progressivement la scène de tout référentiel. Tout en multipliant les éléments visuels et en accroissant la densité des signes scéniques - dans les récritures en particulier - Bene manipule la production de sens à travers une réduction manifeste des personnages, soit au niveau de leur nombre soit au niveau de leur présence par rapport à l'action. Finalement il concentre la présence de l'acteur dans la *phoné* et dans l'appareil émetteur du son, et met le spectateur dans la condition de ne pas cerner totalement ce qui se passe sur la scène[89]. Par ces biais il met radicalement en question la scène en tant que lieu de la représentation.

Le texte devient articulation sonore qui ne renvoie à aucun signifié, l'espace se construit tel un lieu absolu où la relation entre les acteurs, et entre le spectateur et l'acteur est placé sous le signe de la "différence", en dehors des règles de la communication référentielle. Le dialogue est détourné – ou plutôt "ennobli" selon la définition de l'auteur- par des techniques de jeu pointues :

> Jouer à personne (et dans tous les cas ne jamais s'adresser à son partenaire)
> Comme les fous, justement.
> Garder jalousement (exhiber-cacher) ses gestes.
> Démonter la phrase, la parole même; désorganiser la syntaxe.
> Confier le son aux instruments-appareils-outillages phoniques[90].

Par le trouble de l'adresse, de la gestualité et de la vocalité, l'acteur, même s'il est entouré par des partenaires, est seul. Il ne voit pas non plus le public : l'acteur sur scène ne peut qu'être perdu dans un soliloque délirant, tout comme un mourant qui ignore son assistance. Il est le bouc émissaire que montre le vide, l'inconsistance aussi bien du théâtre que de l'homme.

L'homme de théâtre total

La centralité de la voix dans ce théâtre de l'impossibilité ou dans cette impossibilité du théâtre rend indissolubles les différentes fonctions de la mise en scène théâtrale. Pour

[89]L'opération de Bene apparaît ainsi complexe et presque contradictoire. Piergiorgio Giacché précise qu'il ne faut pas confondre le dépouillement du sens de la scène avec la recherche de l'essentialité, quoique, dans les dernières années de sa carrière, l'acteur-auteur préfèrât les lectures-concerts aux mises en scène. Cf. GIACCHE, *Carmelo Bene*, cit., pp. 109-117.

[90] BENE, "Il Monologo", cit., p. 1002.

Bene, "le texte est acteur; le texte est voix"[91] : la voix se produit dans un corps qu'elle semble habiter en venant d'ailleurs, celui de l'acteur; elle porte une parole et un texte, celui de l'auteur; elle se répand dans un espace-temps, celui du metteur en scène. L'artisan de la scène est unique, "auteur" de l'événement et victime du sacrifice : homme de théâtre total, acteur-auteur-metteur en scène à la fois. La figure qu'il définit "dramaturge a priori", ne peut exister qu'au cas où son texte représente en réalité un "projet du spectacle"[92] , tout comme une partition musicale écrite dans le but d'être exécutée.

Selon Bene, la distinction moderne des rôles de l'auteur et du metteur en scène n'appartient qu'au théâtre mort de la représentation, du dialogue et du drame. Lorsque le texte, trace inerte du spectacle, est mis en scène, le théâtre devient une re-présentation "épuisée et insensée", une "cérémonie funèbre" dirigée par le metteur en scène, qu'il appelle "prêtre voyou"[93]. Dans son portrait radicalement polémique et provocateur du metteur en scène, il évoque la figure de Strehler : "doué de talent dans la chevelure", "coordinateur social-philologique *artistoide*", "docteur de recherche en *littérature théâtrale*", "arrogant grâce à la confiance que le public contribuable ne lui lésine pas"[94]. Selon Bene, cette figure emblématique des directeurs de théâtres publics italiens c'est un acteur incapable de jouer qui se limite à confectionner des produits qu'il abandonne au moment même de la première. Au contraire, pour lui, l'artiste de théâtre doit vivre avec et dans son œuvre. Il interprète ainsi la tradition théâtrale des *capocomici*, qui étaient à la fois acteurs, auteurs, directeurs de scène et administrateur, et pour lesquels la vie du théâtre n'était rien d'autre que la vie tout court. Le choix de Bene est pourtant, même dans ce cas, négatif par rapport aux autres figures contemporaines poursuivant cette démarche, dont notamment Dario Fo et Eduardo De Filippo. Bene n'est pas intéressé par le travail collectif, par la vie de troupe, ou bien par la construction utopique d'une microsociété idéale. En prônant une scène du monologue, il montre une condition de solitude complète, sur et en amont de la scène. Dans cette perspective, l'artisan de la scène poursuit un chemin solitaire à la recherche du théâtre, et chaque mise en scène est un essai, une vision de cet art, qui passe par l'organisation du non-lieu et du non-temps de l'événement théâtral et s'accomplit par le sacrifice de l'acteur.

---

[91] BENE, "Il Monologo", cit., p. 1015.

[92] BENE, "Il Monologo", cit., p. 1008.

[93] BENE, "Il Monologo", cit., p. 1010.

[94] *Ibidem*.

L'intérêt pour les technologies

Bene pose au début de sa réflexion une citation de Charles Baudelaire souhaitant "que les comédiens fussent montés sur des patins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix ; enfin que les rôles de femmes fussent joués par des hommes"[95], et il paraphrase ainsi les mots du poète : "pantins, microphones, négation du visage". L'acteur, comme nous l'avons dit, doit se détacher de sa voix et de son visage et perdre son identité subjective. Il faut déshumaniser le corps de l'acteur afin que "la sacralité de sa voix" puisse se manifester. Dans la recherche de la "machine actoriale" - la transfiguration contemporaine de l'acteur sur la scène - les dispositifs technologiques ont une partie importante, aussi bien en ce qui concerne le son – la *phoné* - qu'en ce qui concerne l'image. Bene insère des microphones et des bandes magnétiques dans ses spectacles, qui compliquent la perception, et introduisent un décalage entre la source du son et son émission. Les appareils technologiques permettent "à un intérieur de se transférer dans un autre intérieur, en coupant le fil de la communication"[96]. Ainsi, "un dedans souffle dans un autre dedans, démoniquement immédiat. Et la voix même s'écoute dire. La voix est son même écho"[97]. A partir de *S.A.D.E.* (1974) où la scène était comble d'appareils technologiques, de *Otello* (1979) où les partenaires de Bene ne parlaient qu'en play-back, et du récital *Manfred* de la même année, où l'acteur joue parmi des microphones qui permettent de varier subtilement sa voix. Depuis 1967, il s'intéresse aussi au cinéma et tourné six moyens et longs-métrages où il joue lui-même[98]. Dans les années soixante-dix, le médium télévisuel offre à Bene l'opportunité d'approfondir les enjeux de l'image médiatisée et de lui octroyer une dimension plus théâtrale. Pour Bene, les technologies de reproduction, manipulation et diffusion de l'image et du son sont donc des outils de recherche de l' "homme de théâtre total".

---

[95] BAUDELAIRE, Charles, *Mon cœur mis à nu : journal intime* [1887], cité par Carmelo Bene, in "Il Monologo", cit., pp. 1002-1003. Le raisonnement complet de Baudelaire est le suivant :"Mes opinions sur le théâtre. Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c'est le lustre – un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique. Cependant, je ne nie pas absolument la valeur de la littérature dramatique. Seulement, je voudrais que les comédiens fussent montés sur des pantins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix; enfin que les rôles des femmes fussent joués par des hommes. Après tout, le lustre m'a toujours paru l'acteur principal, vu à travers le gros bout ou le petit bout de la orgnette", in BAUDELAIRE, *Œuvres complètes I*, ed. établie, présentée et annotée par Claude Pichois, "Bibliothèque de la Pleiade", Paris, Gallimard, 1975, p. 682.

[96] BENE, "Il Monologo", cit., p. 1015.

[97] *Ibidem*.

[98]. *Ventriloquio* (1967), *Hermitage* (1968), *Nostra Signora dei Turchi* (1968), *Capricci* (1969), *Don Giovanni* (1971), *Salomé* (1972), *Un Amleto di meno* (1973).

Bene n'a pas eu d'élèves et n'a pas laissé de successeurs. Justement à cause de cela peut-être, son héritage est encore plus crucial pour le développement d'une large partie du théâtre italien contemporain, car il ne se situe pas au niveau des poétiques et des esthétiques, mais il touche à la conception globale de l'art du théâtre. Il a pointé l'attention sur la nécessité d'un "créateur total", un "poète" de la scène libre par rapport aux conventions et aux habitudes culturelles, et, avec son expérience radicale, il a contribué à la diffusion dans la culture théâtrale italienne de l'idée que toute voie de recherche est possible, si iconoclaste et destructrice soit elle. En interprétant de manière originelle la tradition du *grand'attore*, il a affirmé que l'acteur, sa voix, son corps et sa présence, doivent être le centre de la mise en crise de la position du spectateur, de son regard et son écoute.

Les avant-gardes internationales des années soixante : une relation profonde et durable

Lorsque les nouvelles expériences internationales engagées dans la pratique d'un théâtre de communauté centrée sur l'acteur en tant qu'être humain venant des Etats-Unis et de la Pologne, de la Norvège, "débarquent" en Italie dans les années soixante, le milieu théâtral national est en pleine fermentation et l'horizon d'attente palpitant[99]. Les tournées de 1965 et de 1966 du Living Theatre[100] avec *Frankenstein*, *The Brig* (Rome, Teatro Club, Teatro Eliseo, 13 mars et 26 mars 1965; Venise, *XXIV Festival Internazionale del Teatro*, Teatro La Perla, 23 septembre 1965) et *Mysteries and smaller pieces* (Rome, Teatro Club, Teatro Eliseo, 13 mars et 26 mars 1965; Gênes, Centro Teatrale Universitario, Fiera del Mare, 1966), de Grotowski avec *Le Prince Constant* (Spoleto, *X Festival dei due Mondi*, Ridotto del Teatro Nuovo, 1 juillet 1967), et de Barba avec *Kaspariana* (Venise, *XXVI Festival Internazionale del Teatro*, Teatro la Fenice, 9 octobre 1967) et *Ferai* (Venise, *XXVIII Festival International du Théâtre*, Foyer della Galleria del Teatro La Fenice, 30 septembre 1969) vont rencontrer les aspirations des représentants du nouveau théâtre et entrer en résonance avec les

[99] L'histoire de l'influence des avant-gardes américaines et de la circulation des savoirs entre celles-ci, Grotowski et Barba en Europe est une partie importante du théâtre contemporain que les études n'ont pas encore traitée de manière approfondie. Tout récemment le Centre de Recherches "Répresentation" de l'Université de Paris X – Nanterre a organisé sous la direction de Christian Biet un colloque international intitulé *L'impact de l'avant-garde américaine sur le théâtre européen et la question de la performance*, Paris, Théâtre de la Colline, 21-23 janvier 2008. Une session, à laquelle ont participé Maia Borelli, Bruna Filippi, Piergiorgio Giacché et Valentina Valentini, a été consacrée à l'impact de l'avant-garde américaine en Italie.

[100] Le Living avait déjà présenté en Italie *The Connection* et *Many Loves* (Rome, Teatro Club, Teatro Parioli, 13 et 14 juin 1961), mais c'est avec la tournée suivante qu'il va avoir le dessous.

caractères historiques et les développements actuels de l'époque. Ainsi, une synergie d'intérêts, de compétences, d'aspirations s'engendre autour des expériences de Beck et Malina, Grotowski et Barba : des artistes, des universitaires, mais aussi des animateurs culturels et des militants vont les rejoindre, et plusieurs compagnies imitant l'organisation et la poétique du Living, du Laboratorium, de l'Odin surgissent un peu partout sur le territoire italien. Néanmoins, il n'est pas seulement question de maîtres et de modèles, mais d'affinités et d'échanges[101]. Ce phénomène de reconnaissance réciproque fait de l'Italie un terrain d'accueil privilégié de ces artistes, où les occasions de rencontre et de transmission permettent des échanges profonds et durables.

Les rouages des échanges

Pendant les années soixante et soixante-dix, l'Italie n'est qu'une des étapes du circuit européen ayant son épicentre dans la France des grands festivals (de Nancy, des Nations, d'Automne et bien évidemment d'Avignon). Les manifestations internationales italiennes, notamment le Festival de Spoleto et la Biennale de Venise, sont les occasions principales d'exhibition de ces artistes, mais rapidement d'autres situations se créent, promues par des organisations mineures en dehors des institutions. En apparence, les rouages des échanges se présentent comme dans les autres pays d'Europe. Néanmoins, des conditions particulières par leur intensité et leur durée se produisent parallèlement, liées à trois champs d'activités : les publications, la transmission des savoirs et les résidences.

- **Les publications**[102]

Une activité éditoriale intense amplifie l'impact des tournées, en concentrant l'attention en particulier sur l'avant-garde américaine et les théories de la performance. 1968 est une année riche de publications importantes, qui différencient l'Italie des autres pays européens.

[101] Par exemple, Mario Ricci et Memé Perlini réalisent des spectacles visuels avant d'assister aux œuvres de Robert Wilson, ou bien, dans les années quatre-vingt, ce sont plutôt les Américains qui s'intéressent aux expériences de Falso Movimento, Gaia Scienza, Magazzini, comme en témoignent leurs tournées aux Etats-Unis et les nombreux articles parus dans *The Drama Review*. En voici quelques exemples : KIRBY, Michael – PROSPERI, Mario (dir.), "Italian Theatre Issue", *The Drama Review*, vol. 22, n° 1, March 1978; BIANCHI, Ruggero, "A Process of Transformation: Falso Movimento (Italy)", in *The Drama Review*, vol. 27, n° 1, Spring 1983, pp. 40-53; VALENTINI, Valentina, "In Search of Lost Stories. Italian Performance in the Mid-'80", in *The Drama Revue*, vol. 32, n° 3, Autumn 1988, pp. 109-125.

[102] Pour vérifier la circulation italienne des expériences étrangères en général, au-delà du cas spécifique des avant-gardes des années soixante, à travers l'activité de publication et d'édition, nous renvoyons à la bibliographie, en particulier à la section intitulée "Rapport aux expériences étrangères".

La maison d'édition De Donato publie un recueil des textes théoriques de Richard Schechner qui viennent de paraître dans la revue *TDR* sur l'*environmental théâtre*, ainsi qu'une anthologie dirigée par Michael Kirby sur les happenings[103]. Giuseppe Bartolucci publie pour les éditions du Teatro Stabile di Genova un petit livre contenant les réflexions et les rencontres d'un séjour à New York. La revue *Sipario* consacre aux scènes américaines un numéro spécial. Ce dossier très riche présente des textes, des entretiens, des analyses de spectacles concernant les expériences les plus importantes de l'époque, dont le Living Theatre, Open Theatre, Performance Group, Café La Mama, San Francisco Mime Group, et aussi Teatro Campesino, qui à la différence des précédents, vient d'Amérique du Sud[104]. La réflexion théorique est également représentée par un débat sur la notion de *workshop*[105] et un extrait de l'ouvrage de Richard Kostelanetz *The Theatre of Mixed Means*, dans lequel Kostelanetz y présente les éléments novateurs du théâtre américain, en insistant en particulier sur la nature des "médias" utilisés[106].

Les pratiques, les spectacles, mais aussi les textes et les élaborations théoriques des expérimentations américaines sont donc rapidement et largement connus en Italie. L'équivalence entre l'art et la vie, l'exploration des relations intersubjectives dans l'espace et le jeu combinatoire d'éléments linguistiques hétérogènes à l'intérieur de l'événement théâtral vont nourrir l'élaboration théorique des critiques italiens. Dans les années suivantes, Giuseppe Bartolucci continue de publier des essais et des témoignages dans sa revue *La scrittura scenica*. Franco Quadri de son côté s'occupe de traduire des textes de Julian Beck et Judith Malina, et dirige des ouvrages sur Robert Wilson. Dans le milieu universitaire, Ruggero Bianchi approfondit l'évolution du théâtre américain jusqu'au début des années quatre-vingt[107] : son ouvrage *Autobiografia dell'avanguardia*

---

[103] KIRBY, Michael, *Happening : un'antologia illustrata*, Bari, De Donato, 1968 [*Happenings, an illustrated anthology*, New York, 1965]; SCHECHNER, Richard, *La cavità teatrale*, Bari, De Donato, 1968.

[104] ROSTAGNO, Aldo – QUADRI, Franco (dir.) , "America hurrà! Il teatro della rivolta", in *Sipario*, n°272, 1970.

[105] ROSTAGNO, Aldo (dir.), "Una tavola rotonda dul workshop. Una seconda forma di vita", in ROSTAGNO – QUADRI (dir.) , "America hurrà!", cit., pp. 125-131.

[106] KOSTELANETZ, Richard, "Il teatro dei mezzi misti", in ROSTAGNO – QUADRI (dir.) , "America hurrà!", cit., pp. 132-136, extrait de l'édition originale KOSTELANETZ, Richard, The Theatre of Mixed-Means, New York, RK Editions, 1968. La publication originale n'a jamais été intégralement traduite, ni en italien, ni en français.

[107] QUADRI, Franco, *Il teatro di Robert Wilson*, Venezia, Edizioni della Biennale di Venezia, 1976 ; QUADRI, Franco (dir.), *Robert Wilson*, Firenze, Octavo, 1997; BIANCHI, Ruggero, "Nuovo teatro U.S.A: script e/o performance", in *Quarta parete. Quaderni di ricerca teatrale*, Torino, 1973; BIANCHI, Ruggero, *Autobiografia dell'avanguardia: il teatro sperimentale americano alle soglie degli anni ottanta*, Torino,

présente le bilan sur une décennie d'échanges. Bianchi y recueille les propos de nombreux artistes et développe une synthèse des éléments caractéristiques également importants pour les scènes expérimentales nationales. À la même époque, l'élan expérimental de ces artistes semble épuisé, et Richard Schechner, dans un essai de 1981, annonce la mort de l'avant-garde américaine[108]. Néanmoins, les publications italiennes se poursuivent, en concentrant particulièrement leur attention sur le Living Theatre **(Ann. 1.B, Tableaux)**, mais en négligeant presque complètement les artistes les plus jeunes, comme le Wooster Group d'Elizabeth LeCompte, John Jesurun, ou Peter Sellars. Même l'intérêt pour le travail de Grotowski et Barba se manifeste des années soixante-dix (la traduction du *Pour un théâtre pauvre* apparaît en 1970) jusqu'à aujourd'hui, à travers une série presque ininterrompue de publications, tant de leurs textes et des documents concernant leurs activités que d'approfondissements théoriques **(Ann. 1.B, Tableaux)**. Les revues académiques en particulier (*Teatro e Storia*, *Biblioteca teatrale*, *Quaderni di teatro*) consacrent de nombreux essais aux questions soulevées par l'anthropologie théâtrale de Barba et par les recherches sur l'acteur de Grotowski, en établissant un dialogue serré, fondamental tant pour les artistes que pour les universitaires, unis dans cet échange continu par leur qualité commune de "chercheurs" **(Ann. 1.B, Tableaux)**.

L'influence des visions théâtrales du Living, de Grotowski et de Barba ne passe pas seulement par la réflexion et l'élaboration écrite, mais aussi par de nombreuses occasions d'apprentissage pratique qu'ils ont l'opportunité d'offrir aux Italiens.

- **La transmission du savoir :**

Au cours des années soixante-dix, l'exhibition des artistes lors des tournées internationales est rapidement intégrée par l'offre de formations. Les manifestations existantes se transforment et de nouvelles en sont fondées : les festivals deviennent des moments d'apprentissage plus que des vitrines, ce qui ne va pas seulement permettre la circulation directe des techniques et des poétiques, mais aussi l'apparition de liens personnels qui vont instaurer un cercle vertueux.

Dès 1971, la constellation des compagnies inspirées du modèle du Laboratorium, de l'Odinet du Living va se rencontrer dans une manifestation spécifique, le *Festival*

Studio forma 1980 ; BIANCHI, Ruggero, *Off off & away: percorsi, processi, spazi del nuovo teatro americano*, Torino, Studio Forma, 1981.

[108] SCHECHNER, Richard, "The Decline and Fall of the American Avant-Garde", in *Performing Arts Journal*, n° 5.2, pp. 48-63; n° 5.3, pp. 9-19.

Internazionale del Teatro in Piazza à Santarcangelo près de Rimini, en Romagna. Son fondateur Pietro Patino vise à sortir le théâtre des circuits de la consommation culturelle et à renouer avec sa mission sociale en allant à la rencontre d'un nouveau public. La petite ville de Santarcangelo devient un lieu de participation pour un large public de professionnels et d'amateurs, et au cours des années s'impose comme un événement dans la vie théâtrale italienne. Grâce à la direction de Roberto Bacci (1978-1980 et 1984-1988), diplômé de l'Université de Pise avec un mémoire sur Eugenio Barba, le festival précise sa physionomie est devient une véritable occasion de formation basée sur l'accueil en résidence des maîtres du théâtre international, qui montent des projets avec les habitants et donnent des séminaires[109]. Les personnalités qui ensuite prennent la tête du festival – en particulier Antonio Attisani (1981 et 1989-1993) et Leo De Berardinis (1994-1997), également issus du domaine expérimental, restent aussi fidèles à cette mission.

Le moment emblématique de cette tendance c'est l'édition de 1975 de la Biennale de Venise. Dirigée par Luca Ronconi avec la complicité de Franco Quadri, la section théâtre de la Biennale va devenir un *Laboratorio internazionale di ricerca*, en présentant une occasion extraordinaire d'échanges et de collaborations, qui vont marquer profondément le théâtre italien. Comme le souligne Lamberto Trezzini, "l'été 1975 devint le carrefour des expériences passées et de la recherche des nouveaux signes qui vont caractériser les années théâtrales suivantes"[110].

Ronconi organise son programme autour de questionnements sur la nécessité du théâtre dans le monde contemporain. Il réunit les expériences les plus avancées de la recherche théâtrale internationale qui donnent plusieurs réponses à cette question cruciale. Parmi les créations les plus importantes présentées à Venise, *L'Age d'Or* du Théâtre du Soleil, *Education of a girlchild* de Meredith Monk, *The Ik* par le CITC de Peter Brook, et aussi les spectacles de l'Open Theater, de Richard Schechner, de la compagnie La Mama et de la Berkeley Stage Company. Ronconi met en résonance ces nouvelles créations avec trois compagnies désormais consacrées au niveau international : le Living Theatre, l'Odin Teatret et le Laboratorium de Wroclaw, qui animent des ateliers et des rencontres

[109] Sur le transformation du Festival en 1978 cf. la documentation présentée in CANNELLINI, Paolo - FIORENTINI, Fulvio – GIACCARDI, Beppe, *La città dentro il teatro. Santarcangelo di Romagna. Festival internazionale del teatro in piazza luglio 1978*, Bologna, Cappelli, 1979; et le bilan historique postérieur de ZAMPETTI, Enrica, "Il festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze", in *Teatro e Storia*, n°28, a. XXI, 2007, pp. 235-269.

[110] TREZZINI, Lamberto, *Una storia della Biennale Teatro 1934-1995*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 120.

avec les spectateurs. La Biennale promeut notamment le *Grotowski Project*, une résidence de deux mois de la compagnie polonaise dans la région vénitienne achevée par deux journées d'études, auxquelles participent Grotowski lui-même, Luca Ronconi et Peter Brook. Lamberto Trezzini laisse filtrer l'émotion et l'intensité de cette expérience, en évoquant les représentations vénitiennes de *Apocalypsis cum figuris* :

> le lieu : une île de la lagune, San Giacomo in Palude, autrefois un monastère de nonnes. On rejoint l'île par des bateaux mis à disposition de la Biennale, débordants de jeunes gens. Une fois qu'on est débarqués, un panneau indique les toilettes, une espèce de camping et la lumière d'un projecteur conduit à l'entrée du "baraquement" qui abrite le spectacle. Il faut laisser les magnétoscopes, les appareils photo, les sacs encombrants, les parapluies, dans une espèce d'antichambre et ensuite on rentre dans une vaste pièce en bois où a lieu l'action scénique. Un panneau est accroché à la porte de la salle :"Si tu veux participer à une de nos expériences de stage, reste dans la salle de *Apocalypsis*, prends un crayon et écris. Écris avant tout quelque chose sur toi-même, de manière à ce que nous puissions te reconnaître. Pardonne-nous de devoir nous attendre, mais il nous faut une pause après le spectacle". Les spectateurs s'accroupissent et s'asseyent en tailleur; au milieu de la salle, six acteurs aux habits négligés, dont le grand Ryszard Cieslak : les mots du spectacle sont des phrases de la Bible, des *Frères Karamazov* de Dostoievskij, des morceaux d'Eliot et Simone Weil.[111]

La participation au spectacle et au stage de Grotowski devient un parcours initiatique, fondé sur la rencontre avec les membres de la troupe et l'expérience de leur manière de vivre le théâtre. Leur enseignement féconde ainsi les questionnements et les idées proposées par les créations des artistes plus jeunes présentés au festival.

La circulation de ces savoirs va se poursuivre dans les années suivantes, grâce aux relations personnelles que des programmateurs-metteurs en scène et des universitaires ont avec Barba et Grotowski. Roberto Bacci, prend la direction du Piccolo Teatro de Pontedera - fondé en 1974 par Dario Marconcini - qui devient un lieu de passage pour plusieurs artistes, qui y représentent des spectacles et y offrent aussi des formations. De leur côté, les chercheurs – notamment Ferdinando Taviani, Fabrizio Cruciani, Ferruccio Marotti, Nicola Savarese – trouvent en Barba leur *alter-ego* praticien engagé dans la même recherche et accompagnent ainsi la naissance de l'anthropologie théâtrale[112]. Avec Bacci, ils sont parmi les fondateurs de l'International School of Theatre Anthropology d'Eugenio Barba, qui, depuis sa fondation en 1981, tient trois de ses quatorze éditions en Italie, à Volterra, près de Pise (1981), dans le Salento (1987) et à Bologne (1990). La relation privilégiée que l'Odin entretient avec le milieu académique italien donne lieu à la University of Eurasian Theatre, qui, fondée en partenariat avec la

[111] TREZZINI, *Una storia della Biennale Teatro*, cit., pp. 123-124.

[112] Le volume dirigé par Barba et Savarese sur l'anthropologie théâtrale constitue le sommet de cette longue collaboration : BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola (dir.), *L'arte segreta dell'attore: un dizionario d'antropologia teatrale*, Lecce, Argo, 1996.

faculté de Discipline della Musica, dell'Arte e dello Spettacolo (DAMS) de l'Università di Bologna, organise chaque année des séminaires d'études dans différentes villes italiennes.

- **Les résidences**

Dans deux cas illustres, le dialogue et la complicité entre les maîtres étrangers et les professionnels italiens mène à un accueil permanent sur le territoire italien. En 1986, Roberto Bacci et Carla Pollastrelli, spécialiste de la littérature et du théâtre polonais, invitent Grotowski à s'établir près de Pontedera dans la tenue de campagne de Le Vallicelle dans des établissement loués à la famille des marquis Quaratesi : celui-ci accepte et y mène ses recherches jusqu'à sa mort en 1999. À présent, le Workcenter Jerzy Grotowski (Le Vallicelle, Pontedera) est encore actif et dirigé par son élève Thomas Richards. Il s'agit d'un lieu de recherche sur l'acteur, qui propose rarement des représentations, mais qui organise souvent des formations. Le vaste projet européen *Tracing Roads Across*, né autour du Workcenter et organisé par l'institution autrichienne Theater des Augenblicks en partenariat avec la Fondazione Pontedera Teatro, a promu la transmission des techniques du maître polonais à travers douze pays pendant trois années, de 2003 à 2006. Même dans ce cas, l'Italie est celui qui compte le nombre le plus élevé d'événements liés au projet[113].

Par ailleurs, en 1998, le village de Rocchetta Ligure – situé dans la région de Gênes - offre à Judith Malina, Hanon Reznikov et leurs compagnons un palais historique pour y vivre et y travailler, lequel palais devient ainsi le Centro Living Theatre. La compagnie développe des activités avec les habitants de la région sur le thème de la Résistance, mais l'idylle se termine en 2002 avec le changement de gouvernement de la collectivité locale. Encore une fois contraint au nomadisme, le Living rentre à New York, dans l'espoir de construire un siège définitif, mais Malina et Reznikov ont parcouru chaque année, jusqu'à la mort de ce dernier en 2008, le territoire italien en proposant des lectures, des séminaires, en participant aux encore nombreuses initiatives qui concernent la compagnie américaine.

Ainsi, l'Italie continue à nouer une relation vivante avec des artistes qui ailleurs sont désormais des "monuments", des maîtres reconnus que l'on étudie dans les livres, mais qui ne constituent plus des phénomènes actuels de la vie du théâtre. La transmission des

[113] On a réalisé neuf événements, tandis qu'en France, par exemple, on en a organisé deux. Cf. le site Internet du projet, disponible sur : http://www.tracingroadsacross.info/.

savoirs passe donc par l'expérience directe et la connaissance personnelle : plusieurs générations d'artistes se sont approchées du théâtre par la rencontre avec ces figures, dont l'enseignement élargi en forme de séminaires ou d'ateliers a constitué souvent aussi leur première formation.

La permanence et le métissage des influences

L'ascendance des avant-gardes théâtrales des années soixante va persister en Italie bien après sa diminution à l'international dans les années quatre-vingt, pour se propager jusqu'à aujourd'hui. Les points de repère des artistes italiens n'ont pas eu de mise à jour radicale, comme si l'impact des nouvelles expériences étrangères s'estompait sous le poids de ces références plus anciennes. Par exemple, les échanges avec les scènes flamandes, avec lesquelles pourtant le théâtre italien partage ces mêmes références ainsi que l'intérêt pour l'hybridation des arts et pour la performance, sont assez modestes actuellement, en dépit de la prompte découverte de Jan Fabre dans les années quatre-vingt. La performance américaine et le théâtre pauvre ou anthropologique de Barba et Grotowski, apparemment distants, presque opposés, ont donc transmis un héritage qui est encore vivant. Les Américains ont transmis l'approche phénoménologique, leur intérêt pour un théâtre fait plus que dit, orienté vers l'action physique et concentré sur son devenir concret, sur l'exploration des relations entre les corps, les corps et les objets, les langages, dans une recherche empirique et en devenir. Les médias – films, photographies, bandes sonores enregistrées, microphones – deviennent aussitôt des éléments essentiels de cette recherche. Comme le remarquait Richard Kostelanetz,

> Ce qui marque la différence entre le nouveau théâtre des moyens mixtes et les cérémonies primitives ou la comédie musicale, est tout d'abord, l'ensemble des méthodes qui sont utilisées pour composer le spectacle, et ensuite, le rapport tout à fait différent qui court entre ces éléments. C'est-à-dire, si l'opéra et la comédie musicale emphatisent le langage poétique utilisant dans ce but la chanson, la scénographie, la danse, le nouveau théâtre évite en général le langage des mots et utilise les moyens (ou bien les médias) de la musique et de la danse, de la lumière et de l'odeur (les deux naturelles ou chimiques), de la sculpture et de la peinture, les nouvelles techniques du film, de la bande magnétique, des moyens d'amplification du son, de la radio, de la télévision en circuit fermé et parfois des ordinateurs. […] Les différents éléments fonctionnent en général sans synchronie, de façon indépendante l'un de l'autre, et, comme les lignes suivies par les différentes activités sont discontinues, ainsi les rythmes sont normalement irréguliers[114].

Pour les artistes américains, souvent formés dans d'autres domaines que celui des arts de la scène, le théâtre est un moyen de connaissance, un "laboratoire" où les expériences avancent dans toutes les directions possibles,

[114] KOSTELANETZ, *The Theatre of Mixed-Means*, cit., pp. 3-4.

> vers une étude des possibilités de synthèse des différents langages artistiques (Richard Foreman et Meredith Monk, par exemple) ou s'attacher aux contradictions (Squat Theatre, Joseph Chaikin, Spalding Gray et Elizabeth Lecompte) ou se concentrer sur l'analyse et la définition de fragments minimaux (Robert Wilson, Stuart Sherman, Ping Chong, John Zorn) ou revenir parfois sur certaines perspectives classiques élaborées à la lumière des nouveaux acquis idéologiques, existentiels et esthétiques (John Vaccaio, Charles Ludlam, James Barbosa e Barbara Vann, Talking Band, San Francisco Mime Troupe)[115].

L'approche expérimentale caractérise également le travail de Grotowski et Barba, qui se concentre sur le corps de l'acteur, sur la nécessité des dépassements des limites de l'expression naturelle, sur la recherche d'une relation authentique avec le public. L'enseignement de ces deux hommes de théâtre est en Italie à l'origine d'un large mouvement, défini comme *Terzo Teatro* ("Tiers Théâtre") à partir du manifeste que Barba présenta à l'occasion de l'Atelier international de recherche théâtrale organisé par l'Unesco au Bitef de Belgrade du 21 au 29 septembre 1976[116]. Barba y revendiquait l'existence d'un "archipel théâtral presque totalement ignoré", situé à l' "extrémité anonyme des théâtres que le monde de la culture reconnaît", le théâtre des institutions et le théâtre expérimental. Ce "tiers théâtre"

> Vit en marge, souvent en dehors ou à la périphérie des centres et des capitales de la culture. C'est un théâtre fait par des gens qui se définissent acteurs et metteurs en scène bien qu'ils n'aient que rarement reçu une formation théâtrale traditionnelle, ce qui leur vaut de ne pas être reconnus comme professionnels. Pourtant, ce ne sont pas des amateurs. Pour eux chaque journée est consacrée à l'expérience théâtrale, soit au travers de ce qu'ils appellent training, soit au travers de spectacles qui cherchent laborieusement leur public. […] Des hommes différents, dans différentes parties du monde, vivent le théâtre comme un pont, toujours fragile, entre l'affirmation de leur nécessités personnelles et l'exigence de les propager à la réalité qui les entoure. Pourquoi choisir justement le théâtre comme moyen de changement alors qu'il est évident que d'autres facteurs décident de la réalité où nous vivons? Est-ce un forme d'aveuglement? Un mensonge vital? Peut-être le théâtre permet-il à ces individus- là de trouver leur manière d'être présents _ ce que les critiques appelleraient de "nouvelles formes expressives" –, cherchant des rapports plus humains pour réaliser une cellule sociale au sein de laquelle les intentions, les aspirations et les nécessités personnelles commencent à se transformer en actions[117].

En suivant le travail de Barba, le mouvement italien du *Terzo Teatro* développe l'utilisation d'outils scéniques simples, artisanaux, inspirés des traditions populaires et s'avère donc généralement hostile à l'usage théâtral des technologies audiovisuelles. Néanmoins, l'aspiration éthique et politique, les dimensions existentielles et communautaires du travail théâtral, la centralité du *training* deviennent des valeurs

---

[115] BIANCHI, *Autobiografia dell'avanguardia*, cit., p. 20.

[116] Un compte-rendu du déroulement de l'Atelier est publié dans une brochure officielle : UNESCO, Ateliers polyvalents internationaux, "Développement Culturel", Dossier documentaire n° 14, 1978, pp. 41-46, disponible sur : http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000328/032885FB.pdf.

[117] BARBA, Eugenio, "Tiers Théâtre" [1976], in BARBA, *Théâtre : solitude, métier, révolte*, présenté par Lluìs Masgrau, trad. de l'italien par Eliane Dechamps-Pria, Saussan, L'Entretemps, 1999, p.180

partagées, qui, dans la formation des artistes n'entrent pas forcément en contradiction avec l'importance de la composition scénique et de la quête de matériaux contemporains transmise par l'avant-garde américaine. Ensemble, ces éléments constituent un réseau d'influences métissées qui inévitablement est présent et actif dans les parcours des hommes de théâtre italiens.

Un horizon culturel commun

Avec leur présence provocatrice, radicale et persistante dans la vie du pays, Pasolini, Bene et les avant-gardes internationales des années soixante et soixante-dix ont marqué profondément le milieu culturel italien. Comme le dit Martone à propos de Pasolini, les artistes peuvent réagir différemment face à ces expériences, tantôt en les émulant, tantôt en les refusant, mais ils ne peuvent pas les ignorer, car elles délimitent l'horizon culturel dans lequel ils agissent. De différentes manières, elles ont aussi contribué à déterminer des attitudes communes, à susciter des questionnements et provoquer des regards vers la question des technologies et des médias. Pour Pasolini la contamination des médias se fonde sur l'observation analytique des mécanismes de production de sens et de réception des messages, et elle vise à produire dans le tissu de l'œuvre des trous, où trouvent espace les interventions de l'auteur et les associations libres du destinataire. De son côté, Bene a montré, très tôt et peut-être d'une manière d'autant plus explicite que sa pensée et sa pratique sont radicales, que les technologies peuvent être au cœur du questionnement théâtral, et qu'elles permettent de travailler et d'interroger son essence et son (im)possibilité. Enfin, les Américains ont transmis leur audace dans l'usage des médias pour explorer les données phénoménologiques du théâtre, et leur approche expérimentale s'est métissée de manière inattendue avec l'attention portée au training de l'acteur, à l'exigence d'intervention sociale et à la prédilection pour les traditions populaires propres du *Terzo Teatro*. Dans ce syncrétisme original, le milieu théâtral italien a élaboré des principes poétiques et interprétatifs originaux qui contribuent à définir une "culture théâtrale"[118] particulière.

[118] Nous utilisons l'idée de "culture théâtrale" introduite et développée par Fabrizio Cruciani, en particulier dans un de ses ouvrages les plus importants : CRUCIANI, Fabrizio, *Registi pedagoghi e comunità teatrali (e scritti inediti)*, Roma, E&A, 1995 [Firenze, Sansoni, 1985].

3

Principes pragmatiques et théoriques entre création et interprétation

Tout comme aux Etats-Unis l'avant-garde et les *performance studies* se développent parallèlement, dans le théâtre de recherche italien, la synergie entre la praxis et la théorie est à l'origine d'un vocabulaire et de notions spécifiques, qui désignent des catégories interprétatives aussi bien que des principes de création : ses piliers sont l'*écriture scénique* et le *laboratoire*. Après leurs premières apparitions dans les articles de Bartolucci remontant à la moitié des années soixante, ces concepts sont employés et développés de manière systématique à partir des rencontres d'Ivrea. Par le recours au *laboratoire* et à l'*écriture scénique*, les paladins du "nouveau théâtre" cherchent des moyens et des méthodes de création relevant d'une relation renouée entre l'art et la vie, entre le théâtre et le monde. Sous l'impulsion des artistes et des théoriciens américains, on recherche une relation immédiate au contemporain, en accentuant les aspects processuels, performatifs et interdisciplinaires du travail théâtral. Les notions ainsi élaborées vont ensuite dégager une pluralité de solutions, de pratiques et de définitions. À travers des questionnements fondamentaux tels que "qu'est-ce que le théâtre?", "quelles techniques peut-on utiliser au théâtre?" et "comment peut-on organiser les signes scéniques?", ces principes tendent à élargir la palette des outils à la disposition de celui qui va être défini comme "écrivain du plateau".

L'écriture scénique entre passé et présent

Les expressions "écriture scénique", ou bien "écriture du plateau" sont aujourd'hui très utilisées dans le milieu théâtral international, si courantes qu'elles deviennent parfois abusives. Apparaissant dans les programmes des spectacles tout comme dans les critiques de la presse et dans les propos des artistes, elles constituent une sorte de passe-partout pour signaler tout spectacle troublant les frontières entre des genres spectaculaires traditionnellement distingués. Dans le marché de la consommation culturelle européenne, l'écriture scénique désigne une *koiné* théâtrale internationale, où le sensoriel universel prévaut sur le verbal national susceptible de faire obstacle à la circulation des œuvres dans différents pays.

En France, le critique Bruno Tackels a récemment inauguré une collection de monographies sur des artistes contemporains dont il a choisi pour titre *Ecrivains du plateau*. Dans l'introduction au premier volume, consacré à la Socìetas Raffaello Sanzio, il affirme que

> Insensiblement, la mise en scène est en train de devenir un métier ancien, massif encore, mais dont l'ombre laisse à présent entrevoir de nouvelles langues de la scène. Ceux qui les inventent occupent d'emblée la fonction *d'écrivain*, un écrivain d'un genre particulier, dont le médium et la matière proviennent essentiellement du plateau, même si de nombreux éléments textuels peuvent organiquement s'y déployer. La vraie différence tient au fait que *le texte provient de la scène, et non du livre*. Il ne s'agit pas forcément d'improvisations, bien au contraire: les mots s'inscrivent en une construction essentiellement mûrie dans l'espace et le temps du plateau[119].

Au-delà des effets de modes, l' "écriture scénique" imposés par un système culturel de plus en plus marchand, les éléments clé de l'écriture scénique soulignés par Tackels, l'indépendance de la scène et la centralité des dimensions spatio-temporelles dans l'agencement de l'action scénique, remontent aux expériences les plus radicales des metteurs en scène fondateurs, et sont à la base par exemple de "scène vivante" imaginée par Gordon Craig et du "texte scénique" élaboré par les metteurs en scène russes dans les années vingt. Néamnois, ella apparaît comme un dépassement de la "mise en scène" dont le caractère spécifique a été l'objet d'études spécifiques. Lorenzo Mango[120] s'en est servi en tant que paradigme interprétatif du théâtre contemporain dans un ouvrage de 2003 consacré à l'histoire du théâtre au XXe siècle. Pour lui, la *scrittura scenica* désigne l'intention sémantique et la pratique linguistique des signes du plateau. Si la mise en scène moderne les contient, c'est à partir des années soixante que ces deux éléments deviennent dominants dans le théâtre expérimental. Cette hypothèse rejoint l'approche de Chantal Hebert et Irène Perelli-Contos, qui dirigent un vaste projet de recherche sur l'écriture scénique avec une attention spécifique portée à l'observation des metteurs en scènes québécois actuels[121]. Selon les deux chercheuses, l'écriture scénique est un mode de création qui se sert d'un alphabet contaminé et qui procède par assemblage de sons,

---

[119] TACKELS, Bruno, "Ecrivains du plateau", in *Les Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, pp. 13-14.

[120] MANGO, Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

[121] Le projet, lancé en 1995 au Centre de Recherche Interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, se trouve maintenat à son troisième volet, intitulé Un théâtre d'opérations : étude du phénomène d'hybridation dans la scénographies actuelle. Le cas d'Ex-Machina, Recto Verso, Théâtre Ubu et Théâtre des Deux Mondes. Voir les informations dans le site Internet du Centre, disponibles sur : http://www.crilcq.org/recherche/poetique_esthetique/theatre_operations.asp.

d'images et de corps sur la scène, en mettant l'accent sur l'éphémère théâtral et en privilégiant le processus sur le produit[122].

L'exigence de définir l' "écriture scénique" par opposition à la mise en scène engendre des ambiguïtés et des paradoxes. Fréderic Maurin a souligné que finalement, pour libérer la scène de la domination du texte et pour valoriser l'acte de création du metteur en scène, les partisans de l'écriture scénique insèrent le théâtre dans les mécanismes de la communication référentielle, en oubliant que celui-ci ne possède pas véritablement un langage, des codes. Maurin écrit

> Sous la coupe d'une prétendue 'écriture scénique', le spectacle devient à *lire* autant qu'à *voir*. La notion paraît introduire, suivant le schéma communicationnel, un déplacement de l'expérience sensorielle vers un décodage de signes, vers une saisie du sens au cœur du sensible. A moins toutefois que cette 'écriture' ne produise pas tant du lisible qu'elle n'invite à la production d'une réécriture. [...] Dans la mesure où l' 'écriture scénique' fait jouer différents codes entre eux, échappant à la linéarité et à l'univocité, elle se subdivise en elle-même et entraîne le réagencement, la reconfiguration, la réécriture des données proposées. On assiste alors à l'ouverture d'une infinité potentielle de sens, qui place l' 'écriture scénique' dans un perpétuel devenir[123].

Ce sont justement cette idée d'instabilité et mouvement permanent qui sont à l'origine de cette déclinaison contemporaine de la mise en scène, qui en Italie se diffuse plus tôt que dans les autres pays européens, pendant la phase de changement qui se produit dans le milieu théâtral à la fin des années soixante. C'est Giuseppe Bartolucci qui l'introduit et la développe dans un système de pensée cohérent et complexe.

Une nouvelle modalité de travail théâtral et de lecture critique : 1968-1983

En 1968, Giuseppe Bartolucci publie un recueil d'essais, articles et témoignages d'artistes qu'il intitule justement *La scrittura scenica* [*L'écriture scénique*]: par là, il veut désigner le théâtre du futur en train de se former, et marquer en même temps l'exigence d'une nouvelle approche critique. La "nouvelle vague" du théâtre national et international engendre en effet une série de questionnements que Bartolucci introduit ainsi :

> Existe-il une écriture dramaturgique, une écriture scénique? Et en quoi consiste-elle? Sur quoi repose-t-elle? S'agit-il d'un accompagnement de la parole à l'action, ou de l'image à l'action? Ou bien s'agit-il tout simplement de parole-action, ou image-action? Dans le cas, et c'est le mien, où l'on veut insister sur cette deuxième hypothèse, on se retrouve tout de suite face à des difficultés de tout genre: il s'agit d'images en mouvement […] avec une durée et un espace spécifiques, ou de contaminations

[122] HEBERT, Chantal – PERELLI-CONTOS, Irène, "L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage", in PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1998, p. 173.

[123] MAURIN, Frederic, "Ecritures concurrentes", in THEATRE NATIONAL DE BRETAGNE (dir.), *Mises en Scène du monde. Colloque international de Rennes, 4-6 novembre 2004*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 217.

> d'images avec une durée et un espace non spécifiques? Il est évident que l'on ne veut pas viser au "spécifique" théâtral, mais plutôt à une autonomie articulée et à une circularité d'éléments, afin de parvenir à une "lecture" et une "vision" ouvertes de cette écriture scénique. Alors ce qui compte c'est la sincérité et l'exactitude de la description des éléments qui composent l'écriture scénique, et en même temps le respect de l'existence et de l'extension de cette écriture scénique dans son ensemble. Ainsi, toute lecture de spectacles, toute "vision" de représentation est pour moi tout d'abord une description des éléments qui la composent; et ces éléments évidemment composent un tout unique, deviennent un mouvement unique, mais également viennent des arts et des matériaux différents […][124].

C'est l'observation des premières œuvres de quatre jeunes expériences artistiques italiennes – celles de Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Mario Ricci, et du duo formé par Leo De Berardinis et Perla Peragallo – et du travail de trois compagnies étrangères – le Teater Laboratorium de Grotowski, le Living Theatre et l'Odin Teatret – qui conduit Bartolucci à s'interroger sur la notion de mise en scène, sur les règles du processus de création et du déroulement de l'événement théâtral. Dans ces figures et leurs créations, le critique repère des éléments de nouveauté, dont : la centralité du travail collectif, l'importance donnée au hasard et à l'improvisation, la mise en crise du texte dramatique, ainsi qu'une nouvelle façon de concevoir la relation entre le corps, l'espace et les éléments scéniques. La typologie des matériaux déployés sur la scène, ainsi que leur fonction et leur agencement se transforment en un mouvement d'ouverture par rapport aux autres arts. L'interdisciplinarité conduit "le langage théâtral à se dissocier et se désintégrer par rapport à sa propre tradition, même d'avant-garde" et l'usage scénique d'éléments tirés directement de la vie contribuent à briser les frontières et les formes de l'art théâtral. Ainsi, "un nombre de plus en plus élevé de spectacles, de représentations qui travaillent sur une suite d'images (et pas seulement de façon métaphorique, mais par l'usage du matériel cinématographique), des lumières, et d'une manière imaginaire, tout comme sur une suite de rumeurs (sons, ou ton de voix qui envoûtent, ou qui déforment)"[125] : voici les éléments qui selon Bartolucci contribuent à définir la ligne de démarcation entre le vieux et le nouveau théâtre, qu'il va creuser du point de vue théorique pendant toute la décennie suivante[126].

La revue *La scrittura scenica* qu'il dirige de 1971 à 1983, est la tribune depuis laquelle il vérifie et il élargit l'hypothèse de l'écriture scénique. Les quatre premiers numéros abordent les éléments primaires de cette nouvelle manière de faire du théâtre - l'action, l'image, le son et le corps – par des anthologies monographiques composées d'écrits

[124] BARTOLUCCI, Giuseppe, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 8-9.

[125] *Ibidem*.

[126] Il est intéressant d'observer qu'à notre connaissance, Bartolucci évite d'utiliser le mot *regista* [metteur en scène] pour définir les auteurs des spectacles analysés.

originaux et de traductions. "Action" est la traduction italienne du terme américain de *performance*. Les textes de Richard Schechner sur l'*environmental theatre* et de Michael Kirby sur l'*happening* nourrissent la réflexion de Bartolucci en le conduisant à repenser la nature de l'événement théâtral. Quoiqu'il n'élimine pas explicitement la notion de représentation de ses argumentations, il centre sa pensée sur le rite et le jeu, en mettant l'accent sur l'importance de la communication et de l'implication des spectateurs. L'image, le son et le corps sont les matériaux pour construire les unités spatio-temporelles de l'expérience événementielle du spectacle, à travers des sources variées[127].

Une fois établis les points de repère et une fois définis les principes, Bartolucci se sert de l'écriture scénique pour lire les scènes contemporaines. Elle devient ainsi un paradigme qui unit des expériences diverses, dont certaines vont être l'objet des analyses dans la partie suivante : le spectacle visuel *Pirandello chi?* de Memé Perlini, l'installation *Autodiffamazione* de Simone Carella, les performances de la compagnie la Gaia Scienza et les concerts rock des Magazzini Criminali. En dépit du langage parfois cryptique du critique italien, l'écriture scénique est une notion non dogmatique, tendant à s'élargir et à tisser des liens entre des expériences et des théories autrement éloignées. Cela relève de son origine même. Bartolucci en effet n'invente pas de concepts nouveaux, mais il réalise une composition originale à partir de sources multiples.

Un réseau de références multiples

Le cœur de l'élaboration théorique de Bartolucci est la théorie de l'avant-garde américaine, dans laquelle il puise les concepts-clés d'événement, d'environnement et de mélange des médias, tout comme la notion de travail collectif et le caractère processuel de l'art. Cependant, le critique les insère dans un cadre terminologique et argumentatif ayant ses racines dans le théâtre épique brechtien et dans la sémiologie.

Tout d'abord, l'expression "écriture scénique" remonte pour l'Europe de l'Ouest à Roger Planchon, qui l'utilise la première fois en 1961 au cours d'un débat avec Arthur Adamov et René Allio autour de l'actualité de Brecht. Pour le metteur en scène français,

[127] Quoiqu'il manifeste une préférence évidente pour les théoriciens américains contemporains d'une part, et pour les avant-gardes historiques de l'autre, il insère également des historiens de l'art, comme Carlo Giulio Argan ou Rudolf Arhneim, et des hommes de théâtre du passé, comme Appia, Artaud, Copeau, Craig, ou du présent comme Svoboda, le Living Theatre, les italiens Scabia, Leo et Perla, Quartucci, Ricci et Nanni. Quoique le fil conducteur de ces anthologies hétérogènes soit lisible, Bartolucci laisse au lecteur la liberté d'instituer des relations, et de se former ses propres idées.

> la leçon de Brecht, théoricien de théâtre, c'est d'avoir déclaré: une représentation forme à la fois une écriture dramatique et une écriture scénique; mais cette écriture scénique – il a été le premier à le dire, cela me parait très important – a *une responsabilité* égale à l'écriture dramatique et, en définitive, un mouvement sur une scène, le choix d'une couleur, d'un décor, d'un costume, etc. engage une responsabilité complète.[128]

Selon Planchon, Brecht représente la première figure de metteur en scène-auteur, dont le rôle est d'écrire sur la scène comme l'écrivain sur la page. À travers les éléments concrets du plateau, il construit le sens du spectacle et affiche ainsi une prise de position par rapport à son contexte politique et social.

De Planchon, il faut ensuite remonter à Roland Barthes, également familier du travail de l'homme de théâtre allemand, notamment à son essai de 1953 *Le degré zéro de l'écriture*[129], que Bartolucci traduit en italien pour la maison d'édition Lerici en 1960. Dans ce volume, Barthes sanctionne la différence entre la langue, le style et l'écriture. La langue est pour Barthes l'horizon qui "enferme toute la création littéraire à peu près comme le ciel, le sol et leur jonction dessinent pour l'homme un habitat familier", tandis que le style représente "des images, un débit, un lexique" qui "naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes même de son art"[130]. Entre ces en deçà et au-delà de la littérature, naturels et inévitables pour tout écrivain, Barthes place l'écriture, l'acte volontaire et responsable de la création, par lequel l'auteur se donne son identité formelle par rapport à la société et l'histoire :

> Langue et style sont des forces aveugles; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire[131].

Pour Bartolucci aussi l'écriture scénique est le positionnement de l'artiste de théâtre dans le monde, qui ouvre la scène à la réalité. De plus, les études de Barthes indiquent à Bartolucci la possibilité d'appliquer la sémiologie à des systèmes signifiants non verbaux : tout langage, même celui composé par des éléments scéniques, est composé par des signes – union du signifiant et du signifié - qui peuvent s'articuler différemment dans un rapport de dénotation et de connotation. Ainsi, le critique peut argumenter l'indépendance de la scène par rapport au texte et insister sur la matérialité des signes

[128] Roger Planchon in ADAMOV, Arthur – ALLIO, René – PLANCHON, Roger, "Où en sommes-nous avec Brecht?", in *Les Lettres Françaises*, 3/8/1960, cité par COPFERMANN, Emile, Roger Planchon, Lausanne, L'Age d'Homme, 1969, p. 123.

[129] BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 2004 [1953].

[130] BARTHES, *Le degré zéro*, cit., pp. 15 et 16.

[131] BARTHES, *Le degré zéro*, cit., p. 18.

maniés par le metteur en scène. Mais ce n'est pas seulement question de matérialité. L'influence brechtienne se manifeste aussi dans la manière dont Bartolucci aborde l'agencement des signes : ceux-ci sont indépendants, et ont la propriété de créer à l'intérieur de la même action scénique des oppositions dialectiques. Brecht en effet insiste sur la multiplicité et l'autonomie des différents éléments du plateau, en s'opposant ainsi aux recherches sur l'œuvre d'art total visant à les faire fusionner[132].

Bartolucci prend ses distances de l'esthétique brechtienne lorsqu'il ne considère pas un théâtre des idées, du contenu, mais prône au contraire un théâtre des formes et de l'expérience, où la signification demeure un processus ouvert et multiple. Dans cette perspective, ses références sont les avant-gardes historiques, qui constituent donc l'autre pôle de la conception de la *scrittura scenica*. D'une part Bartolucci songe aux futuristes italiens, dont il avait déjà invité à considérer l'actualité dans un article publié dans la revue *Sipario* en 1967[133]. Dans cet écrit, Bartolucci vise à saisir

> en quelle mesure le matériel scénique futuriste est vivant […] par rapport à ce qui se passe aujourd'hui, en particulier dans les différents champs artistiques et ensuite par contamination à l'intérieur du théâtre, en gardant ou bien en élargissant cette double lecture : les suggestions de ce temps-là deviennent aujourd'hui une matière vivante, plus elles se présentent maintenant comme des questions ouvertes[134].

Pour le critique, les "recommandations nouvelles, pertinentes, simples" des innovations futuristes sont à repérer dans "l'exclusion de la technique, ou mieux de la théâtralité, de l'opération scénique", au sens où "la technique constitue le vieux bagage des gens du métier, la théâtralité en tant qu'apanage des traditionalistes". Les futuristes, en essayant d'appliquer et d'expérimenter dans le théâtre les modalités de leur vision artistique (synthèse, simultanéité, irréel) parviennent à dégonder les savoirs de la théâtralité traditionnelle et à ouvrir le plateau aux recherches sur les possibilités et les moyens de

---

[132] IVERNEL, Philippe, "Brecht contra Wagner", in BABLET, Denis – KONIGNSON, Elie (dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, CNRS, 1995, pp. 225-232. Ivernel cite le passage décisif des Notes par lesquelles Brecht introduit l'opéra Mahagonny : "L'irruption des méthodes du théâtre épique dans l'opéra mène principalement à une radicale séparation des éléments. La grande compétition pour la primauté entre le verbe, la musique et le jeu (où se pose toujours la question de savoir lequel d'entre eux doit être à l'origine de l'autre – la musique à l'origine de l'événement scénique ou l'événement scénique à l'origine de la musique etc.) peut se régler simplement par la séparation radicale des éléments. Tant que l'œuvre d'art totale voudra dire que l'ensemble est un brassage général, tant que les arts seront voués à se fondre, les éléments se dégraderont forcément de semblable façon, chacun se limitant à donner la réplique à l'autre. Le processus de fusion s'empare également du spectateur, à son tour intégré comme une partie passive de l'œuvre d'art totale. Naturellement, pareille magie demande à être combattue. Tout ce qui représente une tentative d'hypnotisation et ne peut engendrer que des ivresses indignes, tout ce qui embrume est bon à rejeter", p. 226.

[133] BARTOLUCCI, Giuseppe, "Per una lettura contemporanea dei manifesti teatrali futuristi", in *Sipario*, n° 260, dicembre 1967, pp. 11-13; l'article est public ensuite dans le volume BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), *La scrittura scenica*, cit., pp. 158-163.

[134] BARTOLUCCI, "Per una lettura contemporanea dei manifesti teatrali futuristi", cit., p. 12.

la scène. D'autre part, même sans le mentionner directement, Bartolucci semble évoquer Kandinski et ses réflexions exposées dans l'essai *La composition scénique*[135] sur la valeur abstraite et le caractère synesthésique de la création scénique, ainsi que sur l'attention portée à la perception du spectateur.

En observant les scènes contemporaines et en élaborant de manière personnelle de traditions diverses, Bartolucci parvient à définir un *modus operandi* du travail théâtral et de son analyse. La *scrittura scenica* est donc, comme l'a affirmé Giancarlo Mancini[136], une stratégie de communication propre définie par des mots-clés précis, tout en demeurant ouverte à une multiplicité de solutions et d'esthétiques différentes.

Les mots clés du nouveau *modus operandi*

Le premier point de la notion d'écriture scénique est l'accent sur ***artificio*** ou ***procedimento*** [artifice, procédé] : pour chaque création, l'auteur/concepteur de l'événement établit les procédés et les techniques sur lesquels il va fonder la mise en place de l'espace-temps de l'événement théâtral. Toute création est un acte expérimental qui définit donc ses règles et ses matériaux, en procédant par ***composizione*** et ***contaminazione*** [composition, contamination]. Il combine des éléments concrets hétérogènes – lumières, sons, mouvements, images, objets – qui provenant de plusieurs disciplines artistiques gardent leur identité spécifique, tout en étant transformés par la situation performative qu'ils contribuent à définir. Ils se situent en une tension irrésolue entre la composition, l'assemblage, et l'indépendance, la conservation de leur nature hétérogène.

L'événement est donc parcouru par une force centrifuge qui conduit à sa ***frammentazione*** [fragmentation]. Les spectacles ne suivent pas forcement un fil narratif linéaire, organisés en une succession de stimuli sensoriels et de libres associations. L'espace se détache des valeurs purement esthétiques, au point que Bartolucci envisage la "disparition totale" de la *scenografia*, en tant que coordination picturale, stylisation et organisation spatiale des éléments scéniques. Il s'agit plutôt à chaque fois de définir les

[135] Voir en particulier KANDINSKI, Wassily,"Sonorité jaune"[1908-1912] et "De la composition scénique" [1911-1918], in *Du théâtre*, éd. établie et présentée par Jessica Boissel, Paris, A.Bona, 1998, pp. 53-87 et pp.141-185.

[136] MANCINI, Giancarlo, "La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci nel nuovo teatro italiano: 1964-1983", in *Biblioteca teatrale*, n° 67-68, luglio-dicembre 2003, pp. 93-133; selon Mancini l'écriture scénique se base sur l'indépendance des différents langages utilisés, et tourne autour de quatre principes : la matérialité, la processualité, l'extrathéâtralité et le montage. L'analyse de Mancini est très détaillée et pertinente, mais nous allons essayer d'en élaborer un discours différent, en prenant comme point de départ le langage de Bartolucci et ses expressions essentielles.

termes de la relation acteur-acteur, acteur-spectateur : l'aspect concret et actuel de l'espace théâtral prédomine donc sur la signification métaphorique et métonymique. L'action scénique passe par des éléments "médiatisants" - les images, les lumières, les sons– qui produisent la ***complicazione*** [complication] de la présence des acteurs et de la réception du public. Le dispositif de communication théâtrale n'est plus une donnée acquise mais l'objet d'une mise en question, où le ***processo*** [processus] et son devenir sont plus importants que le produit esthétique : l'écriture scénique c'est le geste de tracer des signes sur le plateau plus que le résultat que le geste produit[137].

La force centrifuge investit également l'événement théâtral en soi qui tend au ***sconfinamento*** et au ***superamento*** [débordement, dépassement] de son berceau naturel pour se transformer en investissant d'autres domaines : installation, happening, mais aussi animation culturelle ou art vidéo, dans une double tension ou à l'extrême immédiateté à la médiatisation totale[138]. Pour résumer dans une seule phrase de Bartolucci les éléments que nous venons de mentionner, l'événement théâtral devient alors une "complication-contamination d'éléments d'art et de vie […] en un processus combinatoire de signes appartenant à des codes différents qui visent qualitativement à une écriture scénique en tant qu'organisme vivant"[139].

Les années quatre-vingt et au-delà : changement ou continuité?

Au tournant des années quatre-vingt, une fois épuisées les vagues protestataires de 1968 et 1977 qui avaient accompagné les mouvements de renouveau théâtral, Bartolucci observe qu'une mutation radicale est en train d'investir le théâtre expérimental italien. Il remarque une sorte de retour à l'ordre, où les aspects interdisciplinaires qui avaient caractérisés les années précédentes semblent disparaître à l'avantage de la parole. Dans les créations des chefs de file de l'écriture scénique, Bartolucci repère les signes de l'épuisement de l'interdisciplinarité et de la contamination, et du dépassement de l'opposition entre la "tradition" et de l' "avant-garde". La programmation de la Biennale de Venise dirigée par Franco Quadri de 1984 à 1986 exprime en effet la volonté de

[137] Bartolucci s'insère dans les tendances culturelles de l'époque, en particulier des études sémiologiques et littéraires – par exemple le groupe Tel Quel, les essais de Julia Kristeva, la notion de texte que Roland Barthes développe en particulier dans *S/Z* (Paris, Seuil, 1970) – qui considèrent plus le processus que le produit en tant qu'instance sémiotique plus complexes impliquant le sujet.

[138] À partir du numéro 6, la revue *La scrittura scenica* a comme sous-titre le néologisme *Teatroltre* [théâtre-outre] : cela témoigne clairement de la systématisation de la tendance au dépassement soutenue par Bartolucci.

[139] BARTOLUCCI, Giuseppe, "A forma di dedica-citazione", in BARTOLUCCI (dir.), "L'Azione", in *La scrittura scenica*, A. I, n° 1, gennaio 1971, p. 7.

sanctionner la réconciliation entre les fureurs expérimentales des vingt ans précédents et le théâtre d'art valorisant le texte, la parole, la construction dramaturgique.

L'écriture scénique et la *regia* semblent donc trouver finalement une voie commune : s'agit-il véritablement de l'épuisement de l'écriture scénique? A notre avis, dans le contexte spécifique du système théâtral italien, l'élaboration théorique avancée par Bartolucci en s'appuyant sur des expériences théâtrales contemporaines demeure un principe de poétique valable. Elle avance justement à cause des ses propriétés intrinsèques : l'exigence de dépassement, l'ouverture et la mobilité. Comme l'affirme Bartolucci lui-même dans ses derniers textes, l'écriture scénique intègre le flux du "langage du présent" qui a la capacité

> d'inciter à la contradiction, au conflit par rapport au réel, au quotidien, et en même temps par rapport à l'imaginaire […], d'imposer une forme et une force radicales en tant que propositions ouverte mais concrète, comme une finalité libérale, mais toujours aux limites[140].

Gianfranco Mancini commente donc qu'il ne s'agirait plus d' "être l'avant-garde", mais de "se situer à l'avant-garde" pour une "exigence individuelle, éthique, de ceux qui vivent le théâtre de manière dialectique par rapport au réel et de manière utopique par rapport à l'exigence de son dépassement"[141]. Dans ce positionnement à l'avant, aux limites des conventions, l'avant-garde du passé devient la tradition dans laquelle s'insérer. L'écriture scénique va donc se transformer, subir des interprétations différentes, mais elle continue d'influencer profondément la conception même du travail théâtral et les outils conceptuels utilisés dans sa compréhension.

Le laboratoire : le travail collectif et la vocation expérimentale

La notion de "laboratoire théâtral" - en italien *laboratorio teatrale* ou *teatro di laboratorio* - est déjà une sorte de corollaire de la mise en scène moderne, qui apparaît dans les expériences de Meyerhold et ensuite de Copeau, aspirant à un théâtre d'ensemble et de recherche. C'est pourtant à partir des années soixante, en particulier en relation avec l'activité de Grotowski d'abord, et de Barba ensuite, que le laboratoire tend à une dimension absolue du travail théâtral[142]. En s'adressant aux invités du colloque

---

[140] BARTOLUCCI, Giuseppe, "Il linguaggio del presente", in MECCIA, Rosa (dir.), *Il teatro come pensiero teatrale. Atti del convegno di Salerno 14-16 dicembre 1987*, Napoli, Edizioni Scientifiche, p. 200.

[141] MANCINI, "La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci", cit., p. 130.

[142] La notion de laboratoire au théâtre a récemment été l'objet d'études spécifiques. Cf. la thèse de WARNET, Jean-Manuel, *Le laboratoire théâtral au XXe siècle : un espace de recherche pour le théâtre d'art*, sous la direction de Didier Plassard, Université Rennes 2 Haute Bretagne, 2002 et les rencontres internationales organisées en 2004 par l'Odin Teater et l'université d'Aarhus : CENTRE FOR THEATRE LABORATORY STUDIES, *Why a theatre laboratory? Risks and anomalies in Europe 1898-1999*, Aarhus University, Aarhus, 4-10 octobre 2004, actes publiés in CHRISTOFFERSEN, Erik Exe (dir.), "Why a theatre

international *Why a théâtre laboratory?* (2004), Barba leur demande:"Est-ce qu'il y a vraiment quelque chose qui unit les théâtres qui se sont définis ou que l'on peut définir comme "laboratoire"? Ou ne s'agit-il que de la répétition d'un nom?". Et il continue :"Est-il possible, en comparant les pratiques de théâtres si différents, de trouver le signe d'une idée partagée, une attitude, un destin, une position sociale, une conviction précise quant au métier et à l'art du théâtre? Ou n'est-ce que nous qui, à partir de nos expériences personnelles, projetons dans le passé et dans le présent une nature inexistante?"[143]. Les questions radicales soulevées par Barba ont mis en difficultés certains chercheurs, mais, comme le souligne Mirella Schino, en essayant de repérer des parcours, ils ont pu toucher "à des problèmes parmi les plus enchevêtrés de l'histoire du théâtre du XXe siècle"[144], concernant les "temps longs" (*tempi lunghi*, l'expression que Fabrizio Cruciani utilise pour distinguer le débit, la durée des activités pédagogiques des *tempri brevi*, la temporalité fragile, éphémère des spectacles[145]) de l'histoire théâtrale, les continuités et les fractures des poétiques, ainsi que les relations idéales établies *à posteriori* par les artistes eux-mêmes dans la construction de leur auto-représentation. Selon Schino, les théâtres-laboratoire nés dans les années soixante sont essentiellement différents des "ateliers" qui accompagnent les expériences des pères fondateurs de la mise en scène moderne. Ceux représentent pour les premiers des sortes de décombres sur lesquelles les artistes vont construire leurs expériences, en recherchant la conjonction entre le théâtre et la vie, le corps et l'esprit, la recherche d'un acteur nouveau et celle d'un homme nouveau.

Dans les couches multiples qui composent l'entité mobile des théâres-laboratoire, le mot "laboratoire" comprend deux niveaux sémantiques : d'une part le lieu doué d'appareillages nécessaires aux expériences scientifiques; de l'autre celui où l'on réalise une activité artisanale. Les deux mettent également en évidence le rapport à la matière et à la technique. Pourtant l'un pointe l'accent sur les méthodes rigoureuses et sur

---

laboratory?", in *Peripeti*, n° 2, october 2004; documentation disponible sur : http://www.odinteatret.dk/CTLS_web/presentation%20ramme3.htm. En 2005, la revue *Teatro e Storia* publie un dossier réunissant deux communications présentées à Aarhus et des textes dédiés à Renzo Vescovi: SCHINO, Mirella (dir.), "Teatri laboratorio", in *Teatro e Storia*, n° 26, a. XIX, 2005, pp. 137-259. Les deux textes liés au colloque sont : RUFFINI, Franco, "Stanislawskij e il 'teatro laboratorio' ", pp. 143-172; SCHINO, Mirella, "La corsa della Regina Rossa. Obiezioni e proposte sul problema 'teatri laboratorio' ", pp. 173-204.

[143] Le texte de Barba est cité par SCHINO, Mirella, "Premessa", in SCHINO (dir.), "Teatri laboratorio", cit., p.140.

[144] SCHINO, "Premessa", cit., p. 140.

[145] Cf. CRUCIANI, *Registi pedagoghi e comunità teatrali*, cit..

l'avancement en une condition permanente de recherche, l'autre sur l'humilité, la patience, la tradition. Au sein de la variété de pratiques et de conceptions liées à la notion de laboratoire théâtral, science et artisanat cohabitent. Les déclarations de Grotowski concernant le Teatr Laboratorium montrent l'existence de ces contradictions. D'une part, le metteur en scène polonais compare son laboratoire à une institution scientifique, l'Institut Bohr :

> Bohr et son équipe ont créé une institution de caractère tout à fait surprenant. C'est un lieu de rencontres où des physiciens de différents pays expérimentent et font leurs premiers pas sur le "no man's land" que représente leur métier; ils confrontent leurs thèses et puisent dans la mémoire collective de l'Institut.
> Cette mémoire qui tient un inventaire minutieux des recherches, même les plus audacieuses, s'enrichit de nouvelles hypothèses et des premiers résultats obtenus par les physiciens.
> Niels Bohr, maintenant disparu, et ses collaborateurs, essayaient de dépister, dans cet océan de recherches communes, certaines tendances conductrices. Ils étaient provocateurs et inspirateurs dans la sphère de leur discipline. Ils groupaient des données essentielles, mettant à profit le potentiel industriel des centres les plus développés du monde entier, grâce au travail des hommes qu'ils accueillaient et stimulaient.
> L'Institut Bohr, comme modèle, illustrant un certain type de comportement, m'a fasciné depuis longtemps déjà. Certes, le théâtre n'est pas une discipline scientifique, et encore moins le jeu de l'acteur dont la pratique fait le centre de mon attention. Cependant le théâtre et, plus particulièrement le jeu de l'acteur, ne peuvent se baser, comme le soulignait Stanislavski, uniquement sur l'inspiration ou sur des facteurs difficiles à prévoir, tels que l'explosion du talent, la croissance surprenante et subite des possibilités créatrices. Etc. […] L'acteur ne peut attendre la montée du talent ni un moment d'inspiration. Comment faire alors pour que ces facteurs apparaissent quand ils sont nécessaires? Condamner l'acteur à posséder une méthode, s'il veut être créateur.[146]

De l'autre, Grotowski diminue la démarche scientifique au profit d'un travail d'artisan, situé plus dans le passé que dans le contemporain :

> Le terme recherche ne doit pas amener à penser à une recherche scientifique. Rien n'est plus éloigné de nos préoccupations que la science "stricto sensu", et ceci, non seulement à cause de notre manque de qualification, mais encore du fait de notre manque d'intérêt pour ce genre de travail. Le terme de recherche signifie que nous nous penchons sur notre métier, comme le sculpteur du moyen-âge sur son morceau de bois, où il voulait retrouver une forme déjà existante, que nous ne travaillons pas comme un homme de science ou un artiste, mais comme un cordonnier qui cherche à quel endroit de la chaussure il va enfoncer un clou. Enfin, à notre époque où toutes les langues sont mêlées comme dans la Tour de Babel, où tous les genres esthétiques se confondent, le théâtre est menacé de mort, car son domaine est envahi par le cinéma et la télévision. Ceci nous conduit à rechercher ce qu'est le théâtre, en quoi il se différencie des autres genres et en quoi il est irremplaçable[147].

Dès sa première revendication en 1967, le "nouveau théâtre" italien se lie à la tradition – "inventée", comme la définit Schino, mais également opérationnelle – du théâtre-

[146] GROTOWSKI, Jerzy, "L'institut de recherches sur le jeu de l'acteur", in GROTOWSKI, Jerzy – FLASZEN, Ludwik, *Institut de recherches sur le jeu de l'acteur. Théâtre laboratoire*, Wrocław, date incomplète : 197., p.4; texte paru la première fois in "Tygodnik Kulturalny", Warsawa, 17/1967.

[147] Jerzy Grotowski cité par BARBA, Eugenio, "Rencontre avec Jerzy Grotowski", in GROTOWSKI – FLASZEN, *Institut de recherches sur le jeu de l'acteur*, cit. p. 9; texte publié pour la première fois in BARBA, Eugenio, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova, Marsilio, 1965.

laboratoire, en utilisant une terminologie scientifique pour se définir (théâtre de recherche, théâtre expérimental). A partir du Teatro Laboratorio de Carmelo Bene en passant par la Biennale de 1975 et le Laboratorio de Prato de Luca Ronconi organisé en 1978, le théâtre-laboratoire parcourt comme un fil rouge les scènes nationales contemporaines qui se manifeste dans des déclinaisons multiples[148].

Un fil rouge du théâtre italien : les au-delà du spectacle

Les pratiques italiennes du laboratoire se fondent sur la prédilection pour tout ce qui existe autour du spectacle : le milieu pour et dans lequel on va créer, les relations interpersonnelles qui s'instaurent pendant la création, le processus de conception du spectacle, ainsi que le *training*. Dans ses réflexions sur l'écriture scénique, Bartolucci considère aussi cet aspect du travail théâtral et insiste particulièrement sur le *lavoro di gruppo* [travail de groupe], qui est "une façon de se comprendre et de se connaître collectivement pour n'aboutir à rien d'autre qu'à une manière propre de travailler pour soi-même et pour les autres, dans le but moins d'une représentation et plus d'un apprentissage"[149]. La compagnie devient alors *gruppo* [groupe], structure collective, ouverte, égalitaire, où, l'art et la vie, la recherche et la création sont indissociables : le théâtre devient ainsi une pratique anthropologique dont les dynamiques vont être explorées et vérifiées dans une volonté permanente de dépassement des résultats atteints. Il y a deux enjeux principaux de l'attention portée aux au-délà du spectacle. Premièrement, la centralité de la question des techniques : à travers le laboratoire, les artistes visent à repérer et affiner des outils de travail qu'ils se consacrent aussi bien au jeu d'acteurs, qu'aux éléments scéniques. En partant du refus des conventions esthétiques et des modes de production dominants, il s'agit de se construire un savoir-faire autre et originel. Deuxièmement, la mise en valeur de la dimension collective du théâtre : la construction de ce savoir-faire nouveau passe en effet par la réunion d'une

[148] Un signe de l'origine et de l'importance du laboratoire dans le théâtre italien vient de l'observation de quelques ouvrages de référence des arts du spectacle. L'article "laboratorio/laboratoire" n'apparaît pas dans l'*Enciclopedia dello spettacolo* de Silvio D'Amico (Roma, Le Maschere, 1954), ni dans les dictionnaires du théâtre de Patrice Pavis (PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, éd. revue et corrigée, Paris, Armand Colin, 2002 [Paris, Missidor, 1987]) et de Michel Corvin (Corvin, Michel (dir), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, 4ème éd. revue, mise à jour et augmentée, Paris, Bordas, 2008 [1991]) mais dans le dictionnaire de Felice Cappa et Piero Gelli *Dizionario dello spettacolo del '900* (Milano, Baldini&Castoldi, 1998, p. 596) qui présente un excursus historique et une explication des déclinaisons actuels de cette notion. Par contre, il n'est pas mentionné explicitement dans ATTISANI, Antonio (dir.), *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980, ouvrage qui pourtant présente plusieurs essais sur l'avant-garde américaine, sur Grotowski, Barba et l'anthropologie théâtrale.

[149] BARTOLUCCI, Giuseppe, "Il 'gruppo' e l'improvvisazione", in BARTOLUCCI (dir.), "L'Azione", in *La scrittura scenica*, A. I, n° 1, gennaio 1971, p. 41.

équipe de travail engagée dans un parcours commun, où plusieurs compétences peuvent intervenir, mais où tous les membres sont également impliqués dans la recherche. Le laboratoire représente donc une microsociété, qui entretient avec la société des rapports de frictions, de provocation, d'intervention ou d'isolement et qui possède des techniques uniques et spécifiques remises en discussions de façon permanente.

Dans cette dialectique permanente entre théâtre et monde, art et science, engagement social et marginalisation, nous distinguons plusieurs déclinaisons spécifiques des pratiques du laboratoire, qui soit sont constamment présentes dans les scènes italiennes soit se développent à des époques particulières :

- Le laboratoire comme lieu d'apprentissage et de recherche sur l'acteur : hérité directement de Grotowski et Barba, l'organisation d'ateliers, de stages pour acteurs est un élément central de la vie théâtrale italienne, fondamental dans la formation des artistes de théâtre. Cette activité, gérée par les artistes eux-mêmes, poussés souvent par des nécessités économiques à proposer des formations, leur permet de transmettre et de vérifier leurs méthodes et leurs techniques, en favorisant la circulation des savoirs.

- Le laboratoire comme travail avec des non-professionnels : les artistes s'approchent des catégories de marginaux (patients d'hôpitaux psychiatriques, détenus, habitants de quartiers sensibles) ou d'éléments faibles de la société (enfants, personnes âgées), avec lesquels ils réalisent des actions publiques. Dans ces moments aux frontières du théâtre, le laboratoire représente l'occasion de développer la créativité, de partager et de communiquer des expériences, en utilisant de manière inhabituelles les techniques acquises et en en inventant d'autres.

- Le laboratoire comme expérimentation du dispositif théâtral : cet aspect, qui s'impose dans l'œuvre de Carmelo Bene et dans le manifeste de Ivrea, est largement dominant. Dans ce sens, "laboratoire" n'évoque pas une forme d'organisation, mais plutôt une attitude. Il signifie alors remise en discussion permanente du théâtre, de ses moyens – outils et langages – comme de ses finalités.

- Le théâtre comme laboratoire : cette pratique appartient à de nombreux artistes provenant d'autres milieux, qui choisissent la scène pour travailler la contamination permanente des arts, et se diffuse en particulier à partir des années quatre-vingt. Il s'agit de la perspective renversée du point précédent : le théâtre représente alors le lieu de synthèse et d'interaction vivante de plusieurs disciplines, qui permet de repérer des

nouvelles situations, des nouveaux assemblages et d'expérimenter des matériaux vivants et mobiles.

Même lorsqu'il n'a pas une valeur totalisante dans la pratique théâtrale, le laboratoire est une sorte de *forma mentis* de l'artiste, qui agit sur la façon dont il conçoit la création. La vocation expérimentale, la prédilection pour la collaboration et le travail collectif, l'interdisciplinarité sont des positions que la plupart des hommes de théâtre italien revendiquent et gardent tout au long de leur carrière. Par rapport à l'utilisation des technologies, cela constitue un facteur fondamental.

Enjeux et transformations de l'écriture scénique et du laboratoire face aux technologies

A notre avis, l'écriture scénique et le laboratoire ouvrent le travail théâtral à l'usage des technologies audiovisuelles. Dans l'éclatement des frontières entre le théâtre, la vie et les arts, Bartolucci exalte le rôle de l'élément technologique contemporain. Tout d'abord, l'importance qu'il attribue aux procédés qui règlent l'événement scénique évoque la devise de McLuhan, "*the medium is the message*" : le dispositif théâtral c'est un dispositif de communication, qui signifie à travers les principes mêmes qui règlent la transmission des informations de la scène à la salle. De plus, l'attention qu'il porte à la matérialité des éléments utilisés sur le plateau, le conduit à considérer les médias comme des agents potentiels du changement du théâtre. En commentant un texte de John Cage[150], Bartolucci affirme que "les différents éléments technologiques modernes doivent intervenir […] pour une expansion multiple et concentrique, diversifiant et effective, de façon à compliquer l'action théâtrale même et naturellement à la transformer"[151]. Au cours de son activité, Bartolucci liera l'écriture scénique aux transformations technologiques, en promouvant l'usage de dispositifs au théâtre : la vidéo en particulier sera au centre de ses intérêts pendant les années soixante-dix et quatre-vingt.

De la même manière, l'attitude expérimentale, l'approche technique et l'organisation collective du laboratoire impliquent la manipulation de matériaux nouveaux. Même si l'acception de laboratoire comme lieu d'invention de matériaux et de dispositifs, dont l'exemple le plus illustre est l'Atelier que Josef Svoboda anime au Théâtre National de

[150] KIRBY, Michael, "An interview with John Cage", in *The Tulane Drama Review*, vol. X, n° 3, Spring 1966, pp. 218-19, traduit et commenté dans BARTOLUCCI (dir.), "L'Azione", in *La scrittura scenica*, A. I, n° 1, gennaio 1971, p. 14.

[151] BARTOLUCCI, Giuseppe, "Della vista e dell'udito", in BARTOLUCCI (dir.), "L'Azione", cit., p. 32.

Prague[152], n'a été que rarement pratiquée de manière effective et durable, elle a été le moteur de nombreuses initiatives en tant qu'aspiration, qu'objectif à atteindre. Les technologies ont trouvé leur place de multiples manières dans les situations expérimentales évoquées : elles peuvent constituer des outils destinés à développer la créativité des non-professionnels; des éléments de provocation du dispositif théâtral, ou bien au contraire des langages à provoquer par leur introduction dans l'*hic et nunc* concret de l'événement théâtral; enfin, des moyens d'expressions alternatifs ou complémentaires par rapport à la scène. Aujourd'hui, le numérique multimédia, avec sa faculté unique d'intervenir sur l'ensemble des activités humaines et de les rapprocher à travers l'usage d'un même langage et des mêmes procédés logiques, pose de nouveaux défis à la façon dont on peut agencer la création théâtrale. La notion de laboratoire est au centre de ce changement : comme l'exprime de manière synthétique Anna Maria Monteverdi, chercheuse et promotrice d'activités artistiques :

> La complexité des phases de la conception d'une scène technologique implique une révision du concept de mise en scène, et la troupe théâtrale intègre des figures techniques qualifiées comme des ingénieurs, des architectes numériques, des créateurs du son et de la lumière, des informaticiens. La technologie en tant que processus : le laboratoire devient le moment central de la recherche, et le travail technique-artistique est de plus en plus collectif, ouvert souvent à la contribution du public[153].

Notre parcours historique nous permettra de vérifier la valeur opérationnelle de ce changement, et de comprendre si et dans quelle mesure les principes pragmatiques et théoriques de l'écriture scénique et du laboratoire ont réagi au contact avec les technologies audiovisuelles.

***

Marqué par des figures et des expériences fondamentales, le théâtre italien contemporain a interprété et actualisé son patrimoine traditionnel, centré sur l'acteur et sur la compagnie et généralement hostile aux figures de l'auteur et du metteur en scène. Aggravée par l'absence d'une politique culturelle compétente et conséquente, la fracture idéologique et pragmatique qui à partir de 1967 sépare le théâtre d'art et le théâtre expérimental a favorisé la radicalisation des attitudes des artistes et l'établissement d'un sens d'identité entre les différentes générations. Le théâtre de recherche a élaboré, grâce

[152] L'atelier de Svoboda est un lieu artisanal et scientifique à la fois où la passion pour les outils et les matériaux se combine à l'exigence de mettre continuellement à jour les moyens d'expression du théâtre par rapport à son temps. Cf. BABLET, Denis, *Josef Svoboda*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004 [1970].

[153] MONTEVERDI, Anna Maria, "Gordon Craig, Josef Svoboda e lo Spettro in Amleto", in PULIANI, Massimo - FORLANI, Alessandro (dir.), *SvobodaMagika. Polyvisioni sceniche di Josef Svoboda*, Matelica, Halley, 2006, p. 62.

à la fréquentation assidue et prolongée des avant-gardes américaines et du *Terzo Teatro*, et à la synergie avec le milieu de la critique militante et des études universitaires, des principes poétiques communs qui mettent l'accent sur le travail collectif, sur l'attention portée au corps et à la voix du comédien et sur l'approche novatrice de la composition scénique. La compagnie est devenue alors *gruppo*, la mise en scène *scrittura scenica*, et l'esprit de recherche que nous retrouvons dans toute expérience théâtrale artistiquement valide a assumé des nuances expérimentales très marquées. Ce cadre se présente comme favorable à des modalités de créations hybrides et collaboratives impliquant l'utilisation et la réinvention des dispositifs technologiques audiovisuels.

II

ORIGINES : LA CONTAMINATION DIFFUSE (1965-1978)

1

La fascination pour les technologies

En 1969, des millions de personnes dans le monde entier regardent à la télévision les images du premier homme marchant sur la surface de la Lune. Cet événement symbolise le climat de cette époque, qui représente pour la civilisation occidentale une conjoncture fondamentale dont l'importance tient aussi aux avancées dans les domaines des technologies et des moyens de communication de masse. La télévision devient alors un objet qui complète la décoration d'un nombre croissant de foyers, en modifiant les habitudes des familles et en introduisant des nouveaux modèles de comportement et de consommation. Le visionnaire canadien Marshall McLuhan parle à l'époque de la "fin de la Galaxie Gutenberg" et du début du nouveau "village planétaire"[154]. Quelques décennies plus tard, avec le recul du temps, le penseur français Regis Debray prend 1968 comme moment crucial du passage de l'âge de la "graphospère" à celle de la "vidéosphère"[155] : cette année marque en effet la manifestation macroscopique de changements qui vont ensuite se propager dans la décennie suivante. Selon Debray l'évolution de la reproduction mécanique des images, propre encore à la photographie et au cinéma, à leur reproduction et diffusion en direct, caractéristique de la télévision, engendre une transformation radicale. Dans l'ère de la mécanique – la première moitié du siècle – on diminue les distances par le mouvement et la vitesse engendrés par des moyens de transport qui permettent de se déplacer rapidement. Même la reproduction mécanique des images en mouvement, à l'apparence si impalpable, se fonde sur un support concret : la pellicule. Selon Debray, le photogramme objective l'image, la rend présente et matérielle. L'effet de vie de la projection cinématographique vient de la succession linéaire de photogrammes discrets, dont l'apparence de continuité n'est que l'effet illusoire de la physiologie de la vision humaine. La fixité du photogramme est remplacée par la souplesse et l'immatérialité du signal électronique, qui, à travers le tube cathodique, balaye comme un pinceau la surface brillante et mobile de l'écran de télévision. Mais ce n'est pas seulement la qualité de l'image qui change. La télévision naît en effet en tant que dispositif de transmission en direct, n'ayant pas la capacité de

[154] Pour les références des ouvrages de McLuhan cf. la note 163.

[155] DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image :une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1994, en particulier le chapitre X.

produire elle-même l'enregistrement des images et des sons qu'elle transmet : elle met en contact deux présents simultanés, situés dans deux espaces définis qui entrent virtuellement en relation par le biais de la technologie[156].Le déroulement linéaire caractéristique de l'écriture et aussi de la vision cinématographique tend ainsi à se transformer en un réseau flottant de plusieurs présents simultanés en communication. Les différents supports des images et les propriétés techniques de ceux-ci modifient en profondeur la perception des relations spatio-temporelles, et par conséquent, la perception de la réalité et les associations qui en découlent.

Les premières expériences d'arts technologiques

Si les médias deviennent l'objet d'une réflexion théorique spécifique – nous avons déjà cité McLuhan –, des penseurs et des intellectuels s'intéressent également aux conséquences sociales des changements technologiques en les mettant en relation avec les transformations qui se produisent sur les plans économique, politique, culturel. Dans son célèbre essai sur la *Société du spectacle*[157], Guy Debord dessine une société superficielle et artificielle, où tout objet et tout comportement subissent un processus d'esthétisation qui en confond les valeurs. La confrontation avec l'aspect technologique du monde contemporain s'impose également aux artistes. Une éclosion de pratiques artistiques liées à l'usage créateur des technologies audiovisuelles se produit après la première apparition des téléviseurs dans des œuvres plastiques datant de 1963. A la Galerie Parnasse de Wuppertal, deux artistes liés au mouvement Fluxus – Nam June Paik et Wolf Vostell – présentent l'un des moniteurs dont le signal électronique est modifiable par le spectateur, l'autre des assemblages où il enchâsse des télévisions en marche qui transmettent des émissions en direct. Paik et Vostell inaugurent ainsi la pratique des installations, centrées sur les relations entre les objets et les spectateurs dans l'espace, tandis que John Cage et Allan Kaprow au Black Mountain College de New York inventent les happenings, basés sur l'utilisation des *mixed media*. Aux Etats-Unis en particulier, où l'avancement industriel et médiatique est le plus rapide au monde, les expériences associant le travail artistique aux technologies se multiplient. En

[156] Il nous semble que c'est là que réside la différence essentielle qui sépare la télévision et la radio. La spatialité créée par la radio relève de l'imaginaire, car il s'agit d'un ailleurs évoqué, mais qui est dépourvu de coordonnées physiques visibles. Par la voix, la musique et le bruitage, l'auditeur imagine un espace dont il peut se sentir partie. Si dans la réception télévisuelle l'espace est toujours un espace présent mais autre, dans la réception radiophonique un espace fusionnel se produit entre l'espace concret de l'auditeur et l'espace sonore. Un champ de recherche peu exploré mais très intéressant qui mériterait un travail à part entière est constitué par les expériences que les hommes de théâtre font à la radio à partir du début du XXe siècle.

[157] DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

1966, la Bell Corporation promeut le *9 evenings of Theatre and Engineering* au 69th Regiment Armory à New York : pour cet événement, des artistes issus des arts plastiques, de la musique, de la danse et de l'happening, dont Robert Rauschenberg, Lucinda Child, John Cage, sont invités à collaborer avec une trentaine d'ingénieurs issus du Bell Telephone Laboratories afin de développer des créations impliquant des dispositifs technologiques spécialement conçus[158]. En 1968, Cage présente *HPSCHD*, une composition multimédia où l'utilisation de bandes magnétiques sonores se combine avec la projection de diapositives et d'images en mouvement provenant des satellites de l'Agence Spatiale Américaine. Le critique Richard Kostelanetz publie son essai sur le *Theatre of Mixed Means*[159] et Gene Youngblood l'ouvrage *The Expanded Cinema*, où il décrit les pratiques artistiques qui se servent des images en mouvement et révolutionnent ainsi la notion même de cinéma. Dans la préface de son ouvrage, Youngblood écrit :

> Lorsque nous parlons de cinéma élargi, nous voulons dire conscience élargie. Cinéma élargi ne signifie pas films numériques, vidéos aux phosphores, lumières atomiques, ou projections sphériques. Il n'est absolument pas question de film : tout comme la vie est un processus en devenir, l'avancement historique de l'humanité conduit l'homme à manifester sa conscience en dehors de son esprit, face à ses yeux. Il ne sera bientôt plus possible de se spécialiser en une discipline et d'espérer d'exprimer véritablement sa relation avec l'environnement. Cela est particulièrement vrai pour le réseau intermédial du cinéma et de la télévision, qui fonctionne à présent comme le système nerveux de l'humanité[160].

Les technologies modifient la dimension et la valeur de l'œuvre : celle-ci devient un espace-temps d'expérience et d'exploration, où les capacités perceptives et intellectuelles sont mises à l'épreuve de situations inouïes et paradoxales. Avec les possibilités de manipulation des éléments spatiaux et temporels qu'elles offrent aux artistes, les technologies électroniques contribuent à la redéfinition des paramètres esthétiques.

La situation italienne

En Italie, bien qu'avec quelque temps de retard par rapport aux Etats-Unis, la transformation des médias va avoir aussitôt un impact social considérable. Selon un

---

[158] À propos de cette initiative, voir l'excellente recherche menée en 2005 par Clarisse Bardiot aux archives de la Fondation Langlois de Montréal, dont les résultats sont présentés dans un site Internet, disponible sur : http://www.fondation-langlois.org/flash/e/index.php?NumPage=571; et dans le catalogue d'une exposition organisée l'année suivante au Massachusset Institut of Technology: BARDIOT, Clarisse – MORRIS, Catherine (dir.), *9 evenings reconsidered : art, theatre and engineering 1966*, Cambridge Mass., MIT List Visual Arts Center, 2006.

[159] KOSTELANETZ, Richard, *The Theatre of Mixed-Means*, New York, RK Editions, 1980 [1968].

[160] YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded cinema*, New York, P. Dutton & Co.Inc., 1970, p. 41.

accord qui remonte à l'époque fasciste[161], ensuite renouvelé en 1952, la Rai (*Radio Televisione Italiana*), une société privée mais contrôlée directement par le gouvernement, détient le monopole des communications audiovisuelles et notamment des émissions télévisuelles, qu'elle commence à diffuser officiellement en 1954. Si au début seuls les cafés et les maisons du peuple sont équipés d'appareils télévisuels, dont la réception est donc collective, la diffusion domestique de la télévision s'accélère très rapidement. En 1965, 49% des familles italiennes en possèdent une, mais, déjà au début des années soixante-dix, leur nombre s'élève à 82%[162]. En même temps, l'offre culturelle se multiplie et se diversifie : magazines, livres de poche, disques deviennent les objets de consommation qui se diffusent démocratiquement parmi des couches de plus en plus larges de la société. Le ferment intellectuel autour des problématiques concernant le développement technologique est très vif. Les ouvrages de McLuhan et Debord sont traduits immédiatement [163] et à l'Università Cattolica de Milan, Gianfranco Bettetini réunit un groupe de jeunes chercheurs qui va constituer le premier département italien d'études en théorie des communications. Les positions des intellectuels sont pourtant généralement négatives et conservatrices, en particulier à gauche. Influencés par la pensée de l'Ecole de Francfort, de nombreux penseurs italiens, dont Pasolini en première ligne, refusent le développement des moyens de communication de masse, qu'ils considèrent responsables de l'aliénation et de la perte d'authenticité des classes populaires. Plus pragmatiques, les cadres de la Democrazia Cristiana [Démocratie

[161] A l'époque – 1932 – la société s'appelait EIAR Ente Italiano Audizioni Radiofoniche [Organisme Italien Auditions Radiophoniques] et s'occupait d'émissions radiophoniques. La convention de monopole n'était qu'une manière pour Mussolini de contrôler directement ce nouveau moyen de communication.

[162] GINSBORG, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 965.

[163] Les parutions des ouvrages de McLuhan se succèdent, légèrement en avance par rapport aux traductions françaises, qui datent des environs de 1968. En 1962, immédiatement après sa première publication au Canada, la traduction de *The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man* (Toronto, University of Toronto Press, 1962), paraît par la maison d'édition Armando, fondée dans l'après-guerre et spécialisée dans le domaine pédagogique et éducatif : MCLUHAN, Marshall, *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1962. Par la suite, La Nuova Italia de Florence traduit en 1966 une anthologie consacrée à la communication de masse dirigée par Marshall McLuhan et Edmund Snow Carpenter, *Explorations in communication, an anthology* (Boston, Beacon Press, 1960) : MCLUHAN, Marshall – CARPENTER, Edmund, *La comunicazione di massa*, Firenze, La Nuova Italia, 1966. Fondée en 1958 par Alberto Mondadori, la maison d'édition "Il Saggiatore" se donne la mission de moderniser la culture italienne pour la mettre au pas des progrès internationaux des sciences humaines et sociales, en traduisant des ouvrages étrangers afin de provoquer le débat parmi les intellectuels italiens. La publication de l'essai de Marshall McLuhan, *Understanding Media. The extentions of man* (New York, McGraw-Hill, 1964) dans la traduction d'Ettore Capriolo répond à cette ambition : MCLUHAN, Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967. En 1968, Feltrinelli publie l'ouvrage *The medium is the massage* (New York, Bantam Books, 1967) : MCLUHAN, Marshall – FIORE, Quentin, *Il medium e il messaggio : un inventario di effetti*, Milano, Feltrinelli, 1968. D'ailleurs, en 1968 la maison d'édition De Donato publie l'ouvrage de Guy Debord : DEBORD, Guy, *La società dello spettacolo*, Bari, De Donato, 1968.

Chrétienne], la parti catholique au gouvernement, attribuent aux médias une fonction éducative : ceux-ci deviennent donc un élément fondamental de leur politique de construction d'une culture nationale commune et de modernisation du pays.

Sur le plan esthétique, le milieu artistique manifeste aussi de la fascination pour les moyens de communication de masse. C'est surtout dans le domaine musical que l'expérimentation technologique se révèle mieux organisée et soutenue par les institutions, ce qui permet l'accès à des dispositifs de pointe. Dans les rangs de la musique italienne de l'époque, nous trouvons des figures d'importance mondiale comme Luciano Berio, Luigi Nono, Sylvano Bussotti, dont l'activité de création et de recherche prévoit la manipulation électronique et la spatialisation des sons. Des laboratoires expérimentaux s'organisent, en particulier au sein de la Rai, qui finance le Studio di Fonologia [Atelier de Phonologie] de Milan e le Centro Sperimentale [Centre Expérimental] de Turin. Au début des années soixante, à Turin, le compositeur Enore Zaffiri réunit une équipe de recherche qui travaille sur et avec les technologies afin d'obtenir l'interaction de la création sonore et de la création visuelle. Zaffiri essaye par exemple d'utiliser des figures géométriques comme éléments générateurs de la composition musicale, tout en se servant d'oscillateurs et de bandes magnétiques. En 1963, il fonde avec Roberto Musto et Riccardo Vianello le SMET, le *Studio di Musica Elettronica di Torino* [Studio de musique électronique de Turin], qui en 1966, grâce à la collaboration du poète visuel Arrigo Loti-Totina et du peintre Sandro De Alexandris, ouvre l'Atelier d'Information Esthétique afin de mener des recherches interdisciplinaires sur les langages musical, visuel et verbal. Dans les années suivantes, les activités de ce laboratoire se multiplient, en impliquant aussi le poète Edoardo Sanguineti et s'ouvrant à la notion d'environnement musical et de paysage sonore.

En revanche, dans le milieu des arts plastiques, malgré quelques articles théoriques consacrés aux médias électroniques[164], le cinéma garde la position d'"art dominant"[165].

---

[164] Cf. par les articles publiés dans la revue de la Biennale de Venise : GARRONI, Emilio, "Arte e comunicazione", in *La Biennale di Venezia*, a. XV, n° 59, dicembre 1965, pp. 3-12; ECO, Umberto, "Teoria delle comunicazioni e arti visuali", in *La Biennale di Venezia*, a. XVI, n° 60, dicembre 1966, pp. 5-9.

[165] Nous utilisons cette expression dans l'acception de Debray qui affirme :"Chaque époque a un inconscient visuel, foyer central de ses perceptions (le plus souvent inaperçu lui-même), code figuratif que lui impose en dénominateur commun son art dominant. Dominant est *l'art des arts*, celui qui a la capacité d'intégrer ou de modeler les autres à son image. Le mieux connecté à l'évolution scientifique et aux techniques de pointe. Celui qui assure la plus forte communion des contemporains, en synthétisant le plus de sens et en ouvrant au maximum le champ physique des sensations possibles. Le mieux accordé à la médiasphère ambiante, et notamment à ses moyens de transports", DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, cit., pp. 373-374.

Les œuvres d'artistes plastiques – les décollages de Mimmo Rotella, les écrans de Fabio Mauri et les monochromes de Mario Schifano, par exemple – s'inspirent tant de l'imaginaire cinématographique que des supports concrets de la projection. Le cinéma représente en effet le vecteur par lequel les artistes de plusieurs domaines envisagent de répondre aux transformations médiatiques. En tant qu'industrie, que langage autonome et dispositif de diffusion d'images en mouvement, le cinéma permet de remettre en discussion les règles de la production artistique et du rapport avec le public, comme dans le cas exemplaire de Pasolini[166]. De plus, la démocratisation des outils de captation et de diffusion cinématographique – en 8mm et 16mm – permet à un plus large nombre d'accéder aux moyens d'expression cinématographiques et de les utiliser en dehors du marché et des rouages habituels de la distribution.

Le premier film expérimental italien date de 1965 : *La verifica incerta*, que les plasticiens Gianfranco Baruchello et Alberto Grifi conçoivent comme un hommage à Marcel Duchamp[167]. Ensuite, l'expérimentation filmique italienne se développe de manière pertinente : il va se constituer un cinéma d'artistes, alogique et non narratif, en continuité avec les avant-gardes historiques et en rapport avec les nouvelles avant-gardes américaines. Suivant l'exemple du *new american cinéma*, dont Jonas Mekas et Taylor Mead présentent le travail à Turin, à Rome et à Pesaro, les nouveaux cinéastes se réunissent dans la Cooperativa del Cinema Indipendente Italiano [Coopérative du Cinéma Indépendant Italien] fondée à Naples en 1967. L'association vise à diffuser les films expérimentaux et à rassembler les différents auteurs dans un mouvement large, ouvert, presque spontané[168]. Comme le dit le critique d'art Maurizio Calvesi,

> le cinéma d'artiste, expérimental et underground a véritablement été une charnière, plus encore que entre l'art et le spectacle, entre l'art et la vie, entre l'œil qui lisait le monde d'une nouvelle façon et les signaux de la communication globale, et l'objectif que

[166] Cf. *supra*, pp. 52 et suiv..

[167] Il s'agit d'un montage de fragments de films hollywoodiens destinés à la destruction; Baruchello et Grifi le réalisent en sept mois, en choisissant les plans et en les assemblant selon des affinités formelles, thématiques ou gestuelles, pour montrer la répétitivité et l'exploitation de certaines conventions narratives par l'industrie du cinéma.

[168] Dans le programme de la deuxième édition du festival de l'association *Cinema underground italiano*, les organisateurs écrivent que "La Coopérative du Cinéma Indépendant est une hypothèse de travail. Un groupe d'amis, pourquoi pas? N'importe qui a un rouleau de film sous le bras peut adhérer", in DI MARINO, Bruno, *Sguardo Inconscio Azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Roma, Lithos, 1999, pp. 24-25; dans l'ensemble hétérogène de ces artistes et de leurs œuvres, il est possible de repérer trois lignes de recherche principales : le cinéma en tant qu'élément supplémentaire d'une recherche artistique plus large; en tant que moyen d'expression personnelle et de mise en relation avec la réalité; en tant que dispositif de communication à questionner.

> devenait la prolongation de l'œil vers une perception intensifiée de ce monde-là, de ses rythmes et de ses sursauts[169].

Au contraire, les dispositifs électroniques audiovisuels demeurent l'apanage des grandes institutions, dans le monopole technologique de la Rai, et tardent à s'imposer dans le marché italien. Mais, une fois le processus mis en marche, les innovations technologiques se succèdent dans le marché et se diffusent rapidement. La caméra vidéo "*Portapack* Sony" apparaît dans le marché italien en 1967 et le premier magnétoscope amateur, très rudimentaire et de "basse définition", en 1970. La même année, un nouveau modèle de caméra Portapack à ½" est disponible sur le marché. Par la suite, en 1972, Philips commercialise en Europe le premier magnétoscope en ½" pour l'usage domestique-; en 1975 Sony présente le Batamax, et, en 1976, la JVC lance le VHS qui va s'imposer dans les années suivantes. Attirés par les prix compétitifs de la bande magnétique, et par la possibilité de manipuler facilement l'image, les artistes italiens s'intéressent à ce nouveau médium, qui s'impose en tant que moyen d'expression et de création, autour de 1971-72, quelques années après les Etats-Unis (1965-1967). Maniabilité, coûts limités, immédiateté du passage entre la captation et la diffusion : ce sont les qualités qui sont tout de suite repérées par le milieu artistique, et qui vont contribuer à charger le support vidéo d'une valeur politique, polémique et idéologique par rapport au système culturel dominant et aux moyens de communication de masse. Les innovations et les débats qui animent le domaine artistique vont aussitôt entrer en résonance avec le milieu théâtral, qui est en effet à l'époque très attentif aux mutations technologiques.

Les attitudes du milieu théâtral : les revues

Les revues théâtrales de différentes positions idéologiques et esthétiques s'intéressent au changement de la société et des moyens de communication, en manifestant pour les médias une attention marquée, quoique inégale selon les publications. Il s'agit d'une attitude généralisée, évidente même si l'on regarde rapidement deux périodiques majeurs, *Sipario* et *Il dramma*, dont les sous-titres subissent des changements emblématiques. En 1968, Maurizio Liverani, tout juste après sa nomination à la tête de cette dernière, décide d'en modifier le titre en *Il dramma. Teatro Cinema Tv Radio* [*Théâtre Cinéma Télé Radio*]. Bien que le périodique poursuive sa mission initiale, la deuxième dénomination témoigne de sa volonté de renouveler l'approche critique et d'insérer le théâtre dans le contexte plus large des autres moyens de communication.

[169] CALVESI, Maurizio, "Presentazione/1", in DI MARINO, *Sguardo Inconscio Azione*, cit., p. 9.

Sipario, qui s'occupe traditionnellement d'une palette plus large de sujets - le théâtre, la scénographie et le cinéma - devient en 1966 *Sipario. Teatro cinema scenografia televisione* [*Théâtre cinéma scénographie télévision*], sous la direction de Franco Quadri. Il s'agit de transformations extérieures qui scellent un processus déjà avancé, puisque ces revues présentaient des rubriques consacrées spécifiquement aussi bien au théâtre qu'à la télévision et qu'au cinéma depuis une dizaine d'années. Cependant, elles signalent des phénomènes importants. En premier lieu, cette ouverture aux moyens de communication tient en partie aux demandes du marché. À cause de leur caractère divulgateur, *Sipario* et *Il dramma* sont obligés de s'adapter à la mutation des goûts et des habitudes culturelles de leurs lecteurs, où le théâtre, en tant que phénomène social et spectaculaire, trouve une place différente que celle qu'il avait dans le passé. Pourtant, les revues n'ont pas encore développé les compétences nécessaires pour répondre à ces nouvelles exigences, leurs comités de rédaction s'adressent donc à des experts provenant des nouveaux domaines pris en considération. La revue théâtrale devient ainsi un lieu potentiel de dialogue et d'échange des savoirs, en introduisant dans la critique théâtrale des éléments externes, susceptibles de transformer ses objets et son langage. En second lieu, les dénominations sur lesquelles nous avons porté notre attention suggèrent une certaine incertitude épistémologique quant la détermination de la place du théâtre dans le nouveau contexte de la communication. Dans les titres que nous avons mis en évidence, il existe en effet une équivalence implicite entre le théâtre et les autres éléments - télévision, radio, cinéma. Ce subtil glissement sémantique implique la considération du théâtre comme système de communication : le théâtre est-il un médium? Peut-on le comparer aux formes de communication les plus avancées? Déclenchées parallèlement par les études sémiologiques, ces questions vont se transformer au cours du temps, sans jamais perdre son actualité. L'études des différentes publications nous permettra de souligner leurs différences dans l'approche des médias, et des relations entre ceux-ci et le théâtre.

Il dramma : l'approche fonctionnaliste

L'attitude de la revue la plus conservatrice, *Il dramma*, envers les technologies et les médias peut être définie comme "fonctionnaliste", cohérente avec l'orientation du parti de la Démocratie Chrétienne. Il y a deux centres d'intérêt dans ses publications : d'une part, la revue propose à ses lecteurs des articles d'information sur les dernières avancées technologiques, de l'autre elle couvre largement les pièces de théâtre diffusées par la télévision.

L'auteur des premiers articles est un expert du domaine, Francesco Formosa. En 1970, celui-ci publie un long texte sur les cassettes vidéo[170], dont à l'époque on discute beaucoup mais dont la diffusion est encore minoritaire. Formosa avance une description minutieuse des différents dispositifs, en expliquant aussi la distinction entre l'*hardware*, l'outil pour la circulation du produit, et le *software*, le programme qui le fait fonctionner. En se référant à plusieurs débats théoriques sur les enjeux des cassettes vidéo, il remarque leur potentiel novateur par rapport au cinéma et à la télévision, en particulier dans le domaine de l'éducation et du divertissement. Ensuite, dans un autre article[171] porté encore plus vers l'avenir, Formosa aborde l'informatique, un sujet complexe et étranger à la vie quotidienne des personnes. Il en définit le développement comme une "révolution copernicienne" qui entraîne des mutations radicales au niveau social et intellectuel. Pour l'auteur,

> Il s'agit d'une expansion technologique qui, dans ses aspects les plus avancés, paraît mystérieuse à la plupart des gens; mais même les professionnels du secteur ont l'impression de travailler dans une atmosphère mystique, puisque cette transformation technologique touche un problème fondamental, les rapports homme-machine. Pour cela, elle assume des enjeux sociologiques, philosophiques, politiques. Science et science-fiction ; serviteur et monstre ; mythe du robot qui travaille pour nous mais qui peut aussi se placer "au dessus" ou bien "contre" nous [172].

L'article de Formosa essaie de pénétrer le "mystère" de la cybernétique par un catalogage des machines à l'étude, des possibilités concernant le recueil des données, et des perspectives pour la formation. Ces deux articles frappent par la richesse et la précision de leurs informations, mais ils n'imaginent aucun lien entre les innovations technologiques et leurs possibilités d'utilisation artistique.

La même approche influence aussi l'autre volet des intérêts médiatiques de la revue. Dès la naissance de la télévision publique italienne, *Il dramma* soutient la politique culturelle des dirigeants de la Rai[173]. La revue publie régulièrement des critiques de spectacles théâtraux présentés, adaptés ou créés pour la télévision. Car la télévision constitue un moyen puissant par lequel le théâtre peut atteindre un large public en amplifiant de manière extraordinaire l'idéal d' "un théâtre d'art pour tous". En 1957, le critique Renato Campa annonce triomphalement que

---

[170] FORMOSA, Francesco, "Il punto sulle videocassette", in *Il dramma*, a. 46, n° 10, ottobre 1970, pp. 32-40.

[171] FORMOSA, Francesco, "Computer 1971. Un'altra svolta copernicana", in *Il dramma*, a. 47, n° 1-2 , gennaio-febbraio 1971, pp. 76-84.

[172] FORMOSA, "Computer 1971", cit., p. 78.

[173] Cf. *infra*, pp. 161 et suiv..

> la télévision a accompli le miracle de rendre l'Italie un pays de passionnés de théâtre : en effet, depuis plusieurs années, une infinité de familles italiennes a pris l'habitude de regarder, du parterre à son propre salon, quatre pièces par mois. Un nouveau public s'est ainsi formé, nouveau public qui chaque vendredi soir augmente son expérience théâtrale et se raffine.[174]

Entre les années soixante et soixante-dix, la politique de communication et l'organisation du système audiovisuel sont observées attentivement, et la place du théâtre dans le cadre des changements qui ont lieu à la Rai est constamment vérifiée[175]. *Il dramma* s'interroge sur les facteurs de succès ou d'insuccès des différents choix des chaînes concernant les spectacles théâtraux télévisés, mais les comptes rendus des créations théâtrales pour la télévision utilisent un modèle critique conservateur, insuffisant pour comprendre la nouveauté du phénomène, mais pertinent quant à la conception du théâtre diffusée également chez les cadres de la Rai : tant pour les uns que pour les autres, le spectacle télévisuel est essentiellement une mise en scène de pièces. Les critiques de *Il dramma* négligent la question du passage du spectacle vivant à sa version médiatisée, avec les problèmes de langage et de réception qu'il implique, pour se concentrer sur les caractéristiques des pièces représentées et sur leur interprétation scénique. Même les remarques sur la qualité télévisuelle des spectacles se perdent dans l'organisation traditionnelle du discours critique : la présentation de la pièce, l'esquisse rapide du décor et de l'interprétation du metteur en scène, le jugement du jeu des acteurs, l'accueil des spectateurs. Cette structure rigide exclut en effet l'examen de l'aspect visuel et formel de la mise en scène télévisuelle.

Ainsi, l'introduction de la télévision en couleur en 1974, bien qu'elle suscite un fort intérêt dans la revue, n'est pas considérée comme un élargissement des possibilités de la mise en scène théâtrale à la télévision[176]. Par exemple, le critique de théâtre Ugo Ronfani discute les questionnements engendrés par l'introduction d'images en couleur avec des intellectuels et des professionnels[177]. Son article recueille des prises de position abordant l'innovation des points de vue sociologique, artistique, politique. En citant Pier Paolo Pasolini, Violette Morin et Gianfranco Bettetini, Ronfani adhère à la

---

[174] CAMPA, Renato, "Lo spettacolo televisivo", in *Il dramma*, a. 33, dicembre 1957, cité par BETTETINI, Gianfranco (dir.), BETTETINI, Gianfranco (dir.), *Sipario ! : storia e modelli del teatro televisivo in Italia*, Roma, Rai, 1989, pp. 73-74.

[175] La diffusion du théâtre dans la société à travers les moyens de communication de masse demeure la perspective principale de la revue, qui va en effet demeurer prioritaire jusqu'aux années quatre-vingt.

[176] Les autorités commencent à envisager les émissions en couleurs en 1972, mais elles ne débutent qu'en 1977, 22 ans après avoir été introduites aux Etats-Unis.

[177] RONFANI, Ugo, "Un linguaggio tutto da inventare. Interrogativi sulla Tv a colori", in *Il dramma*, a. 53, n°3-4, aprile-maggio 1977, pp. 129-135.

perspective catastrophiste qui met en valeur les dangers de l'image électronique en couleur, capable d'exercer un fort pouvoir de persuasion sur le regard du spectateur. La revue prétend donc indiquer des normes et établir un soi-disant "bon usage" des technologies. Elle nous offre un témoignage de l'incapacité de la critique traditionnelle à mettre en relation la technologie avec le travail artistique : *Il dramma* a tendance à considérer les technologies audiovisuelles comme des moyens au service de la diffusion de la culture et du théâtre, sans les envisager en tant que langages autonomes susceptibles de modifier profondément l'approche et les résultats de la scène.

Sipario *: la recherche d'un nouveau langage critique*

Comme nous l'avons écrit, *Sipario* constitue une plateforme de discussion entre plusieurs orientations critiques. La revue publie donc des articles consacrés à la télévision et au cinéma qui présentent les mêmes caractéristiques que celles repérées dans *Il dramma*. Pourtant, dans son côté novateur, *Sipario* unit la réflexion sur les médias avec son souci d'élaborer un nouveau langage critique. Dans un texte de 1970 sur Mario Ricci, Germano Celant – critique d'art, père du concept d'*Arte Povera* – met en relation les procédés de ce metteur en scène avec les théories de McLuhan[178]. Selon Celant en effet la recherche de Ricci qui s'élabore à partir d'une articulation sophistiquée des médias (visuels et moteurs, lumineux et phonétiques, optiques et volumétriques) anticipe la réflexion du théoricien canadien sur l'importance fondamentale du *médium* dans l'élaboration du sens. McLuhan s'avère une clé d'interprétation particulièrement efficace pour reconnaître les principes et les finalités des créations réalisées par Ricci entre 1963 et 1964. Celant écrit :

> Le langage théâtral "n'existe pas", tout comme n'existe ni son histoire ni son anti-histoire. Les moyens sont le théâtre. La radicalisation de son action n'est pas pour Ricci une manière d'être contre, mais la façon de connaître les données élémentaires de sa praxis et de sa communication. Chaque donnée ou médium a une importance fondamentale dans l'ensemble de la communication, on ne peut pas négliger une donnée au profit d'une autre. Leur ensemble est de la communication, pourtant l'espace, la façon, et l'environnement dans lequel on perçoit et se déroule la communication ont un sens. […] Chaque cheville est prise en considération afin d'atteindre une communication globale. La palette des médias s'enrichit du médium "lieu". […] Le passé et le futur n'ont aucun sens, pour Ricci seul le présent compte, le faire ici et maintenant, avec la conscience du propre faire et communiquer par les différents médias[179].

Dans cette interprétation, le théâtre n'est pas un art, mais une forme de communication, dont l'organisation des signes constitue en soi le message et le sens du spectacle. De

[178] CELANT, Germano – RICCI, Mario, "Collage per un'autobiografia", in *Sipario*, n° 296, dicembre 1970, pp. 50-55, publié ensuite dans QUADRI, Franco (dir.), *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 212-222. Nos citations sont tirées de cette dernière édition.

[179] CELANT – RICCI, "Collage per un'autobiografia", cit., p. 216.

cette manière, l'article de Celant suggère que la révolution technologique peut bouleverser l'agencement de la création théâtrale, en modifiant à l'origine la façon d'envisager et de composer les différents éléments de la scène. Même si l'article sur Ricci représente un cas extrême et unique, *Sipario* publie plusieurs critiques sur des créations utilisant des technologies qui portent une certaine attention à la description des dispositifs et à leurs conséquences sur la perception visuelle et sonore du spectacle[180]. L'attention à l'usage théâtral des technologies devient un élément du renouveau général du langage critique que la revue est en train de prôner.

Les revues militantes : pour un théâtre "contaminé"

Les revues fondées et dirigées par Bartolucci – *Teatro* et *La scrittura scenica* – centrent leur attention sur les phénomènes théâtraux tout en visant à en élargir les frontières : il n'est pas question de considérer le théâtre en tant que pratique déterminée dans un cadre où les secteurs des arts et de la communication sont séparés, mais d'assumer un point de vue "scénocentrique" en prônant la contamination et l'interférence. Bartolucci met l'accent sur la phénoménologie du spectacle, sur la description de ses éléments sonores et visuels, et, en reprenant les idées de McLuhan, il considère le théâtre comme un dispositif de communication signifiant indépendant de ses contenus. Pour Bartolucci et ses collaborateurs, les médias sont des langages autonomes qui sont susceptibles d'enrichir les pratiques de la scène, dans une considération plurielle des différentes manifestations de celles-ci. Concrètement, l'attention pour les technologies se manifeste en particulier dans *La scrittura scenica* : tout d'abord, il s'agit d'un intérêt emprunté aux artistes et aux théoriciens de l'avant-garde américaine, dont Bartolucci traduit et commente les textes. Par la suite, il se penche sur les développements italiens de la vidéo. La revue *La scrittura scenica* devient donc un lieu d'expression où les vidéastes peuvent expliquer directement leur poétique et où leurs œuvres sont commentées avec un regard curieux et bienveillant. Vidéo d'artistes, vidéo d'animation et de lutte politique, théâtre à la télévision : tous ces éléments qui se situent au croisement des arts, des scènes et des technologies sont traités par la revue. En 1976, un riche dossier dirigé par le critique cinématographique et théâtral Italo Moscati envisage plusieurs aspects de la création impliquant les technologies audiovisuelles[181]. Moscati s'occupe

[180] Les articles sont nombreux et nous allons les citer dans le détail dans la suite de notre parcours, lorsque nous allons aborder les créations concernées.

[181] MOSCATI, Italo (dir.), "I. Cambiamento o restaurazione?", premier volet du dossier sur la télévision et sur les formes de contestation des vidéastes et cinéastes indépendants, in *La scrittura scenica*, n° 14, 1976, pp. 12-52; MOSCATI, Italo (dir.), "II. Mezzi leggeri e attacchi pesanti", deuxième volet du dossier

d'expériences différentes – du cinéma d'auteur à la vidéo que nous pourrions définir d'"agit-prop", des expériences théâtrales faisant usage de vidéos à l'organisation du système audiovisuel et à la gestion de la Rai. À travers les différents articles, Moscati dessine un paysage en mouvement, où est en train de s'imposer l'opposition entre les moyens de communication de masse et l'utilisation indépendante des dispositifs technologiques. Le recours aux technologies de la part des artistes est donc chargé d'une valeur subversive et contestataire. Ainsi, dans les années à venir, cette pratique va rejoindre les instances de la scène expérimentale, dont elle va devenir l'apanage. À la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, *La scrittura scenica* est le centre propulseur de la floraison des expériences technologiques au sein des scènes expérimentales. L'approche interdisciplinaire va être également la caractéristique principale de la revue *Scena*, fondée en 1976, qui va s'occuper particulièrement des médias et de leur utilisation artistique à partir de 1978.

***

Les revues de théâtre de cette époque manifestent la nécessité partagée d'insérer le théâtre dans le nouveau système culturel et des communications, ce qui engendre l'élargissement de leurs intérêts. Par contre, la différence entre les revues traditionnelles, de divulgation, et les revues militantes, adressées aux spécialistes, est nette. Si les premières consacrent une certaine attention – surprenante si nous envisageons les revues théâtrales actuelles – aux innovations technologiques tout en ne comprenant pas ou tout en acceptant avec difficulté leurs opportunités créatrices, les secondes s'intéressent exclusivement à leurs applications artistiques et théâtrales. Ce déséquilibre reflète la fracture idéologique entre la *regia* et la *ricerca* qui s'impose à l'époque, et qui, néanmoins, est encore loin d'être opérationnelle au plan des pratiques théâtrales impliquant les technologies. Les scènes se présentent comme beaucoup plus ouvertes et variées que l'esprit des critiques censés les observer et les comprendre.

---

sur la télévision et sur les formes de contestation des vidéastes et cinéastes indépendants, in *La scrittura scenica*, n° 14, 1976, pp. 53-85.

2

Scènes ouvertes entre théâtre public et expérimentation : sons et images entre cinéma et électronique

Les technologies sont donc au centre d'expérimentations et d'échanges multiples entre les arts, en constituant parfois des passerelles reliant des domaines artistiques traditionnellement séparés. Leurs possibilités expérimentales sont reconnues et réalisées dans les scènes alternatives autant que sur les plateaux des théâtres publics et au sein de la Rai. Les conditions de production et diffusion, les genres de théâtre proposés et les publics sont multiples, aussi bien que les références et les contacts des hommes de théâtre concernés. Certains d'entre eux côtoient les expériences du cinéma *underground*; d'autres ont l'occasion de collaborer avec Josef Svoboda et faire l'expérience de ses innovations scénographiques; d'autres encore ont l'opportunité de travailler pour la Rai, à la radio et à la télévision. A la variété des points de repère correspond la variété des dispositifs technologiques utilisés : les scènes sont parfois peuplées de projections cinématographiques et photographiques, d'autres fois elles sont envahies par des caméras de télévision, des microphones, et sont habitées par des sons amplifiés ; enfin, dans certains cas, la scène se déplace dans l'espace électronique de l'écran télévisuel.

Les images dans la mise en scène critique des années soixante

Au milieu des années soixante, la mise en scène critique possède des exemples d'intégration des images sur la scène : notamment, les mises en scènes d'œuvres allemandes – expressionnistes (*Oplà, noi viviamo* [*Hop là, nous vivons!*] d'Ernst Toller, Piccolo Teatro, 1952) et brechtiennes (*L'opera da tre soldi* [*L'opéra de quatre sous*] Piccolo Teatro, 1956; *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* [*Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*], Piccola Scala, 1964), qui sont réalisées par Giorgio Strehler en se servant de projections photographiques et cinématographiques. Les metteurs en scène de la génération suivante avancent dans cette ligne, en proposant pour la plupart une utilisation "engagée" des images et de bandes sonores enregistrées : comme dans le théâtre de Piscator et de Meyerhold des années vingt, les éléments médiatisés ont la fonction d'"ouvrir" le plateau en montrant directement la réalité historique et politique. C'est le cas par exemple de deux spectacles de 1963 : *Brodo di pollo con orzo* [*Soupe de poulet à l'orge*] d'Arnold Wesker, que Virginio Puecher met

en scène au Teatro Stabile di Bologna[182] dirigé par Giorgio Guazzotti et *Edipo a Hiroshima* [*Œdipe à Hiroshima*] de Luigi Candoni que Roberto Guicciardini monte pour le Teatro Stabile di Torino[183]. Dans le premier, des projections de matériaux documentaires illustrant les événements historiques et les coutumes introduisent les trois actes et précisent les trois époques dans lesquelles ils sont situés. Dans le second, des sons électroniques et des projections de diapositives particulièrement crues créent une friction frappante entre le ton mythique du texte et la réalité brute de la bombe atomique. Même lorsqu'ils n'introduisent pas d'éléments du réel, les dispositifs sonore et visuel tendent à insérer dans l'action scénique des signes "épicisants" qui déplacent la perception univoque du spectateur visant à provoquer par là sa prise de position critique. Dans *Gorizia 1916* – le texte-collage de Vittorio Franceschi sur les événements désastreux qui eurent lieu dans cette ville de frontière pendant la Grande Guerre – monté en 1967 au Teatro Stabile di Trieste[184], le metteur en scène Francesco Macedonio place trois écrans au fond de la scène, où il projette des dessins d'enfants handicapés et des images en négatif d'objets et d'actions mimées qui rappellent la vie pendant le conflit. Pour Giuseppe Bartolucci, la "contamination du texte littéraire" avec "vision déformante" du metteur en scène est particulièrement efficace[185]. L'utilisation des technologies dans leur spécificité formelle et esthétique est par contre rare. Le cas plus significatif est celui de *L'Isola*, un spectacle du plasticien Fabio Mauri – l'auteur de la performance *Intellettuale* – produit en 1966 par le Stabile de Rome dirigé par Vito Pandolfi[186]. Les obsessions et les névroses de la jeune génération y sont présentées dans un univers figuratif pop par un collage de situations absurdes, inspiré des bandes dessinées et des moyens de communication de masse.

---

[182] *Brodo di pollo con orzo* d'Arnold Wesker; traduction Hilda Colucci; mise en scène Virginio Puecher; scénographie et costumes Luciano Damiani; avec la Compagnia del Teatro Stabile di Bologna. Bologne, Teatro Comunale, 21 février 1963. Cf. la critique DE MONTICELLI, Roberto, " 'Brodo di pollo con l'orzo' al nuovo Stabile di Bologna ", in *Sipario*, anno XVIII, n° 203, marzo 1963, pp. 24-25

[183] *Edipo a Hiroshima* de Luigo Candoni; mise en scène Roberto Guicciardini; scénographie et costumes Eugenio Guglielminetti ; chorégraphie Susanna Egri; Turin, Teatro Stabile, 2 mars 1963.

[184] *Gorizia 1916* de Vittorio Franceschi; mise en scène Francesco Macedonio; avec Vittorio Franceschi, Werner Di Donato, Mimmo Lo Vecchio, Lino Savorani; production du Teatro Stabile di Trieste; Gorizia et ensuite Trieste, février 1967. Cf. BARTOLUCCI, Giuseppe, "Sperimentalismo e protesta nella Gorizia santa e maledetta di Vittorio Franceschi", in *Sipario*, n° 250, marzo 1967, p. 30.

[185] *Ibidem*.

[186] *L'isola* de Fabio Mauri; mise en scène et scénographie F.Mauri; costumes F.Mauri et Enrico Job; musiques Gino Negri; avec Alfredo Bonucci, Francesco Mulé, Rosemarie Dexter, Marco Beneck, Maria Grazia Lazzari, Dany Paris; Rome, Teatro Stabile, 1966. Cf. le texte de Mauri publié la même année: MAURI, Fabio, *L'isola : commedia in due tempi*, Milano, Feltrinelli, 1966; et le compte-rendu de FALZONI, Giordano, "Uomo e Dio in un incastro pop", in *Sipario*, a. XXI, n° 239, marzo 1966, pp. 20-21.

Entre 1967 et 1968, ce phénomène semble atteindre son sommet et marquer un tournant : deux des théâtres publics les plus importants du pays sont à l'origine d'initiatives plaçant au centre l'usage scénique des technologies. Il s'agit cette fois-ci d'expérimentations véritables, menées avec des dispositifs de pointe et qui vont indiquer la route de nouvelles voies de recherche.

De l'essor au théâtre public

En 1967, le Piccolo Teatro di Milano monte la première mise en scène italienne de l'oratorio de Peter Weiss *L'instruction*, composé d'extraits du procès qui s'est déroulé à Frankfort contre des responsables du camp d'extermination d'Auschwitz. En raison de l'importance du texte sur le plan historique tout comme sur le plan esthétique, le metteur en scène Virginio Puecher profite de la collaboration technique de la Rai, qui fournit les matériaux et les techniciens. L'année suivante, le Teatro Stabile di Torino envisage la création d'un atelier de recherche centré sur les technologies dirigé par l'architecte et cinéaste Gabriele Oriani avec la collaboration de Giuseppe Bartolucci. Pour les deux institutions, la conjoncture est délicate, leurs finalités et leurs moyens étant remis en question par les mouvements qui secouent la société italienne. Atteignant sa vingtième année, le Piccolo veut affirmer la valeur de sa mission d'origine et la cohérence de son parcours. La mise en scène de la pièce de Weiss sur l'Holocauste représente l'occasion de remettre à l'ordre du jour une expérience qui secoue la conscience civique, en renouant avec la mission que l'institution s'était donnée à sa fondation et qui était déclarée dans son manifeste[187] : le théâtre n'est pas un art élitiste ni une arme politique au sens strict, mais plutôt un lieu privilégié de la collectivité civique où celle-ci se réunit pour prendre conscience de l'histoire. Si le projet autour de *L'istruttoria* du Piccolo relève d'une politique de la continuité, celle du Teatro Stabile di Torino s'insère au contraire dans le cadre d'une fracture nette qui concerne la gestion, l'organisation et les buts de l'institution. Suite aux révoltes de 1968 – particulièrement intenses dans cette ville industrielle et étudiante – le conseil d'administration désigne une direction collégiale composée en partie de critiques innovateurs et d'universitaires : Giuseppe Bartolucci, Daniele Chiarella, Federico Doglio, Nuccio Messina et Gian Renzo Morteo sont appelés à répondre aux événements[188]. Leur projet vise à transformer la production

[187] Cf. *supra*, p. 20.

[188] Le 22 février 1968, après neuf ans de direction, Gianfranco De Bosio quitte le Stabile de Turin. L'administration attribue le poste jusqu'à la fin de la saison à Daniele Chiarella, accompagné d'un Conseil de Direction composé par Bartolucci, Doglio et Morteo et par le directeur administratif Messina. Le 12 juin 1968 le conseil d'administration décide la direction collégiale pour la saison 1968-1969, puis pour les

et la réception du théâtre selon quatre axes principaux : le travail collectif, le pluralisme, la recherche de nouvelles formes spectaculaires, la décentralisation. Ils éliminent la figure du metteur en scène-directeur unique qui caractérisait la gestion des théâtres publics et ils envisagent la structure du théâtre *stabile* en tant que "*gruppo*", une communauté de travail où les différentes compétences, artistiques et techniques sont impliquées de manière égale dans la création[189]. La troupe permanente est rattachée à une école, que les nouveaux directeurs imaginent comme un centre de formation pour acteurs, techniciens et administrateurs. Pour ancrer l'institution dans l'agglomération urbaine, ils établissent des collaborations avec des compagnies actives dans la région, multiplient les activités théâtrales dans les banlieues et entreprennent des activités d'animation dans les écoles. Parmi les nombreuses initiatives dont le Stabile devient promoteur, Giuseppe Bartolucci lance le projet du Tecnoteatro [Technothéâtre], en essayant ainsi de mettre ses réflexions critiques et théoriques à l'épreuve d'une pratique expérimentale.

Dans ces deux cas, la technologie est censée donner de l'essor au travail théâtral, et son utilisation est liée à un projet esthétique et social précis : d'une part l'affirmation de la vocation civique et communautaire du théâtre, de l'autre la mise en place d'une modalité de création expérimentale visant au renouvellement des procédés linguistiques et formels du spectacle.

L'instruction *: la mise en scène technologique de Virginio Puecher*

Le programme du Piccolo Teatro annonce *L'instruttoria* **(Ann. 3.C.8, Fiches)** comme l'"événement théâtral de l'année"[190]. Ce n'est pas une exagération publicitaire. Le

---

deux années suivantes, in CRIVELLARO, Pietro (dir.), *1955-2005: gli spettacoli del Teatro Stabile di Torino*, Torino, Torino, Centro Studi TST, 2005.

[189] Cf. le programme de la première saison : S.A., "Stagione 68/69 el T.S.T", in *Quaderni del Teatro Stabile della Citta di Torino*, n° 13, Torino, T.S.T, 1968, pp. 95-99, et la présentation de l'activité de la direction que Bartolucci envoie en forme de lettre publique à la revue *Il dramma* : BARTOLUCCI, Giuseppe, "Al Teatro Stabile di Torino né direttore artistico, né regista unico", in *Il dramma*, a. 44, n°2, novembre 1968, pp. 91-92.

[190] Notre analyse se fonde sur des documents consultés dans les archives du Piccolo Teatro de Milan, du Centro Studi du Teatro Stabile de Turin et de la Biblioteca de la Scuola Civica Paolo Grassi à Milan : 27 photographies de scène en noir et blanc en format électronique (Archives du Piccolo Teatro de Milan), disponibles sur : http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/; programme de salle du Piccolo Teatro de Milan, tract imprimé à l'occasion des représentations au Palais des Sports de Turin, 6 photographies de scène en noir et blanc de 23x16 cm (Centro Studi del Teatro Stabile deTurin); enregistrement de la version télévisuelle, 1970 (Scuola Civica Paolo Grassi de Milan), duquel nous avons extraits les phogrammes présentés dans les pages suivantes. Nous rappelons aussi le documentaire vidéo de Denis Bablet : BABLET, Denis, *L'instruction de Peter Weiss. Mise en scène et dispositif scénique : Virginio Puecher*, "Théâtre et vidéo" n° 2, réalisation de Denis Bablet et Réné Lubin, production SERDAVV/CNRS, 1971 (archives de l'ARIAS, CNRS, Paris).

spectacle débute à Pavia le 28 février 1967, précédé par les avant-premières et suivi par de nombreuses critiques parues dans la presse toutes orientations politiques confondues. Il tourne ensuite pendant trois ans en touchant plusieurs villes de la péninsule, toujours accompagné par un large écho de la presse[191]. Grâce à la politique des prix adoptée par le Piccolo et à la collaboration avec les collectivités et les associations locales pour sa promotion, il parvient à toucher à peu près 200.000 personnes provenant de milieux divers. Enfin, en 1970, la Rai va transmettre une version télévisuelle du spectacle, en amplifiant ultérieurement sa diffusion à l'échelle nationale[192]. Cet impact considérable découle évidemment de la puissance du sujet de la pièce et de l'efficacité de sa forme, mais il dépend également des choix audacieux dus à la mise en scène.

"Lieux inhabituels pour un spectacle inhabituel": c'est ainsi qu'Alberto Blandi commente la création de Puecher, avec une phrase qui résume la réaction d'étonnement de la critique, en suggérant aussi ses raisons[193]. Tout d'abord, c'est la typologie de l'espace qui frappe. En suivant les souhaits de Weiss qui conseille de monter l'*oratorio* hors des salles de théâtre, Puecher conçoit le spectacle pour les salles polyvalentes de réunion consacrées aux événements sportifs et aux expositions, capables d'accueillir des milliers de spectateurs à chaque représentation. De plus, tout au long du spectacle, Puecher le filtre médiatisant de technologies audiovisuelles complexes, inhabituelles pour le théâtre de texte en Italie : un système d'amplification de la voix et du son, des projections cinématographiques, et un circuit fermé de télévision composé de 5 caméras et d'un Eidophore, un appareil de projection d'images électroniques jamais utilisé en Italie auparavant. Puecher bouscule ainsi les coordonnées habituelles de l'espace scénique, en transformant la scénographie en dispositif qui contribue de manière active à la production du sens du spectacle. Denis Bablet utilise à ce propos l'expression constructiviste de "machine-outil": le chercheur français repère le spectacle et en 1970 décide de lui consacrer une analyse suivie dans *Les voies de la création théâtrale*[194]. Ce n'est pas un hasard : expert des problèmes scénographiques et spatiaux du théâtre

[191] Pour la liste complète des critiques parues dans la presse et dans les revues spécialisées nous renvoyons à la bibliographie.

[192] La version télévisuelle de la Rai n'est pas tournée lors d'une représentation, mais sur un plateau de télévision, dans un espace spécialement conçu qui normalise les éléments les plus novateurs de la mise en scène théâtrale.

[193] BLANDI, Alberto, "Grande pubblico al dramma sui responsabili di Auschwitz", in *La Stampa*, 1 mars 1967.

[194] BABLET, Denis, "*L'instruction* de P.Weiss", in BABLET (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, n° 2, 1970, pp. 155-235.

contemporain, connaisseur de Craig et de Svoboda, Bablet possède les compétences et le regard nécessaires à comprendre l'importance de cette œuvre atypique.

Parcours et intentions du metteur en scène

Comme Bablet est en mesure de le comprendre, les solutions que Puecher décide d'adopter pour *L'instruction* ne tiennent pas à une inspiration occasionnelle, mais elles sont bien le résultat d'un parcours cohérent. Puecher a particulièrement à cœur de faire ce spectacle, puisque lui-même et sa famille furent déportés dans les camps nazis. Peut-être à cause de cet investissement affectif personnel, il parvient à pousser au maximum une ligne de recherche commencée avec *Brodo di pollo con orzo* (1963) et creusée avec la mise en scène d'*Atomtod* (1965). Pour cette oeuvre visionnaire, où on imagine l'existence de l'humanité après une catastrophe nucléaire, le scénographe Josef Svoboda conçoit une scénographie praticable avec plusieurs surfaces de projection, sphériques et mobiles, ciblées par 5 projecteurs de cinéma. Ainsi, Puecher fait l'expérience d'une scène dynamique et synesthésique, où l'action, la musique et les images contribuent ensemble au processus de signification, et se trouve face aux opportunités et aux difficultés des créations impliquant des dispositifs technologiques[195].

L'utilisation de la composition musicale que Luigi Nono avai créée initialement pour la première allemande de la pièce de Weiss, montée par Piscator à Berlin en 1966, dans la mise en scène de *L'instruction* Pucher renforce la continuité et la cohérence du parcours de Puecher, en établissant un lien symbolique avec Svoboda. Nono – rappelons-le - avait fait connaître pour la première fois en Italie le scénographe tchèque ainsi qu'il avait contribué à réactualiser les avant-gardes des années vingt. Avec *L'instruction,* Puecher entreprend donc une voie d'interprétation personnelle des suggestions lui venant de ces maîtres.

Les motivations qui poussent le metteur en scène à envisager l'utilisation d'un dispositif technologique sont profondes et précises, à la fois esthétiques et politiques, et elles découlent des partis pris que Puecher assume par rapport à la pièce et à la mise en scène. Il veut éviter de tomber dans le piège d'une interprétation sentimentaliste et horrifiante de l'Holocauste, car il considère indispensable de mettre en lumière le

[195] Après avoir repéré l'idée de départ – une structure sphérique représentant une sorte de refuge atomique - Svoboda précise les éléments scéniques et développe les outils techniques nécessaires à la réalisation des projets, dans un dialogue serré entre le compositeur et le metteur en scène.; la leçon que Puecher retient de cette expérience avec le scénographe tchèque est que "toutes les idées sont réalisables!", in PUECHER, Virginio, "La mise en scène d'*Atomtod* et le travail de Svoboda", in BABLET, Denis, *Josef Svoboda*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004 [1970], p.184.

caractère essentiellement rationnel et industriel de ce massacre, en posant un regard lucide et objectif sur les événements. Selon lui, il faut que le public ne soit pas touché seulement par la pitié pour les victimes ni envahi par un sentiment d'incompréhension et d'incrédulité, mais qu'il soit amené à prendre conscience des faits au travers de l'intellect. Le choix des espaces extra-théâtraux, froids, dépouillés de tout ornement répond à ces exigences et aux doutes soulevés pendant les répétitions, qui sont expliqués par Puecher au cours de ses entretiens avec Bablet :

> Il était selon moi nécessaire de trouver un lieu et un cadre qui dépouillent le spectacle de toute séduction rituelle, de toute atmosphère "ecclésiastique". Penser qu'au début et à la fin s'élève puis tombe un rideau, qu'un acteur entrant en scène se place face au public dans une perspective déjà usée par des centaines d'occasions analogues, était une véritable torture. C'étaient les moments où je fermais le livre, jetais mes notes et maudissais mon choix. Il fallait encore choisir un cadre ou des cadres qui, par leur caractéristiques urbanistiques, architectoniques, sociologiques fussent en eux-mêmes partie intégrante et scénographique du spectacle, en affirmant immédiatement la nature démystificatrice et proposant un type de lecture objectivante. Le béton des palais de sports, leurs structures industrielles, leur fonctionnalité, leur destination à des manifestations populaires typiques de l'industrie de la consommation, me parurent répondre parfaitement aux impératifs du spectacle tel qu'il était en train de se dessiner[196].

La scénographie, que le metteur en scène s'occupe personnellement de concevoir, se lie à ces propos et vise à montrer le caractère industriel et rationnel des camps d'extermination, ainsi que la continuité de celui-ci avec le système capitaliste.

L'agencement de l'espace

Puecher ne reconstitue ni le tribunal, ni le camp, mais il en évoque les atmosphères par quelques éléments scéniques essentiels et fonctionnels. Sur une vaste plateforme ouverte et vide, il place trois bureaux surélevés, où sont assis les représentants de la justice tout au long du spectacle : le juge, le défenseur et le procureur. Les bureaux sont placés de manière asymétrique et délimitent un rectangle idéal, qui va constituer l'espace des victimes, des accusés et des témoins.

Trois chaises et plusieurs microphones sur pied sont placés dans cette aire, où les acteurs vont entrer lorsqu'ils sont appelés à intervenir. Autour de la plateforme, trois tours – sorte d'échafaudages métalliques bruts - où sont placés les projecteurs de lumière et deux caméras, rappellent les postes de contrôle des camps. En bas en face, se trouvent les rails sur lesquels glisse une troisième caméra, et la table de régie avec les moniteurs de contrôle permettant de choisir et de manipuler les images, une opération réalisée par des techniciens habillés d'un chemisier blanc comme celui des médecins

[196] Virginio Puecher cité par BABLET, "*L'instruction* de P.Weiss", cit., p. 186.

apparaissant dans les témoignages des victimes. Au fond, des sièges sont alignés devant un grand écran sur lequel le projecteur cinématographique et l'eidophore renvoient les images.



Fig. 2 : l'agencement du dispositif dans les salles de sport dans *L'istruttoria* (Photogramme).

Comme le dit Bablet, "le dispositif de Puecher ne peut être isolé des projections qu'il accueille. Il est à la fois superstructure et infrastructure, évidence d'une réalité concrète et support d'images destinées à faire voir les mots"[197]. Les choix du metteur en scène nous semblent aujourd'hui encore plus anticipatrices et troublantes : les caméras pointées sur la scène et la table de régie nous renvoient immédiatement aux systèmes de surveillance actuels et aux problèmes éthiques qu'ils posent par rapport à la liberté personnelle et à l'intimité. Les acteurs sont contraints à rester l'intérieur d'une sorte de table opératoire, où ils ne peuvent fuir ni le regard vivant des spectateurs ni l'oeil mécanique des caméras.

Dans la version télévisée, l'espace perd une partie de sa suggestion – les tours ont disparu ainsi que les machineries à vue – mais il demeure fonctionnel et "aseptique". Après les titres, une prise de vue frontale en plongée permet au spectateur de saisir l'espace dans son ensemble, et de voir également les trois caméras qui vont être utilisées pour la réalisation de l'émission et l'équipe technique qui va y travailler. Des écrans blancs délimitent un espace semi-circulaire. Sur le fond, suivant le profil de ceux-ci, se trouvent deux rangées de chaises où sont déjà assis les acteurs. Au centre de l'espace, une plateforme circulaire sombre et lucide, qui, reflétant les lampes d'éclairage au

[197] BABLET, "*L'instruction* de P.Weiss", cit., p. 189.

plafond, rappelle une table opératoire : Puecher place ici les bureaux du tribunal, les chaises des témoins et des accusés et les microphones. Lorsque les membres du tribunal rejoignent leur place de devant, les cinq acteurs quittent leurs sièges pour se présenter débout sur la plateforme. Le noir descend, et l'action peut alors commencer. Celle-ci va être organisée selon les mêmes principes qui ont guidé la conception de la scénographie.



Fig. 3 : l'agencement du dispositif de *L'istruttoria* dans la version télévisée (Photogramme).

L'organisation du jeu

Puecher resserre le texte en coupant et en remontant les témoignages. Il préfère en offrir des fragments incisifs, en privilégiant les moments de réflexion, les silences, les données sèches capables d'éclairer les systèmes de l'extermination rationnelle, et en omettant les descriptions des tortures, des assassinats et des violences susceptibles de conduire au dégoût et à l'indignation instinctifs, ou bien de provoquer la curiosité la plus morbide. Le metteur en scène diminue également le nombre des "personnages": Weiss présente 30 figures, les membres du tribunal - le juge, le procureur et le défenseur -, 18 accusés, qui représentent des personnes réelles, et 9 témoins qui interprètent tour à tour des voix anonymes ; Puecher diminue le nombre des acteurs à 12, et étend aux accusés le principe de l'alternance des rôles. Pourtant il accentue la distance entre les victimes – témoins de l'accusation - et les agents du système – accusés et témoins de la défense – impliqués activement dans la gestion et dans le fonctionnement du camp: attribués généralement à deux groupes d'acteurs différents, ils sont interprétés par des styles de jeu différents. Les uns n'ont pas l'épaisseur de véritables personnages, mais ils sont plutôt des porte-parole qui se chargent du témoignage, tandis que les autres présentent

des traits caractérisants, une gestuelle et une mimique individualisantes. Les acteurs ne se trouvent pas tous ensemble sur le plateau, mais ils occupent les sièges rangés au fond de la scène et ils ne rejoignent la plateforme centrale que lorsqu'ils sont appelés à intervenir[198]. Tout au long du spectacle, chaque acteur se présente tout seul aux regards des spectateurs et des caméras, en tenant dans les mains le livre de *L'instruction* qu'il commence à lire de temps en temps lorsque le témoignage devient insupportable, comme s'il trouvait dans le texte écrit le soulagement, la force de continuer à dire l'horreur. Les interactions avec les autres sont minimes, les dialogues et les adresses naturelles envers les autres sont rares : pour la plupart, les acteurs disent les mots pour le public, en s'adressant directement au tribunal de sa conscience. La volonté de mettre le spectateur face à des fragments d'existences qui lui permettent de reconstituer dans son esprit l'expérience du camp est aussi à la base de l'utilisation des différentes technologies audiovisuelles.

Le dispositif technologique : dynamique et fonctions

Le système d'amplification du son et de projection des images répond tout d'abord à l'exigence fonctionnelle de bien atteindre les milliers des spectateurs recueillis dans les espaces vastes et dispersifs des salles de sport et des expositions. Mais, comme le souligne Bablet, il constitue une partie fondamentale de l'action scénique et il modifie complètement les processus de création et de réception du spectacle. C'est le metteur en scène qui maîtrise les techniques et conçoit sa création par montage d'éléments hétérogènes. Nous allons décrire brièvement les différents éléments sonores et visuels en présence pour nous pencher ensuite sur leurs fonctions.

> **Le son :**
>
> Le commentaire sonore du spectacle est attribué à Luigi Nono. Le compositeur combine différents matériaux acoustiques – chœur de voix blanches, la voix de la cantatrice Stefania Wojtowich, bruits métalliques, cris, gémissements, explosions de coups de feu, notes prolongées d'arcs et sons de synthèse – et envisage l'utilisation d'un dispositif stéréophonique de diffusion permettant de les séparer[199]. Les sons -musique jaillissent

[198] Les moments choraux, où le témoignage est découpé et attribué par le metteur en scène à plusieurs voix, visent à mettre en valeur les moments les plus intenses du spectacle, tout en gardant également le principe du collage – les répliques sont en effet coupées et le rythme du discours accéléré. L'incipit du spectacle dans la version télévisuelle est à ce propos significatif : pour raconter le trajet et l'arrivée dans le camp, cinq acteurs se placent débout dans l'espace de la plateforme, encore immergée dans l'obscurité. Ils interviennent un par un, éclairés par un spot qui les fait surgir du noir, en rapportant de deux à cinq vers du texte original, attribué dans le texte à un seul témoin, et regardant droit devant eux, vers le spectateur.

[199] Il vise ainsi à obtenir plusieurs couches perceptives – que Bablet définit "plans sonores" – qui aident le spectateur à rester en éveil et en état de sensibilité maximale pendant toute la durée du spectacle. Le compositeur affirme en effet :" L'utilisation, pour la voix, de différents espaces et modes sonores contribue à accroître la communicabilité d'un texte comme Die Ermittlung, dont la violence ininterrompue et la force de choc dans la documentation risquent souvent de provoquer l'accoutumance,

de la scène et de différentes positions de la salle, et ils interviennent toujours entre les chants, souvent dans les subdivisions internes des chants, et dans un seul cas, au cours même de l'action[200]. Il s'agit donc d'un contrepoint émotionnel de la parole, d'une autre manière, différente et autonome d'exprimer et de transmettre l'horreur des camps. Quant à la parole, elle parvient aux spectateurs également amplifiée et médiatisée à travers les microphones et les haut-parleurs.

Les images cinématographiques :

Un film en couleur, tourné par le cinéaste expérimental Cioni Carpi spécifiquement pour le spectacle, montre ce qui reste d'Auschwitz. Il ne s'agit pas pourtant d'un véritable documentaire : tourné avec une caméra à la main, le film parcourt le chemin des condamnés, en retrouvant les étapes de la descente aux enfers telle que Weiss l'organise dans la pièce : la rampe, …etc. Ses images épaisses, voilées, frénétiques avancent par sursauts et par coupures nettes, fragmentaires et dépaysantes. Même dans ce cas, il s'agit d'un contrepoint concret mais non descriptif de la parole, et il intervient normalement en même temps que le commentaire musical.



Fig. 4 : une image tirée du film de Cioni Carpi pour *L'istruttoria* (Photogramme).

Les images en prise directe :

Les images captées par les caméras et diffusées en direct par l'eidophore sont en noir et blanc, et accompagnent la diction du texte. Elles sont de deux types. D'une part, Puecher montre les traces brutes du système des *camps* : des documents concernant la gestion des camps et témoignant de leur lien avec les entreprises allemandes – contrats, plans, lettres d'accords -, des photographies de l'univers concentrationnaire – prisonniers, objets, lieux - et les portraits photographiques des accusés pendant le procès de Francfort.

---

en particulier lorsqu'on utilise exclusivement la parole sur une seule dimension", NONO, Luigi, "Musique et théâtre", in *Cité-Panorama*, Villeurbanne, n° 9, 1966, p. 13

[200] Il s'agit de la troisième partie du *Chant de la possibilité de survivre* : le témoin 4 qui doit raconter des expériences scientifiques menées par les médecins nazis sur les prisonnières n'arrive pas à sortir les mots de sa bouche, tant l'horreur est inexprimable; chaque pause de son discours est donc marqué par une intervention sonore.

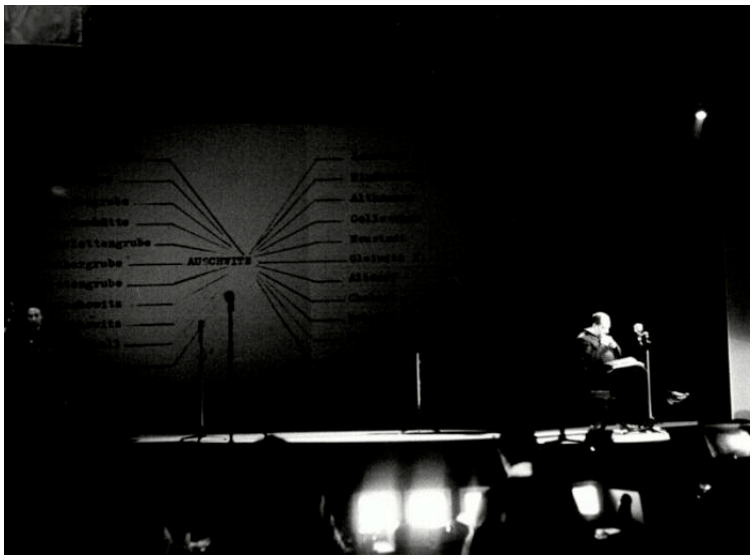


Fig. 5 : les projections de documents écrits dans *L'istruttoria* (Phot. Luigi Ciminaghi).

Par rapport à des diapositives, qui présentent des objets figés, l'utilisation du circuit fermé permet de déplacer le regard sur le document. D'autre part, il se concentre sur les acteurs en les captant de plusieurs points de vue. Parfois le metteur en scène les montre en plan américain, mais la plupart du temps, il choisit des gros plans ou des détails du corps, en particulier des mains. Ces images doublent la perception du spectateur, en produisant trois écarts par rapport à la vision "naturelle". Tout d'abord écart de perspective, puisque les images ont des angles de vue différents par rapport à ceux de la salle; ensuite, écart d'échelle, puisqu'elles agrandissent les traits des acteurs, et de chromatismes, puisqu'elles sont, comme nous l'avons dit, en noir et blanc, et parfois transformées en négatif en temps réel; enfin écart de temporalité, car elles sont légèrement déphasées – un peu plus lentes – par rapport à l'action réelle.



Fig. 6 : les projections en direct et les moniteurs de contrôle de la régie dans *L'istruttoria* (Phot. Luigi Ciminaghi).

Le dispositif ainsi organisé assume des fonctions multiples par rapport à l'acteur, au texte et au spectateur.

Pour les comédiens, la confrontation avec les technologies représente une nouveauté et un défi, même s'ils sont habitués à s'exhiber face aux caméras dans le cas de pièces de

théâtre tournées pour la télévision. En effet, la situation théâtrale du spectacle, avec la présence simultanée dans le même lieu des comédiens et des spectateurs, modifie leur relation habituelle aux technologies audiovisuelles, qui exercent donc des contraintes nouvelles, plus difficiles à suivre. Car les microphones et les caméras compliquent le rapport au public et demandent un style hybride, qui doit être essentiel et sec tout en gardant l'intensité de la présence théâtrale. Les difficultés augmentent du fait que le temps à disposition pour les répétitions est très court – quatre semaines – et que le dispositif n'est pas disponible dès le début. Les comédiens ne parviennent pas à cerner les intentions du metteur en scène par rapport aux "machines" et ils doivent faire face au fait que les résultats du travail sur le texte s'avèrent insuffisants lorsqu'ils sont mis à l'épreuve des appareils d'amplification sonore et visuelle. Comme en témoigne directement Puecher [201], le premier obstacle se présente lorsque la troupe peut répéter avec les microphones, pendant la deuxième semaine de création. Pour des raisons de proportions spatiales entre la position de la source sonore et des moyens de diffusions, une fois établie l'emplacement du microphone, l'acteur doit rester immobile, et il ne peut donc s'appuyer sur les possibilités du mouvement. De plus, il se sent exproprié de sa voix, qui semble jaillir d'ailleurs, et il doit ainsi apprendre à la contrôler différemment. Les intonations repérées au cours des lectures sonnent fausses, exagérées, et le metteur en scène doit donc entreprendre un travail de "nettoyage" et de concentration de l'expression. Les caméras, qui interviennent pendant la troisième semaine, vont aider ce processus : l'acteur apprend à se regarder, et ainsi à se diriger soi-même, en trouvant les gestes et les tons les plus appropriés. Ainsi, le dispositif technologique offre au comédien des moyens pour mieux maîtriser la mimique et la voix, en déterminant un jeu épuré, calme et précis, harmonieux avec l'interprétation rationaliste que Puecher veut donner du texte.

Nous avons déjà introduit l'amplification scénique du principe du collage à la base de l'écriture de Weiss en expliquant l'organisation globale du jeu. Il apparaît instantanément que l'utilisation du film et des images de documents historiques contribue aussi à cet effet. Puecher construit un théâtre documentaire complexe qui rend présent, évident et objectif le passé, dont la reconstitution n'est pas seulement confiée au pouvoir évocateur de la parole. Puecher en effet veut éviter que le spectateur tombe

[201] Le déroulement des répétitions est raconté par Virginio Puecher dans texte inédit spécialement rédigé à l'intention de Denis Bablet, publié par ce dernier en annexe de son analyse de *L'instruction* : PUECHER, Virginio, "Notes sur le dispositif scénique et sur la mise en scène de *L'instruction* de Peter Weiss", in BABLET, "*L'instruction* de P.Weiss", cit., pp. 230-235.

dans une sorte d'imagination romantique des camps. Le cinéaste Cioni Carpi raconte à ce propos que

> Le texte de Weiss est explicite, net, mais dans ce cas particulier, nous pensons que la parole n'est plus suffisante, au moins elle ne l'est pas pour tout le monde, même dans son terrible dépouillement, dans son atrocité : il faut que les yeux voient (afin d'éviter l'affabulation, les ambiguïtés de l'imagination) et impriment dans l'esprit ces choses que seulement peu d'hommes vivants ont vues [202].

L'image complète la parole, en montrant des éléments bruts, des preuves que le spectateur doit considérer dans l' "instruction" qu'il est appelé à réaliser dans son esprit. Pourtant, il ne s'agit pas seulement d'exhiber des documents. Puecher en effet utilise de manière subtile la palette des possibilités offertes par les outils technologiques qu'il a sa disposition pour manipuler la relation du spectateur aux documents en jouant avec la dialectique objectivité/subjectivité. Par exemple, le cinéaste utilise une caméra à la main qui devient un "véritable outil mental" pour "suivre le chemin des prisonniers être prisonnier": les images vibrantes du film restituent au spectateur l'expérience troublante du regard subjectif qui s'est posé sur les vestiges des camps[203]. Mais c'est surtout par le circuit fermé que Puecher parvient à obtenir l'identification du regard du spectateur avec celui du sujet qui a vu les camps. Car la caméra permet de se déplacer sur les documents : ainsi, le metteur en scène conduit les yeux du public, les insère dans un processus qui est en train de s'accomplir. Le spectateur devient le juge en train de regarder les preuves, mais aussi la victime en train de rappeler les événements. Lorsqu'il s'agit de reconnaître les accusés, par exemple, le témoin se tourne vers l'écran et parcourt du regard le tableau avec les photographies des bourreaux. La caméra, reproduit alors les mouvements de ses yeux, en permettant ainsi de transmettre au spectateur l'hésitation et la douleur de la victime face à son tortionnaire[204]. De la même façon, l'horreur du camp semble surgir de la mémoire des victimes et se matérialiser face au public grâce en particulier à deux procédés dans le traitement de l'image. D'une part, en raison des dimensions de l'écran, le comédien en chair et en os semble s'incruster dans l'image documentaire qui montre ce qu'il est en train d'évoquer par ce mot ; de l'autre, lorsque l'image de son visage est montée en surimpression avec l'image

[202] CARPI, Cioni, "Immagini di Auschwitz", texte publié dans le programme de salle, Piccolo Teatro, 1967.

[203] La musique et le film semblent en effet mettre en avant l'expérience subjective de l'individu face à l'histoire, et en particulier l'attitude et les réactions de l'artiste.

[204] Ce procédé est clair également dans la version télévisée, car il est construit selon le syntagme du champ et contre-champ : le gros plan du témoin se tourne lorsque le juge l'invite à reconnaître l'accusé, on ne passe alors pas au visage de l'acteur, mais au tableau des photographies, où la caméra se déplace comme l'œil du personnage face au banc des accusés.

documentaire, il semble qu'il soit en train de regarder la réalité qu'elle représente[205]. Le spectateur, tout comme la victime, ne peut pas alors échapper à la violence et à la souffrance de la mémoire.

Denis Bablet parle à ce propos d'une véritable "persécution du spectateur", jouée au plan visuel et auditif. D'une part, il est attiré par les images et donc obligé de regarder la scène, et, en même temps, il est à son tour regardé par les yeux géants des acteurs ; de l'autre, il est entouré par les mots et les sons et donc touché physiquement par les vibrations de ceux-ci. Les images et les sons permettent donc de resserrer la relation scène-salle dans le face à face avec l'Histoire proposé par le texte. Puecher accompagne le spectateur dans une expérience oxymorique, qui, par le biais des technologies, unit l'objectivité à la subjectivité, le public et l'intime, la documentation et l'émotion, la proximité et la distance. La critique italienne est pourtant loin de comprendre la complexité des éléments que nous venons d'évoquer.

La réception critique

L'attitude des critiques est essentiellement didactique : pour eux, il s'agit d'expliquer d'une part la genèse et le message du texte, de l'autre le fonctionnement du dispositif scénique technologique, afin de rendre le spectateur averti et prêt à la réception, sans pourtant s'interroger profondément sur sa valeur et ses innovations esthétiques[206]. Dans

[205] L'observation de la séquence du "Chant du mur noir" dans le spectacle et dans la version télévisuelle est à ce propos très significative. Puecher coupe dans le texte la description du mur des exécutions, mais en montre sur le grand écran de fond la photographie, et le comédien semble ainsi entrer dans l'image. Dans la version télévisée, l'effet de présence est obtenu par la surimpression : pendant le récit, l'image du mur occupe le cadre, et peu à peu les yeux de la femme qui est en train de parler apparaissent dans le ciel sur la droite légèrement obliques, de sorte qu'ils semblent le regarder.

[206] Les pistes interprétatives qui leur sont ouvertes par le comité d'organisation du spectacle sont faibles. Tout en mettant en valeur l'aspect technologique du spectacle en une page du programme, le Piccolo semble plus viser à la promotion de Philips qu'à une explication réelle des motivations à la base de l'usage des technologies. Le commentaire de Ignazio Mormino, une figure obscure dont nous n'avons pas réussi à discerner l'identité, résulte banalisant : même s'il affirme que les images contribuent à "accompagner" et "conduire" l'action, il tombe dans l'évolutionnisme – technologies comme évolution naturelle du théâtre – et dans l'enthousiasme naïf - technologies comme "magie", "miracle" donnant un "résultat enthousiasmant", capable d' "enchaîner le spectateur". Il écrit :"Le temps passe, le monde change. Chaque jour, de nouvelles découvertes modifient le visage de la société, la conduisent vers des modes de vie plus modernes, plus dynamiques. Les hommes changent aussi, dans l'habillement, dans les attitudes, dans les comportements. Pourquoi la technique du théâtre ne devrait-elle pas changer? Elle a été douloureusement arrêtée pendant plusieurs siècles et n'a commencé qu'au début du XXe siècle à être secouée et à subir certaines influences. Pourquoi la révolution qui nous transforme sans cesse ne devrait-elle pas marquer et modifier les dimensions sacrées mais vétustes de la scène? […] Maintenant, avec *L'instruction,* le théâtre nous offre une magie nouvelle […]. Cette nouvelle révolution, ce miracle, portent le nom de Philips. C'est la première fois en Europe que cette nouvelle technique est appliquée pour un spectacle de théâtre. C'est la première fois que la fascination de l'image se superpose à la fascination de la parole, ce qui aide le spectateur à entrer dans une atmosphère particulière, où les lieux et les personnages lui deviennent familiers au point qu'il parvient à se sentir lui-même protagoniste. […] Cinq caméras et cinq moniteurs, unis au projecteur télévisuel Eidophore, accompagnent et conduisent l'action, en offrant des images nettes

l'ensemble, ils remarquent le caractère exceptionnel du spectacle et se montrent sceptiques quant au fait qu'il s'agisse de "théâtre". Roberto De Monticelli affirme par exemple que "il ne faut pas avoir honte de pleurer. Et peut-être qu'il ne faut pas applaudir, car vraiment, on n'est pas au théâtre […]. Les gens sont appelés à participer plus qu'à un événement théâtral à une sorte de rite, un rite de la mémoire et des remords ; et aussi à un procès, un procès de la conscience et de l'histoire"[207]. Le rôle du metteur en scène en résulte donc largement diminué, au niveau personnel et esthétique, effacé derrière le sens politique, civile et antifasciste du spectacle. Puecher lui-même semble vouloir s'effacer derrière son œuvre et la laisser parler toute seule. Le programme de salle, qui présente plusieurs matériaux documentaires et plusieurs témoignages, ne porte pas le point de vue du metteur en scène. Ainsi, ce sont les institutions qui sont mises en avant, et considérées comme les responsables de l'événement : le Piccolo tout d'abord, dont les journalistes font l'éloge de son engagement et de sa cohérence, et ensuite la Rai. Incapable de mettre de côté le modèle littéraire habituel du théâtre, la critique italienne considère la mise en scène de *L'instruction* de Weiss non pas comme une œuvre artistique, mais comme une opération culturelle exceptionnelle dont la valeur est surtout éducative, culturelle, civique. Les nouvelles perspectives qu'elle ouvre à l'usage théâtral des technologies sont donc négligées, voire critiquées. Le même jugement – et peut-être cette fois-ci pour de plus nombreux motifs – pèse sur le Tecnoteatro.

Le Tecnoteatro de Giuseppe Bartolucci et Gabriele Oriani

En 1968, Giuseppe Bartolucci conçoit le projet d'un atelier expérimental au sein du Teatro Stabile di Torino, où il souhaite réunir les jeunes artistes de la scène turinoise. Il repère alors Gabriele Oriani, un jeune architecte et cinéaste, fils de l'artiste futuriste Pippo Oriani, et parmi les fondateurs de la Cooperativa del Cinema Indipendente[208]. Ensemble, ils conçoivent un lieu de recherche centré sur le rapport entre l'homme et la technique, le Tecnoteatro, dont l'inspiration vient du mouvement futuriste italien. Le projet est annoncé dans la revue du Stabile par des notes d'intentions de ses

---

et très mobiles, toujours nouvelles, capables d'enchaîner les grandes salles auxquelles le spectacle est destiné. Le résultat est enthousiasmant", MORMINO, Ignazio, "Una nuova magia", texte publié dans le programme de salle, Piccolo Teatro, 1967.

[207] DE MONTICELLI, Roberto, "Nello spettacolo-rito si sperimenta il teatro totale", in *Il Giorno*, 1 mars 1967.

[208] Oriani, après la présentation de ses courts-métrages à la Galerie d'Art Moderne de Turin, adhère à la "New American Filmakers Cooperative" et, en 1967, se fait promoteur de la fondation de son homologue italien.

promoteurs[209]. Pour la saison 1968/1969, Bartolucci et Oriani programment la présentation de deux créations : *Futur-Balla*, d'après les manifestes futuristes et les œuvres de Giacomo Balla, et *Triperuno*, d'après un texte d'Edoardo Sanguineti. Pourtant, des problèmes surgis en cours de route conduisent à l'arrêt du laboratoire après la réalisation du premier spectacle. Nous allons donc nous occuper des propos de Bartolucci et Oriani, ainsi que de leur unique création aboutie. Car, même si l'expérience du Tecnoteatro est éphémère et secondaire dans le paysage théâtral national, elle touche à des problématiques qui nous intéressent – le laboratoire, le rapport aux avant-gardes historiques, le rôle et la liberté de l'artiste par rapport au critique – et elle contient les germes des apories, des problèmes et des potentialités qui vont se déployer dans les décennies suivantes.

La question du laboratoire : principes et objectifs

Pour Bartolucci, la section expérimentale du théâtre *stabile* doit s'inspirer du modèle du laboratoire scientifique : il est question de réunir une équipe, de la doter d'instruments adéquats, de formuler une hypothèse de recherche et de la vérifier, en procédant par expériences ou exercices, en dehors de la logique de production et de consommation.

- **Une équipe pluridisciplinaire**

Le Tecnoteatro est conçu comme un point d'agrégation pour les spécialistes de différents domaines, ainsi réunis et mis en condition de se confronter et de travailler ensemble. Oriani est invité par Bartolucci à devenir le centre de ce réseau, puisqu'il est bien inséré dans la vie culturelle de la ville et qu'il possède une vaste culture plastique et architecturale. Pour s'occuper de la partie sonore, Oriani invite le compositeur Roberto Musto, compositeur qui avait contribué à la création du SMET[210]. Quant aux interprètes, il cherche à réunir un ensemble hétérogène de jeunes n'ayant pas achevé leur formation : des élèves du Conservatoire ou d'écoles locales de théâtre, et les danseurs de l'école de ballet du Teatro Regio. Des techniciens du théâtre et des ingénieurs complètent l'équipe du Tecnoteatro. En particulier, Oriani entre en contact avec les

[209] BARTOLUCCI, Giuseppe – ORIANI, Gabriele, "Tecnoteatro", in *Quaderni del Teatro Stabile della città di Torino*, n° 13, 1968, pp. 83-92. Pour reconstituer cette expériences nous avons aussi utilisé les matériaux conservés dans les archives du Centro Studi del Teatro Stabile di Torino à Turin : 7 photos de la scène avec les acteurs mis en pose en noir et blanc de 23x16 cm; 3 photos de la scène avec les acteurs mis en pose en noir et blanc de 7x10 cm; 13 photos de scène en noir et blanc de 5x3 cm; la revue de presse. De plus nous avons eu l'occasion de contacte Gabriele Oriani, qui habite actuellement au Canada, et de lui poser des question par e-mail. Il nous a répondu avec une longue lettre en juillet 2007, en mettant aussi à notre disposition la copie du dessin autographe du projet scénique.

[210] Cf. *supra*, p. 95.

ingénieurs Mario et Elio Milanese, experts de systèmes d'amplification Hi-Fi auprès de la société Revac, et il leur demande la réalisation du dispositif technologique qu'il envisage au cœur du laboratoire. Comme Bartolucci lui-même l'admet dans la présentation du projet, le fonctionnement et l'organisation du collectif ainsi réuni restent vagues. En revanche, les outils techniques commandés par Oriani relèvent d'un projet esthétique cohérent.

- **Les outils technologiques**

Oriani commande un riche ensemble d'appareils, qu'il tient à présenter en détail dans le programme du projet[211]. Le "Musicron" réalisé par les ingénieurs Mario et Elio Milanese est au cœur du dispositif : il s'agit d'un système électronique permettant la régulation de l'intensité et la qualité des lumières sur la base des fréquences des signaux sonores. Le contrôle coordonné du son et de la lumière permet d'expérimenter les compénétrations synesthésiques entre l'ouïe et la vision, tout en constituant le pont entre l'ère de l'électronique et la tradition. La recherche scientifique et technologique autour de la musique colorée ou musique visuelle remonte à la moitié du dix-huitième siècle, et connaît un destin particulier dans le travail des symbolistes et des avant-gardes historiques. En Italie, ce sont les futuristes qui préconisent une scène tridimensionnelle des couleurs et de sons dans le manifeste de 1915 rédigé par Enrico Prampolini, qui écrit :

> Le caractère absolument nouveau que notre innovation va donner à la scène, c'est donc *l'abolition de la scène peinte*. La scène ne sera plus un fond coloré, mais une architecture électromécanique incolore, puissamment vivifiée par des émanations chromatiques d'une source lumineuse, produites par des réflecteurs électriques avec des vitres multicolores, disposés, coordonnés analogiquement à la psyché de chaque action scénique[212].

[211] Il écrit en effet : "Le dispositif musichromatique acquis par le Teatro Stabile di Torino est le moyen d'expression le plus récent que la technique électronique peut mettre à la disposition de l'art du spectacle pour satisfaire ses nouvelles exigences. Le dispositif est essentiellement constitué par : deux magnétoscopes professionnels à deux pistes, trois moteurs d'écho électronique; des microphones dynamiques de très haute qualité; une régie de préamplificateurs et de commande; un système d'amplification de la puissance de plus de 300 W avec une distorsion mineure que de 1% et un champ de fréquences de 15 à 40.000 cycles à la seconde; des systèmes de haut-parleurs dont les "Voice of the Theatre" à double cornet qui permettent de sonoriser en pleine gamme des très vastes environnements à des hauts niveaux et à des distorsions minimes; l'asservisseur électronique de lumières "Musicron" qui transforme les sons et les musiques dans le mouvement des couleurs et des lumières. Puissance maximale 7.500 W; le générateur de lumière stroboscopique "Strobodelic" qui crée des éclats dont la fréquence est réglable et dont l'intensité instantanée est de 200.000 chandelles et dont la durée de peu de millionièmes de seconde", in S.a., "Laboratorio del T.S.T.", cit., p. 99.

[212] PRAMPOLINI, Enrico, "Scénographie futuriste – Manifeste (1915)", in LISTA, Giovanni (dir.), *Le futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 262.

La mise en scène de *Feux d'Artifice* de Stravinsky réalisé par Giacomo Balla pour Diaghilev au Teatro Costanzi de Rome en 1915 présente un espace métamorphique, où des structures tridimensionnelles en bois couverts de satin coloré évoluent dans une lumière en transformation permanente, agencée sur une série de cinquante figures lumineuses pour quinze minutes de musique. Balla veut une scène expressive et autonome, qui se répand sur la salle et envoûte les spectateurs[213].

Tout comme le Musicron, le système d'amplification, les projecteurs et les lumières stroboscopiques du Tecnoteatro, sont une réponse contemporaine à ces recherches d'antan. Grâce à l'électronique, Oriani veut mettre en place un environnement actif et capable d'impliquer les spectateurs par de fortes sollicitations sensorielles. Le dispositif technologique est conçu à la fois à partir d'une exigence artistique et d'une hypothèse critique : il s'agit en effet de reprendre les principes et les idées – souvent inabouties – des mouvements de l'avant-garde nationale la plus importante pour fonder une pratique théâtrale contemporaine.

- **L'hypothèse : la "tradition du nouveau"**

La redécouverte des futuristes italiens est une donnée commune à l'histoire de l'art et au théâtre des années soixante, après deux décennies de silence et de censure idéologique. Au cours de ces mêmes années, des critiques d'art unissent la recherche historique sur le futurisme à la compréhension des mouvements artistiques contemporains, et des hommes de théâtre en Italie et en France montent des spectacles inspirés des textes futuristes[214].

---

[213] Sur ce spectacle en particulier et sur les expériences théâtrales des futuristes cf. LISTA, Giovanni, *La scène futuriste*, Paris, CNRS, 1989. 314-324; SINISI, Silvana, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 105-136.

[214] Calvesi réalise pour Carlo Giulio Argan la partie documentaire de l'ouvrage ARGAN, Carlo Giulio, *Umberto Boccioni*, Roma, De Luca, 1953, parmi les premiers consacrés au mouvement futuriste; ensuite, il publie une monographie sur Boccioni et Previati : *Boccioni et Previati*, Roma, De Luca, 1961. Dans les années soixante, il approfondit ses recherches sur les avant-gardes historiques et sur les mouvements contemporains. En 1966 il organise à Gênes l'exposition *American pop artists*, Genova, Masnata/Trentalance, 1966, et à Bologne à la Galleria de' Foscherari, entre 1966 et 1967, les expositions collectives des nouveaux plasticiens italiens : Novelli, Perilli, Scialoja, Twombly en 1966 et Angeli, Ceroli, Festa, Fioroni, Kounellis, Schifano, Tacchi en 1967. D'ailleurs, en 1967, il publie une monographie en trois volumes sur le futurisme : *Il futurismo*, Milano, Fabbri, 1967. Son ouvrage, *Le due avanguardie : dal Futurismo alla Pop-Art*, Milano, Lerici, 1966 explicite le lien qui unit les mouvements de l'avant et de l'après guerre. En 1961, Enrico Crispolti publie une monographie sur les peintres futuristes actifs dans la ville de Turin : *Il secondo futurismo : Torino 1923-1938*, Torino, F.lli Pozzo, 1961. Il participe à l'organisation d'une exposition de ceux-ci à la Galleria d'arte Moderna de Turin l'année suivante, pour ensuite porter son regard sur les thèmes du futurisme, dont le mythe de la machine : *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani, Celebes, 1969. Filiberto Menna consacre en 1967 une monographie à Enrico Prampolini : MENNA, Filiberto, *Enrico Prampolini*, Roma, De Luca, 1967 et participe ensuite à la réalisation de l'exposition *Prampolini scenografo*, catalogue édité par

Avec son texte de 1967 publié dans le numéro de *Sipario* consacré au théâtre futuriste[215], Bartolucci s'insère dans cette tendance culturelle et envisage l'actualisation des expériences de futuristes. Le premier spectacle du Tecnoteatro – dont le titre sera *Futur-realtà* [*Futur-réalité*] – veut constituer la première vérification de ces idées et représenter le manifeste du projet. Pour Bartolucci, les recherches futuristes et les réalisations et les projets scéniques de Giacomo Balla

> constituent […] deux moments extrêmement importants aux fins de repérer une "tradition du nouveau" et une "innovation" radicale du "sens du spectacle" et de l'écriture scénique de nos jours en Italie et partout plus généralement. Ce matériel des années SOIXANTE-DIX ne veut ni prétend être une reconstruction de l'univers artistique de Balla, mais veut et prétend être un exemple de projet théâtral des années SOIXANTE-DIX, en essayant d'un côté de respecter le plus possible les éléments de Balla, et de l'autre de réinventer ces matériaux et ces idées avec les moyens techniques et avec les perspectives scéniques de nos jours [216].

Oriani rejoint Giuseppe Bartolucci dans cette perspective, tout en déclarant que la fondation du "nouveau théâtre" passe par l'enquête méthodologique sur la tradition théâtrale du XXe siècle. Dans la mise en scène, il veut se concentrer sur la

> recherche d' "échantillons de tradition" en tant que code nécessaire du nouveau langage. Il est donc évident que *Futur-Realtà* n'est un spectacle ni futuriste […], ni archéologique. Le spectacle assume Balla comme archétype, comme déclenchement d'un processus, d'un langage profondément actuel, moderne, d'avant-garde, nouveau[217].

Federico Brook et Vittorio Minardi, Roma, Istituto Latino-Italo Americano, 1974. Cette même année on publie aussi l'anthologie SINISI, Silvana, *"Variété". Prampolini e la scena*, Torino, Martano, 1974. Maurizio Fagiolo unit ses études du passé avec une forte action critique et interprétative envers les phénomènes contemporains, comme par exemple dans l'ouvrage *Rapporto 60 : arti oggi in Italia*, Roma, Bulzoni, 1966. Ses recherches sur Giacomo Balla sont à la base de l'opération de Bartolucci et Oriani : le travail qui débouche ensuite dans l'ouvrage FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio (dir.), *Balla : ricostruzione futurista dell'universo. Scultura, teatro, cinema, arredamento, abbigliamento, poesia visiva,* Roma, Bulzoni, 1968, inspire directement la performance *Futur-realtà.* En 1970, il publie une monographie qui porte le titre prévu à l'origine pour le spectacle du Tecnoteatro *Futur Balla*, Roma, Bulzoni, 1970). Si la critique d'art découvre l'intérêt du mouvement futuriste, il est possible de définir un certain intérêt aussi dans le milieu spécifiquement théâtral, en Italie et en France. En reprenant l'héritage du Laboratoire de théâtre Art et Action des Autant-Lara, Nicolas Bataille met en scène entre 1966 et 1967 plusieurs synthèses futuristes, au Théâtre du Tertre et au Théâtre de l'Epée de Bois, tandis que Maurice Lemaître organise en 1967 au Conservatoire National d'Art Dramatique à Paris *l'Hommage au théâtre futuriste italien et russe*. En Italie, la même année, à Turin, Gian Renzo Morteo, futur co-directeur du Teatro Stabile, réalise au Teatro Dieci la mise en scène des synthèses futuristes, et, l'année suivante, Luigi Pascutti réalise à Rome un "specta-collage" des dialogues de Marinetti, Cangiullo, Campanile, Frassineti (cf. LISTA, *La scène futuriste*, cit., p. 229). En 1969, Mario Verdone publie une monographie sur le théâtre futuriste : VERDONE, Mario, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici, 1969.

[215] Cf. *supra*, note 133.

[216] BARTOLUCCI, Giuseppe, "Tecnoteatro. Ragioni di un lavoro di ricerca", in BARTOLUCCI – ORIANI, "Tecnoteatro", cit., p. 83.

[217] ORIANI, Giuseppe, "Futur/Realtà. Nota introduttiva + nota di regia", in BARTOLUCCI – ORIANI, "Tecnoteatro", cit., p. 88.

Dans la création du spectacle, Oriani et Bartolucci suivent donc un double parcours d'historiens plongés dans l'étude de l'art du passé et d'inventeurs de formes contemporaines.

Futur-realtà : entre innovation et convention

Futur-realtà est présenté en septembre 1968 dans la section théâtre de la Biennale de Venise devant un public restreint d'artistes et de critiques, pour être repris la saison suivante à Turin, et à Francfort et Bruxelles dans le cadre de deux festivals d'art contemporain. Le spectacle se présente comme un collage de documents hétérogènes – extraits des manifestes, dialogues, pièces et ballets – qu'Oriani s'occupe personnellement de rechercher et de réunir à l'aide du critique d'art Maurizio Fagiolo dell'Arco. À partir de ces matériaux, Oriani compose un scénario organisé en dix-neuf cadres, dont le programme affiche le titre et la source, à l'exception de l'introduction et de la conclusion. La liste se présente ainsi :

1) Musique – ambiance
2) Dialogue passéiste – futuriste (Balla, 1926)
3) NOUS VOULONS ("Manifeste des peintres futuristes", Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, Bonzagni, Romani, 1910)
4) Reprise du dialogue passéiste – futuriste
5) ET L'UNIVERS (d'après "Reconstruction futuriste de l'Univers", Balla-Depero, 1915)
6) QU'ILS SOIENT ENTERRES (d'après "Manifeste des peintres futuristes")
7) Enterrement du "spectateur" (d'après "Enterrement du philosophe passéiste", Cangiullo, 1914)
8) NOUS DECLARONS et NOUS COMBATTONS (d'après "La peinture futuriste – manifeste technique" de Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, 1910)
9) Nous les futuristes nous montons…(d'après "Le costume anti-neutral – manifeste futuriste", Balla, 1914
10) Temps socratique (d'après "La cinématographie futuriste", Balla, Chiti, Corra, Ginna, Marinetti, Settimelli, 1918 – "Manifeste de la couleur", 1918 – "Universe futuriste", 1918 – "Pour se sentir futuristes", 1927)
11) Compénétration (recherche sur les "Compénétrations iridescentes", Balla, 1912-1914)
12) LUMIERE! (d'après Cangiullo, 1919)
13) Déconcertation d'états d'âme (d'après Balla, 1916)
14) Discussion de deux critiques soudanais (d'après Balla, Marinetti, Cangiullo)
15) Machine typographique (d'après Balla, 1914)
16) Runio – Claclà (d'après Marinetti)
17) Elaboration de Paysage + orage – chanson de mai (d'après Balla, 1915)
18) Feux d'artifice (élaboration d'après Stravinsky, Diaghilev, Balla, 1916-1917)
19) Sans cesse

Le collage est organisé selon le principe de la variété et de la discontinuité, et les différents cadres présentent une alternance dynamique de scènes parlées et de séquences rythmiques et chorégraphiées. L'espace est au centre de la recherche d'Oriani : l'architecte-cinéaste projette en effet un environnement scénique qu'il veut actif et transformable.

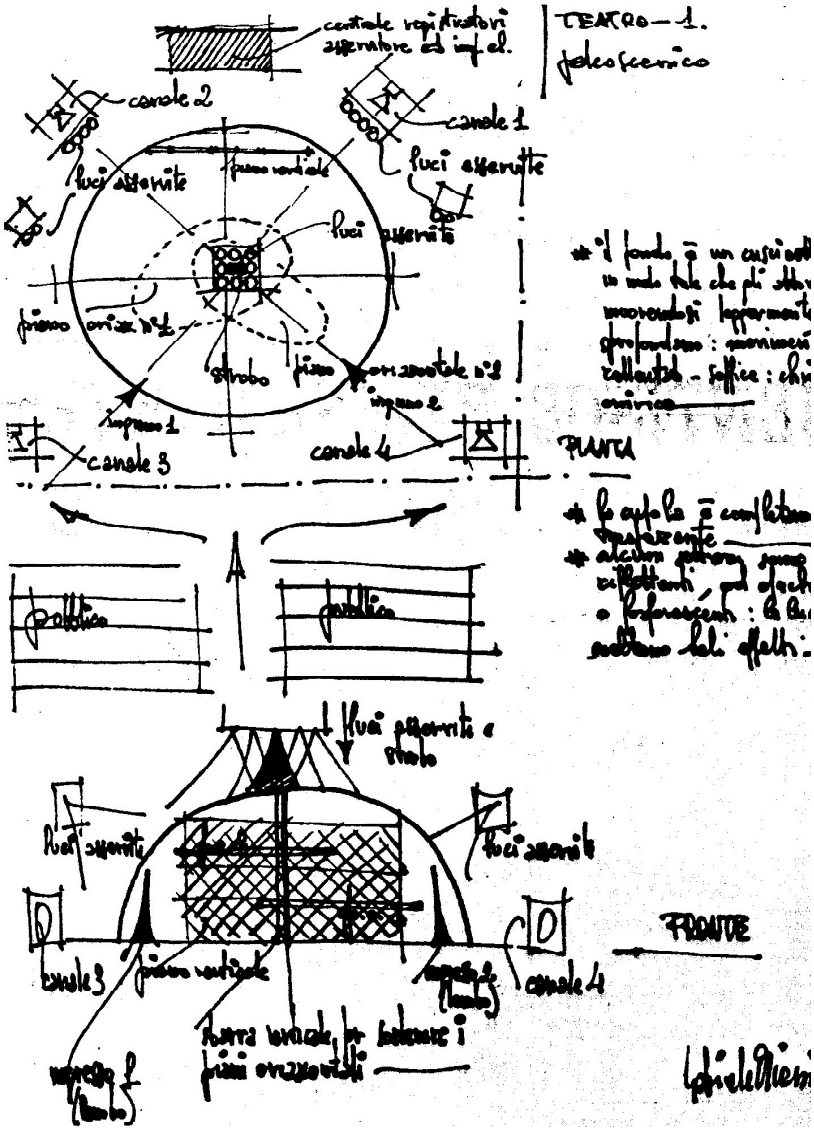


Fig. 7 : l'esquisse de Gabriele Oriani pour *Futur-realtà*, 1968 (Copie du dessin autographe de l'artiste).

Il dispose sur le plateau une coupole de plastique semi-transparente qui se gonfle au cours du spectacle, traversée par des plans horizontaux mobiles et par un plan vertical[218]. Autour du dôme, Oriani place tous ses outils technologiques. Derrière le

[218] Comme pour le Musicron, Oriani s'adresse directement à l'industrie pour réaliser son idée. Dans ce cas, c'est l'entreprise Aerostatica Veneta de Mestre (Venise) qui réalise la sphère à la commande du metteur en scène. L'utilisation de la structure expansible relève tout d'abord d'une solution scénotechnique futuriste, élaborée par Ernesto Amos Tomba de Vérone. Comme l'explique Giovanni Lista, "pour résoudre à la fois le problème de la rapidité du spectacle et celui de la maniabilité des décors pendant les tournées du théâtre synthétique, il conçut une 'scène pneumatique', c'est-à-dire un dispositif scénique fabriqué à partir d'une seule pièce de caoutchouc multicolore, gonflable instantanément à l'air comprimé", in LISTA, *La scène futuriste*, cit., p. 228. Par contre, le choix d'une couleur neutre et d'une opacité qui permettent de voir à l'intérieur de la structure, tout en rendant les objets flous et distants, rapproche le travail de Bartolucci et Oriani de la vague d'expérimentations technologiques américaines de la même époque, analysées par Gene Youngblood dans son ouvrage *Expanded cinema*, New York, P. Dutton & Co.Inc., 1970. En particulier, Jackie Cassen et Rudi Sterne, avec leur Theatre of Light proposent, en collaboration avec l'architecte japonais Yukishisa Isobe, des environnements où les lumières en mouvements se déploient dans des structures pneumatiques de vinyle noir ou transparent.

plan vertical, il installe la régie avec les magnétoscopes, le dispositif électronique et le système de contrôle lié à quatre sorties sonores et à huit sources lumineuses. En bas du plateau, sur la gauche, Oriani place le *musicron*, manipulé en direct et à vue par deux techniciens. Une lumière stroboscopique se trouve sur la verticale de la coupole avec d'autres réflecteurs, qui complètent ainsi le dispositif lumineux.

Les huit acteurs agissent dans tout l'espace du théâtre : dans la salle, à l'avant-scène et dans la partie interne de la coupole. Comme nous l'avons dit, Oriani différencie les parties parlées des parties chorégraphiées. Pendant les premières, les comédiens se trouvent sur le proscenium et dans la salle. Ils sont alors habillés de costumes bicolores, simples et géometriques – les hommes en pantalons, les femmes en jupe – et ils utilisent des accessoires qui illustrent les propos des manifestes et le sujet des dialogues, comme des masques noirs autour des yeux, des panneaux peints, des cubes avec des lettres, un abaque, du papier à écrire.



Fig. 8 : *Futur-realtà* : la scène avec les acteurs mis en pose avec des costumes et des accessoires (Phot. anonyme).

Dans les secondes, inspirées d'œuvres figuratives et plastiques, tous les acteurs portent des combinaisons moulantes monochromatiques, et agissent à l'intérieur de la sphère, totalement immergés dans l'environnement sonore et lumineux. Le plan vertical placé au fond de la sphère devient l'outil fondamental de la construction plastique : celui-ci est utilisé en effet comme une sorte de toile, sur laquelle les acteurs construisent des formes en mouvement, directement par leurs corps ou en jouant avec leurs ombres.

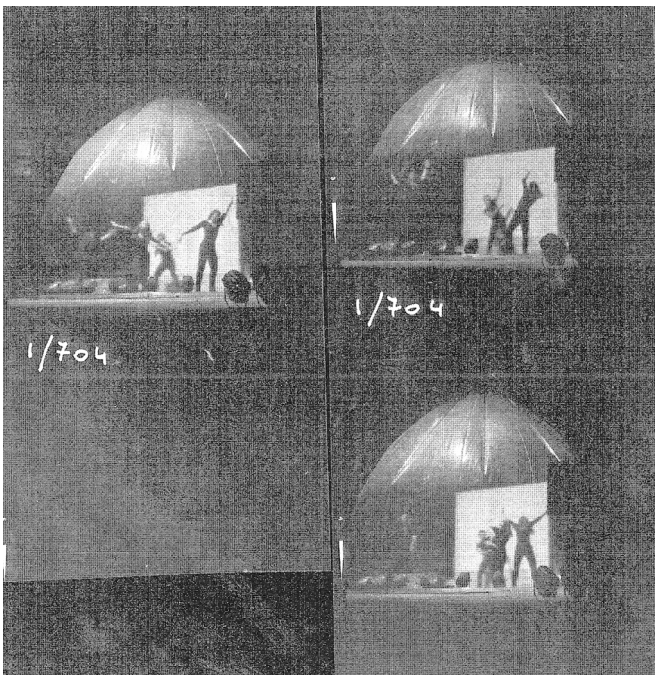


Fig. 9 : *Futur-realtà* : les silhouettes plastiques des acteurs à l'intérieur du dispositif scénographique (Phot. anonyme).

À la fin du spectacle, les acteurs abandonnent la salle, et la machine, avec ses couleurs et ses sons, reste pour quelques minutes la seule protagoniste de la scène.

Oriani porte beaucoup d'attention au corps, qu'il veut dessiné et presque abstrait. Les acteurs travaillent sur le basculement de l'équilibre et sur le déplacement latéral du poids, en dessinant des lignes obliques instables et dynamiques. Les mouvements de chacun sont définis en relation avec ceux des autres ou de leurs ombres, dans la recherche d'un rythme choral et d'une composition plastique harmonique et fluide. Le metteur en scène essaie également de transformer le statut de la parole en s'approchant du bruitage des futuristes italiens. Les acteurs utilisent des modulations vocales variées, et ils assument une diction fragmentée avec des accélérations, des ralentissements et des coupures indépendants du sens logique des textes. La valeur phonétique et rythmique du langage domine ainsi sa signification.

Pour actualiser l'esprit des futuristes, Oriani essaie de provoquer le spectateur. L'accentuation de la relation scène-salle est poursuivie par plusieurs stratégies : le bombardement sensoriel, le mouvement des acteurs parmi le public, le lancement de tracts, l'encerclement des spectateurs par des tubes en plastique. À la fin du spectacle, les acteurs abandonnent la scène, et la machine devient la protagoniste unique de l'espace.

Le dispositif conçu par Oriani afin de créer un environnement métamorphique ne parvient pourtant pas à atteindre un plein niveau d'efficacité, à cause de la disposition

frontale de la scène par rapport à la salle. La séparation architecturale entre l'espace de ceux qui regardent et de ceux qui agissent contredit la notion même d'environnement en établissant une distance entre le public et l'action : les sons et les lumières produites par le dispositif électronique demeurent quelque chose à écouter et à regarder, mais ils ne deviennent pas véritablement des agents de transformation dynamique de l'espace. *Futur-realtà* présente les mêmes limites que les expériences futuristes dans la structuration de la relation entre le public et la scène. Ainsi, la référence au passé ne permet pas complètement de libérer le théâtre du futur, et le spectacle s'approche plus de la reconstitution historique que des expériences contemporaines de l'*environmental theatre*, de l'happening, de l'installation.

L'accueil du spectacle et le sort du Tecnoteatro

La création suscite l'intérêt de la critique, qui pourtant en diminue le potentiel d'innovation. Gian Maria Guglielmino admire "l'ingéniosité et l'efficacité des inventions figuratives" de Oriani, en les rapprochant des œuvres de Nicolas Shoffer, Wolf Vostell, Ridley et Bury présentées à la section arts plastiques de la Biennale, mais il doute que le spectacle puisse être utile à la mise en place d'un langage théâtral contemporain[219]. Ettore Capriolo, dans *Sipario*, critique le manque d'audace de l'espace scénographique et reproche à Oriani la direction des acteurs. Pour lui, le spectacle est superficiellement agréable, mais il ne parvient pas à unir un dispositif technique contemporain aux poétiques des avant-gardes historiques[220]. Gottardo Blasich remarque une incongruité de fond qui mine la création et il exprime "la sensation que ce qui était découvert par Balla et ses copains dans les années dix comme un élargissement de la communication théâtrale, devient aujourd'hui un angle serré, comblé par des impulsions et des stimuli visuels, sonores et mimiques plutôt bornés"[221]. Les progressistes apprécient l'intelligence de la mise en scène, les conservateurs dévalorisent l'organisation par séquences visuelles de l'action scénique. Les deux relèvent le caractère froid du spectacle et le considèrent comme une sorte de bon essai critique sur le futurisme. Le spectacle prend plus une valeur historique que véritablement expérimentale, et le propos novateur d'Oriani et Bartolucci lié aux technologies est négligé. Au fond, ces critiques

[219] GUGLIELMINO, Gian Maria, "La Biennale d'arte convalida le proposte del "Futur-Realtà", in *La Gazzetta del Popolo*, 12 octobre 1968.

[220] CAPRIOLO, Ettore, " Il teatro secondo Balla (& C.) ", in *Sipario*, a. XXIII, n° 271, novembre 1968, p. 3.

[221] BLASICH, Gottardo, "Tecnoteatro – Futur-Balla", in *Letture*, s.d, p. 839.

n'avaient pas complètement tort. Car, dans ce premier essai du Tecnoteatro, les dimensions intellectuelles et philologiques dominaient l'invention artistique.

Malheureusement, Oriani n'aura pas l'occasion de poursuivre ses recherches et d'aller plus loin dans ses expériences avec le Musicron : pendant les répétitions de *Triperuno* [*Triperuno*][222], qui, selon le témoignage du metteur en scène, aurait dû être plus abstrait et original que *Futur-realtà*, le laboratoire est arrêté sous prétexte de difficultés financières, mais en réalité –paraît-il – à cause de l'opposition politique de Nuccio Messina, le directeur administratif du Stabile. La tentative de réunir une équipe expérimentale centrée sur les technologies au sein de l'institution publique va ainsi échouer. Le laboratoire d'Oriani et Bartolucci est coincé entre les exigences de l'administration et les différentes positions politiques de la direction, et il reste une anomalie dans le cadre des activités du Stabile. C'est une expérience *in vitro*, dont les éléments – la recherche du renouveau de la part du critique d'une part, la curiosité et le bagage culturel du jeune artiste de l'autre – ne parviennent pas à produire une alchimie vivante et durable. Le Tecnoteatro anticipe pourtant le rôle que Bartolucci va jouer dans le futur de celui que nous appellerons le "technothéâtre" italien, en établissant des relations de complicité avec les artistes, en adoptant des formes d'organisation plus souples et indépendantes, et surtout, en laissant de côté l'histoire et le futur, pour se concentrer sur le présent du théâtre en dehors des institutions.

Les bricolages des scènes expérimentales

Dans les *cantine* et les scènes non subventionnées qui se multiplient dans le théâtre italien de l'époque, l'intérêt pour l'intégration des médias dans le spectacle commence à se manifester dans de nombreuses créations. Malheureusement, il s'agit d'événements éphémères produits en dehors des circuits théâtraux, dans des conditions économiquement précaires ne permettant parfois que quelques représentations. Ainsi, les traces qu'ils nous ont laissées sont très peu nombreuses. Dans le cas des spectacles qui ont eu le plus de résonances, nous possédons quelques photos, des critiques, et, ce qui est pour nous particulièrement intéressant, les propos des artistes. Très rares et très difficilement consultables sont également des éléments théoriquement impérissables, comme les enregistrements sonores et les films utilisés au cours des spectacles. Le paysage que nous allons esquisser ne va donc pas se baser sur l'observation détaillée de

[222] Le spectacle *Triperuno* devait s'inspirer des textes poétiques d'Edoardo Sanguineti publiés en 1964 dans le recueil éponyme. Le nom *Triperuno* vient de l'œuvre de Teofilo Folengo *Chaos du Triperuno*, 1527.

quelques créations significatives, mais sur un survol pendant lequel nous allons nous pencher sur les expériences qui nous paraissent les plus marquantes.

À la différence des spectacles créés dans les institutions publiques, ceux des scènes alternatives s'appuient sur des technologies – qu'il serait plus approprié de définir "techniques" – rudimentaires aisément disponibles sur le marché. En ce qui concerne les images, ce sont les pellicules en 16mm et 8mm, les diapositives et les projecteurs familiaux qui sont le plus souvent utilisés, tandis que pour le son, les artistes peuvent accéder à des moyens électroniques – bandes magnétiques, microphones et appareils d'enregistrement et d'amplification – mais à basse définition par rapport aux dispositifs de pointe, plus sophistiqués et coûteux. Les artistes bricolent avec ces instruments, en les adaptant à leurs nécessités esthétiques, et souvent ils s'en servent comme des objets scéniques manipulés à la vue des spectateurs. A ce moment-là nous pouvons retracer deux références principales dans les expériences italiennes du "nouveau théâtre" italien : d'une part, comme dans les institutions publiques, l'héritage des avant-gardes historiques et du théâtre politique des années vingt; de l'autre, la large palette des créations et des théories expérimentales américaines. Les images et les sons peuvent donc servir à introduire des bribes de réalité dans des spectacles construits sur le modèle de composition du collage – comme dans le cas de Carlo Quartucci – , mais en même temps ils permettent d'introduire au sein même de l'événement théâtral des éléments d'autoréflexion – encore Quartucci, mais aussi Trionfo[223], et Leo De Beradinis et Perla Peragallo– ou des nouvelles relations spatio-temporelles – en particulier dans le cas de Ricci. La donnée commune à toutes ces expériences variées réside dans la manipulation du son et de l'image comme un outil pour mettre en discussion les conventions théâtrales et pour repérer de nouvelles formes. Par rapport aux artistes qui opèrent dans les théâtres publics, il faut enfin remarquer que les artistes expérimentaux ont tendance à proposer des réflexions pointues sur l'usage des technologies audiovisuelles, qui font partie de leur parcours de recherche autour et sur l'art du théâtre.

[223] Par exemple, le jeune metteur en scène Aldo Trionfo met en scène en 1966 à la Taverna degli Artisti de Rome *Synket N. 1 Burlesque elettronico*. Dans ce spectacle, un collage de scènes basées sur des textes poétiques classiques et contemporains compose une sorte de cabaret, où les acteurs, les chanteuses et les strip-teaseuses alternent sur le plateau à un rythme soutenu. La frénésie de l'action est compliquée par l'intervention d'une machine électronique – le Synket - qui enregistre, reproduit, déforme, mais aussi commente ce qui est en train de se produire sur le plateau, en provoquant ainsi une mise en abyme et un élément d'imprévisibilité au spectacle, qui oblige les comédiens à entrer et sortir sans cesse de leur rôle. Cf. C.A., "Synket N. 1", in *Sipario*, a. XXI, n° 242, luglio 1966, p. 38.

Carlo Quartucci : du collage d'agit-prop à la mise en abyme

En 1963, le jeune Quartucci –architecte de formation et *teatrante* (homme de théâtre) par vocation – quitte Rome, où il avait fait ses études, pour s'installer à Gênes, où à l'occasion d'élargir sa culture théâtrale et artistique, en découvrant en particulier le modèle de composition par collage, dans la dramaturgie tout comme dans la mise en scène et dans les arts plastiques. Comme le résume Edoardo Fadini,

> A Gênes, Quartucci découvre l'utilisation des films, des diapositives, des grands collages, il mène un travail profitable sur la littérature moderne, sur l'élaboration de textes de la presse, etc. Il monte ses premières "lectures-spectacle" à partir des textes du nouveau théâtre américain (Albee, Gelber, Kopit) et de l'avant-garde anglaise des "enragés" (Osborne, Pinter). Avec *La pomme* de Gelber, il creuse l'étude et l'utilisation sur la scène de la peinture informelle, il s'occupe de Pollock, de la jeune peinture américaine, il travaille sur des compositeurs comme Cage. En même temps il établit des relations qui vont déterminer sa collaboration avec le théâtre universitaire de Gênes, il rencontre le public de la ceinture industrielle génoise et le grand public du port [224].

La réflexion sur la place du théâtre dans la société et sur le rapport avec les spectateurs – quel théâtre? pour quel public? avec quelles formes et quels contenus? – débouche sur l'utilisation de dispositifs de projections des images et de diffusions de sons enregistrés[225]. En 1965, il monte *Cartoteca* de Tadeusz Roszewic avec le Centro Teatrale Universitario [Centre Théâtral Universitaire] de Gênes et des ouvriers de l'usine Italsider [226], avec l'intention de créer un spectacle où le public est concerné et impliqué aussi bien que les acteurs. Il conçoit alors un espace ouvert, sans coulisses ni cadre de scène, où les différents lieux de l'action sont évoqués par quelques éléments bruts de la réalité quotidienne – un lit, un lavabo, un lampion, des affiches – et où les vingt-cinq interprètes déambulent librement, en se présentant sans maquillage ni costumes. Les scènes se succèdent de manière fragmentaire, et elles sont intercalées par des diapositives et des films documentaires, choisis par l'ensemble du groupe de travail. Les images commentent l'action et la lient au milieu et aux problèmes des spectateurs. Le même principe se trouve à la base de *Giornale a pista centrale* [*Journal à piste centrale*], un spectacle que Quartucci réalise l'année suivante avec sa compagnie Teatro

---

[224] FADINI, Edoardo - QUARTUCCI, Carlo, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia. Ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Studio Forma, 1976, pp. 42-43-

[225] Sur l'activité de Quartucci à cette époque, nous renvoyons aussi au recueil de documents publié dans QUADRI (dir.), *L'avanguardia teatrale*, cit., pp. 150-195.

[226] *Cartoteca* de Tadeusz Roszewicz; mise en scène Carlo Quartucci; images photographiques et filmiques, dispositives, bande sonore, scènes et costumes par le collectif universitaire; avec des étudiants, des gens de la rue, des amateurs du "Circolo Italsider" de Gênes; production Centro Universitario Teatrale de Gênes; Gênes, Teatro della Fiera del Mare, 20 mai 1965. Cf. FAGGI, Vico, "Cartoteca", in *Sipario*, a. XX, n° 231, luglio 1965, p. 41.

Gruppo[227]. Le metteur en scène compose un collage de textes de Rabelais, Garcia Lorca, Brecht et Calvino, qui deviennent prétexte pour parler de sujets d'actualité, dont le désordre urbanistique, le système de persuasion mis en place par les moyens de communication de masse, l'industrialisation déréglée, les conflits dans le monde et le racisme. Quartucci conçoit un dispositif scénographique économique, versatile et transformable, composé de cartons, de panneaux mobiles en bois et de toiles. Des diapositives, des films documentaires, et une bande sonore enregistrée se combinent avec les actions mimiques des acteurs et les séquences jouées par des pantins. Possibilité de transformation du décor, vitesse de l'action, variété des formes et des techniques de jeu sont les caractéristiques de ce spectacle, qui va marquer un tournant dans la recherche d'un théâtre au service du présent.

Dans les années suivantes, la poétique du collage se transforme, et rejoint progressivement la pratique de la mise en abyme de sa position et de sa réflexion d'artiste, ce qui lui permet d'établir un dialogue direct avec son temps et son public. Même dans ce cas, l'utilisation de dispositifs technologiques joue un rôle important.

En 1969, le metteur en scène présente à la Biennale de Venise *Il lavoro teatrale* [*Le travail théâtral*], un texte écrit par Roberto Lerici, qui, comme l'annonce le titre, devient une mise en scène du "travail théâtral"[228]. Dans la pièce, Lerici décrit la vie quotidienne de deux personnages anonymes – Lui et Elle – , à travers 24 scènes autonomes, dont l'ordre peut être modifié. Quartucci enregistre une mise en scène sonore du texte sur une bande magnétique, en créant un montage sonore des dialogues entre les personnages et des bruits qui définissent les milieux et les situations où ils sont en train d'agir. Dans le spectacle, cette trace, activée et arrêtée en intermittence par le metteur en scène lui-même sur le plateau, est le matériau de départ à partir duquel les acteurs, le metteur en scène et le scénographe discutent ensemble sur le sens, les problèmes et les finalités du théâtre. L'événement théâtral est construit sur l'aller-retour continu entre la fiction racontée par la bande magnétique et le processus de création qui est censé la représenter sur le plateau. La technologie devient alors le moyen pour introduire le spectateur dans

[227] *Giornale a pista centrale*, spectacle pour acteurs, poupées, marionnettes et images cinématographiques à partir des textes de Garcia Lorca, Brecht, Calvino, Rabelais; dispositif scénique Carlo Quartucci, Giancarlo Bignardo et Giorgio Bergami; musique Renato Falavigna; avec Marco Parodi, Piero Domenicaccio, Giampiero Fortebraccio, Carlo Quartucci; production Teatro Gruppo; Gênes, Teatro del Parco di Nervi, 31 août 1966.

[228] *Il lavoro teatrale* de Roberto Lerici; mise en scène Carlo Quartucci; scénographie Jannis Kounellis; avec Laura Panti, Roberto Vezzosi, Sabina De Guida, Piero Domenicaccio, Claudio Remondi, Rosetta Salata, Bruno Alessandro; production Il Laboratorio di Carlo Quartucci; Biennale de Venise, *Festival Internazionale del Teatro*, Teatro di Palazzo Grassi, 1 octobre 1969.

les doutes et les difficultés qui accompagnent la création, en ne le situant pas face à une œuvre finie, mais à un processus en train de se faire.

La double préoccupation d'ouvrir le théâtre au monde actuel et de s'adresser aux spectateurs va ensuite se rejoindre dans l'expérience de Camion, une structure multidisciplinaire et nomade que Quartucci fondera en 1971.

Rome : "théâtralisation" du cinéma et "cinématographisation" du théâtre

Dans les *cantines* – par exemple le Teatro La Fede de Giancarlo Nanni – et les salles de concert, dans les galeries d'art et les cinémas d'essai, l'activité culturelle alternative est très riche, et développe des rapports très serrés avec les scènes artistiques et théâtrales américaines, en particulier new-yorkaises. Les échanges professionnels et les relations personnelles qui unissent les artistes sont à la base d'une véritable synergie des différentes disciplines, qui se révèle particulièrement riche entre le cinéma expérimental et le théâtre. Si les jeunes hommes de théâtre sont fascinés par la syntaxe rythmique et la composition visuelle du langage cinématographique, les cinéastes désirent briser le cadre de l'image en reliant le film à l'espace et à l'action en temps réel. D'une part par exemple, Carmelo Bene, après deux court-métrages[229], Bene réalise son long-métrage *Nostra signora dei Turchi* [*Notre dame des Turcs*] qu'il présente au *Festival del Cinema* de Venise en 1968, en devenant ainsi partie à plein titre du mouvement d'expérimentation cinématographique romain. De l'autre, plusieurs cinéastes travaillent aux frontières entre la performance, l'installation et le cinéma : Luca Patella – poète, photographe et *performer* – réalise *Ambiente proiettivo animato* [*Environnement projectif animé*] où il mélange des diapositives, des films et une performance comportementale (Rome, Galleria L'Attico, 1967); Gianfranco Baruchello se filme en train d'accomplir des actions monotones et répétitives; Umberto Bignardi et Alfredo Leonardi projettent leur film *Motion vision* sur un cylindre en mouvement (1967). Parfois, les cinéastes et les hommes de théâtre conçoivent des projets en commun, où la "cinéfication" du théâtre et la théâtralisation du cinéma convergent. C'est le cas de certains spectacles de Mario Ricci et de Leo De Berardinis et Perla Peragallo.

- **Vision, espace et mouvement dans le théâtre de Mario Ricci**

Après les premières animations avec des objets, Ricci enrichit sa grammaire scénique, en introduisant des lignes thématiques et surtout la figure humaine dans ses

[229] Cf. *supra*, note 98.

spectacles[230]. Il construit alors des scénographies graphiques, proches du pop-art, et il joue avec le rapport entre les éléments graphiques, les ombres, les silhouettes et les corps des acteurs. C'est justement lorsqu'il maîtrise ces éléments – le mouvement, la composition de l'image scénique, le rapport des volumes – que Ricci insère également des images cinématographiques. Le premier spectacle où Ricci se sert du cinéma est *I viaggi di Gulliver* [*Les voyages de Gulliver*], inspiré du roman de Jonathan Swift, qu'il réalise en 1966 au Teatro delle Orsoline de Rome[231]. Ricci travaille beaucoup sur le jeu des disproportions qui se trouve au cœur de l'œuvre littéraire, en utilisant des ombres chinoises et des silhouettes peintes. Deux brèves séquences filmiques, tirées de deux films de genre – western et de cape et d'épée – sont rétroprojetées sur le ventre de la silhouette qui, à un moment, représente le personnage de Gulliver. Si dans ce cas, il s'agit d'interventions ponctuelles, ironiques, complètement étrangères au processus de création suivant et détachées du déroulement de l'action, avec le spectacle successif *Edgard Allan Poe* (1967)[232], Ricci change son approche du cinéma. Il décide de collaborer avec les cinéastes indépendants Giorgio Turi et Roberto Capanna, qui filment en 8mm les répétitions du spectacle en se plaçant à l'intérieur de l'aire de jeu : ils peuvent ainsi regarder de très près l'action et se pencher sur les détails des corps des acteurs. Par la suite, ils montent ces matériaux de manière rapide et saccadée. Le film ainsi réalisé est projeté sur le plateau au cours du spectacle sur un écran. Néanmoins, Ricci règle la distance du projecteur de façon à ce que les images débordent de l'écran et s'étalent dans l'espace scénique, en se superposant aux corps des acteurs et aux décors. Ainsi, le spectateur se trouve face à une sorte de peinture cubiste en mouvement, où des perspectives différentes de la même action cohabitent dans le même cadre.

Dans la même année, Ricci collabore avec les cinéastes Umberto Bignardi et Giorgio Turi pour le spectacle *Illuminazione* [*Illumination*][233] pour creuser le rapport de la

[230] Sur cette période de l'activité de Ricci nous renvoyons, comme dans le cas de Quartucci, au recueil de documents publié in QUADRI (dir.), *L'avanguardia teatrale*, cit., pp. 196-243.

[231] *I viaggi di Gulliver* de Mario Ricci d'après John Swift; mise en scène M.Ricci; scénographie Claudio Privitera; avec Deborah Hayes, Sabina De Guida, Angela Diana, C. Privitera, Tonino Campanelli, Piero Panza; Rome, Teatro Orsoline 15, 18 octobre 1966. Cf. BARTOLUCCI, Giuseppe, "Gulliver alle Orsoline", in *Sipario*, a. XXI, dicembre 1966, p. 102 et ORECCHIO, Alfredo, "Un Gulliver da laboratorio", in *Paese Sera*, 20 octobre 1966.

[232] *Edgar Allan Poe* de Mario Ricci; mise en scène M.Ricci; scénographie Carlo Privitera; avec Sabina De Guida, Angela Diana, Sara Di Nepi, Deborah Hayes, Tonino Campanelli, C. Previtera; Rome, Teatro Orsoline 15, mai 1967. Cf. SCAGLIA, Franco, "Annotazioni circa 'Edgar Allan Poe' e 'Illuminazione' ", in *Marcatre*, n° 37-40, maggio 1968.

[233] *Illuminazione* de Nanni Balestrini; mise en scène Mario Ricci; scénographie Giancarlo Bignardi; partie filmées M. Ricci, U. Bignardi, Giorgio Turi; avec Deborah Hayes, Angela Diana, Claudio Previtera, Marilù Gleyeses, Vivian Lombroso, Tonino Campanelli, Franco Cataldi, Marco Romizi; Rome, Teatro

projection cinématographique avec l'espace et le mouvement. Le dispositif scénographique tout entier devient une surface de projection active et une machine de jeu pour les acteurs : il se compose de deux rangées de prismes tournants – en bois blanc avec une face en miroir – à travers lesquels les acteurs entrent et sortent de la scène. Les films et les diapositives projetées simultanément sont la seule source d'éclairage du plateau, qui vibre sous les faisceaux lumineux des projections et de leurs reflets dans les miroirs. Ricci crée un environnement où la fragmentation kaléidoscopique de l'espace et le mouvement simultané des images, du décor et des acteurs engendre la perte des coordonnées physiques naturelles. Comme le dit le metteur en scène, le cinéma devient la "quatrième dimension" du spectacle :

> l'effet est souvent extraordinaire parce que, parfois, on arrive au point de perdre complètement, dirais-je, le sens de l'orientation aussi bien cinématographique que théâtral, pour obtenir une dimension très originale dans laquelle les figures, les objets, leurs couleurs, se mélangent dans un tout unique en engendrant ce que je ne suis capable de mieux définir que comme "mouvement multiple"[234].

Dans les années suivantes, Ricci continue d'intégrer le cinéma dans ses spectacles – *Il barone di Munchausen* [*Le baron de Munchausen*, 1969], *Re Lear: da un'idea di gran teatro di William Shakespeare* [*Roi Lear: d'une idée de grand théâtre de William Shakespeare*, 1970], *Moby Dick* [1971], *Il lungo viaggio di Ulisse* [*Le long voyage d'Ulysse*, 1972], Le tre melarance [*Les trois oranges*, 1973] [235] – en enrichissant l'idée de la "quatrième dimension" du film d'une valeur plus narrative. Si son usage des images cinématographiques demeure néanmoins très abstrait, fondé sur les mécanismes de la perception, dans les créations de Leo De Berardinis et Perla Peragallo, le cinéma devient le principe de la construction dramaturgique.

---

alla Ringhiera, 26 octobre 1967. Cf. SCAGLIA, Franco, "Annotazioni circa 'Edgar Allan Poe' e 'Illuminazione' ", cit..

[234] RICCI, Mario, "Description of *Moby Dick*", in *The Drama Review*, n° 55, septembre 1972, pp. 78-93, traduit et publié avec le titre "Descrizione di *Moby Dick*" in QUADRI, Franco (dir.), *L'avanguardia teatrale*, cit., pp. 223-236. Citation tirée de p. 229.

[235] A propos de la mise en scène de *Re Lear*, cf. les critique : BOURSIER, Guido, "Re Lear da un'idea di gran teatro di William Shakespeare", in *Sipario*, n° 291, luglio 1970, pp. 34-35; DURSI, Massimo, "Uno spettacolo dal Re Lear", in *Il Resto del Carlino*, 18 mai 1970; WILCOCK, Rodolofo, "Molto Ricci poco Re Lear", in *Il Mondo*, 13 décembre1970; FADINI, Edoardo, "Re Lear di Mario Ricci : il gioco e i suoi risvolti", in *Rinascita*, 1 janvier 1971; QUADRI, Franco, "Il Re Lear di Mario Ricci", in *Nac*, février 1971. Ainsi que l'étude plus récente : BELLAVIA, Sonia, "Un vecchio Re per un Nuovo Teatro: *Re Lear, da un'idea di gran teatro di William Shakesapeare* di Mario Ricci", in *Biblioteca teatrale*, n° 61-62, gennaio-giugno 2002, pp. 181-200. Sur les autres spectacles cités cf. RAIMONDO, Mario, "Il lungo viaggio di Ulisse di Mario Ricci", in *Sipario*, n° 321, febbraio 1973, p. 47; RAIMONDO, Mario, "Le tre melarance", in *Sipario*, n° 332, gennaio 1974, pp. 39-40.

- ***La faticosa messa in scena di Amleto* de Leo et Perla**

En 1967, la première apparition des jeunes De Beradinis et Peragallo[236] dans les *cantine* avec *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* [*La pénible mise en scène de l'*Hamlet *de William Shakespeare*][237] est aussitôt remarquée par la critique : les militants y repèrent une originale, talentueuse et intéressante manière de faire du théâtre, tandis que les conservateurs crient au scandale[238]. Les deux se mettent pourtant d'accord en définissant ce spectacle anti-conformiste de *teatro cinematografico* [théâtre cinématographique] ou *spettacolo cineteatrale* [spectacle cinéthéâtral]. En effet, cette "mise en scène d'*Hamlet*" est un véritable affrontement entre le théâtre et le cinéma, que Leo et Perla déclenchent sur le plateau avec la collaboration du cinéaste Alberto Grifi et de l'opérateur Mario Masini. Le principe de la mise en scène est en effet le suivant : Hamlet, seul personnage vivant sur la scène, revit son histoire en interagissant avec des cadavres, dont il ne reste que des simulacres cinématographiques. Le dispositif conçu pour mettre en œuvre cette idée de départ est assez complexe, composé de plusieurs installations techniques : trois écrans avec trois projecteurs, six pellicules en 16 mm en couleur et en noir et blanc, deux microphones, un amplificateur, deux haut-parleurs, un magnétoscope et un projecteur de lumière. Leo et Perla jouent tous les personnages sur l'écran, et les doublent en direct sur le plateau. Les situations et les dialogues du texte shakespearien sont fragmentés et déplacés, jusqu'à composer un ensemble décousu d'images et de sons, de gestes et de mots, agencé selon des rythmes de jazz[239].

---

[236] Perla Peragallo et Leo De Beradinis travaillent ensemble de 1967 à 1981, en constituant l'un des parcours de recherche et de vie parmi les plus importants du théâtre italien contemporain, connu par tous en tant que Leo et Perla.

[237] *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* de Leo De Berardinis et Perla Peragallo, opérateurs cinématographiques Alberto Grifi, Mario Masini, montage et bande sonore originale de Leo De Berardinis et Perla Peragallo, avec Leo De Berardinis et Perla Peragallo; Rome, Teatro alla Ringhiera, 21 avril 1967.

[238] Cf. par exemple les positions opposées de QUADRI, Franco, "La faticosa messa in scena dell'Amleto di Shakespare", in *Panorama*, 23 novembre 1967; et WILCOCK, Rodolfo, "Ritorna Amleto nelle cantine in uno spettacolo cineteatrale", in *Sipario*, n° 250, maggio 1967, p. 43.

[239] Malheureusement, il est très difficile de reconstituer le déroulement du spectacle, même si nous disposons des partitions de quelques scènes, publiés dans le texte DE BERADINIS, Leo – MOLÉ, Franco, "Il lavoro su Amleto", in *Teatro*, n° 2, autunno-inverno 1967-68, pp. 65-67, et ensuite dans QUADRI (dir.), *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 243-255. Etant donné que les archives d'Alberto Grifi, décédé en 2007, sont en cours de réorganisation, il sera peut-être possible dans le futur d'accéder aux films tournés par le cinéaste pour le spectacle. Dans les pages de *Sipario*, Rodolfo Wilcock écrit : "Les deux acteurs [de l'Hamlet] en interprètent tous les rôles, mais ce travail épuisant est simplifié par le fait qu'en partie ces rôles-là se confondent. Les deux acteurs sont triplement et différemment déphasés et projetés sur trois écrans cinématographiques devant ou derrière et ils disent au microphone le texte ou ils bafouent lorsque sur l'écran apparaît un chien […]. L'ensemble est donc très affecté par le produit cinématographique. […] l'œil passe de la publicité la moins réussie au premier plan d'art le plus abouti sans pouvoir dire à qui en vouloir ou être reconnaissant. L'acteur Leo De Berardinis joue d'un petit piano électrique sans support et, beaucoup plus dangereusement, brandit un projecteur qui pourrait l'électrocuter. En même temps, l'actrice

Le cinéma et le son sont, comme De Berardinis lui-même le dit, des "points de résistance" qu'il faut forcer, des langages et des techniques qui dans le présent de l'action scénique vont subir un choc. C'est avant tout un choc formel, dans la manière dont les images sont tournées et utilisées. Des images fragmentaires, qui se superposent et se combinent, qui ont des couleurs saturées. Des sons déformés, des collages sonores qui unissent les extrêmes de l'échelle sonore – le chuchotement et le cri, modifiés, amplifiés ou au contraire réduits par le système électronique -, la parole et le son inarticulé. Mais le choc le plus significatif est l'utilisation de ces technologies dans le présent mobile et imprévisible de l'action scénique, dans leur actualisation et métamorphose sur le plateau. Le doublage en direct, la manipulation des projections, l'interaction de l'acteur en chair et os avec les figures et les environnements bidimensionnels des images brisent les conventions théâtrales aussi bien que cinématographiques. Leo et Perla créent un hybride oxymorique qui leur permet de retrouver un théâtre nécessaire, contemporain et efficace.

Ils se présentent sur la scène en tant qu'individus responsables de la création, "acteurs/auteurs qui s'identifient dans le 'produit' "[240], qui veulent démasquer la réalité, l'existence, en provoquant un acte de connaissance dans l'esprit du spectateur. De Berardinis affirme qu'

> Il existe une épaisseur acoustique qui entoure le spectateur comme un brouillard isolant, tout comme il existe une épaisseur visuelle et bien d'autres qui varient continuellement. Il suffit d'un fait divers, d'un film, d'un album, qui, même en quelques jours, protègent ou luttent pour protéger le cerveau de toute secousse. Il faut dépasser ces seuils, il faut être actuels. Il y en a qui mettent les enveloppes; nous devons les enlever par tous les moyens, des conjurations aux formules chimiques. Nous devons être très préparés, et préparer des antidotes avant la fabrication et l'application des poisons de la part des autres[241].

La technologie, avec ses modalités expressives et perceptives, est l'un des antidotes envisagé pour secouer les esprits des spectateurs, et fait partie d'une vision globale du théâtre, une vision tragique et utopique à la fois, où il faut toujours forcer les limites. Les éléments médiatisés permettent de jouer avec les oppositions improvisation/fixation, vie/mort, et activent la dimension tragique du théâtre que déploie également Shakespeare dans ses textes. De Berardinis explique à ce propos que

---

Perla Peragallo éparpille sans ordre des humeurs dramatiques qui sûrement ensuite trouveront un emploi plus pertinent. […] Ce n'est pas dans toutes les caves que les louanges et l'intérêt parviennent à bourgeonner", WILCOCK, Rodolfo, "Ritorna Amleto nelle cantine in uno spettacolo cineteatrale", in *Sipario*, n° 250, maggio 1967, p. 43.

[240] Franco Molé in DE BERADINIS – ROLÉ, "Il lavoro su Amleto", cit., p. 245.

[241] Leo De Berardinis in DE BERADINIS – AOLÉ, "Il lavoro su Amleto", cit., p. 247.

> Le théâtre […] est une dialectique entre deux choses présentes (l'individu et l'histoire). Ce qui est enregistré représente la possibilité de dialectique entre l'histoire et un mort. Et cette possibilité se concrétise par vampirisme : les photogrammes ou la bande magnétique doivent aspirer la vie des spectateurs (qui dans ce cas deviennent une propriété de l'enregistré) pour devenir réversibles, donc susceptibles de dialogue, même si objectivement ils n'ont pas la faculté d'opérer des choix[242].

La complexité des signes sur le plateau et l'utilisation des technologies audiovisuelles concrétisent donc conception visionnaire et iconoclaste du théâtre.

Circulation des idées et des personnes, mais différenciation des pratiques

Entre les créations que nous venons d'analyser, les points en commun sont nombreux. Tout d'abord, il faut remarquer la circulation de personnes reliant des situations de production et de diffusion autrement distantes. D'une part, le cinéma expérimental réalise en effet le rôle de "pont" que Maurizio Calvesi lui attribue par rapport aux différentes disciplines artistiques[243]. Cioni Carpi, Gabriele Oriani, Alberto Grifi, Umberto Bignardi appartiennent au même mouvement, et ils partagent au fond les mêmes modèles et les mêmes principes esthétiques, qu'ils transfèrent dans les projets de théâtre auxquels ils collaborent. Tendance à l'abstraction, travail sur le rythme des plans, utilisation de prises de vue inhabituelles, attention aux effets sur la perception du spectateur : voici les caractéristiques que nous pouvons observer dans les interventions filmiques des spectacles analysés ainsi que dans le projet du Tecnoteatro. De l'autre, Carlo Quartucci, le seul metteur en scène qui ne collabore pas avec des cinéastes, relie le milieu des scènes expérimentales romaines à la culture des théâtres *stabili* du nord du pays. C'est alors l'utilisation politique des images sur scène, venant de Piscator, de Meyerhold, de Brecht, qu'il découvre dans ce milieu et dont il s'inspire au début de son parcours.

Avec les personnes, les idées circulent aussi. En effet, même au niveau des esthétiques nous pouvons repérer des tendances communes. Les images et les sons ont une valeur documentaire et introduisent sur scène des fragments bruts de réalité, comme dans *L'istruttoria* et dans certains spectacles de Quartucci. Ou bien, ils permettent de valoriser et de mettre en jeu *l'hic et nunc* de l'action théâtrale : dans le spectacle de Puecher, par exemple, la captation en direct des acteurs s'oppose à la projection des documents historiques, en soulignant ainsi la différence entre le passé de l'histoire désormais immutable, et le présent de la communauté théâtrale, réunie pour le comprendre et l'éviter dans le future; dans *La faticosa messa in scena dell'Amleto*,

[242] Leo De Berardinis in DE BERADINIS – ROLÉ, "Il lavoro su Amleto", cit., p. 257.

[243] Cf. *supra*, note 169.

l'utilisation du film sépare Hamlet des autres personnages, et concrétise sur scène la présence mortifère qui dans la pièce est représentée par le spectre du père. Dans, *Il lavoro teatrale* de Carlo Quartucci la bande magnétique permet de mettre en scène face aux spectateurs le processus de la création théâtrale. Enfin, les technologies servent aux artistes de théâtre pour explorer les possibilités synesthésique de la scène, en permettant de travailler les correspondances entre le rythme, le son et les images, comme par exemple dans le spectacle de Leo et Perla et dans *Futur-réaltà* de Gabiele Oriani.

Néanmoins, des différences significatives existent. Si, en dehors des institutions, nous avons rencontrés des artistes qui organisent leur recherche en liberté totale, en travaillant souvent en collectif et en élaborant une réflexion personnelle sur l'usage des technologies, dans les théâtres publics nous avons observé d'une part l'expérience d'un metteur en scène qui réalise un projet précis en dirigeant ses collaborateurs, sans expliquer les choix à la base du dispositif utilisé, de l'autre un projet expérimental très développé au plan théorique qui se heurte à la résistance de l'administration.

Dans l'après 68 – marqué en Italie par le début de la stratégie de la tension avec l'attentat de Piazza Fontana à Milan – l'attitude des artistes envers les technologies change et par conséquent le rôle que celles-ci jouent dans la création : dans le climat de désillusion et de rage qui caractérise les années soixante-six, il est temps pour les artistes d'intervenir directement dans la société – en se servant de la vidéo – ou de se plonger dans l'imaginaire – en refusant l'utilisation des dispositifs technologiques contemporains.

3

Le théâtre de l'image : le cinéma de l'inconscient

Au début des années soixante-dix, dans la période de déception et désenchantement qui suit les luttes de 68, l'approche à la contamination technologique des arts subit une transformation. Dans le milieu des arts plastiques, l'enthousiasme des artistes et des galeries d'art pour le cinéma s'éteint, remplacé progressivement par l'intérêt envers les nouvelles perspectives ouvertes par la vidéo. En même temps, dans le milieu théâtral expérimental, une nouvelle génération d'artistes s'impose : une génération qui n'a pas participé au mouvement d'Ivrea, mais qui a déjà intègre dans sa formation les expériences et les revendications des paladins du "nouveau théâtre".

La liberté par rapport au texte, l'importance de la composition visuelle et acoustique de l'action scénique, et l'utilisation des éléments technologiques constituant des filtres entre les acteurs et les spectateurs sont pour les artistes qui débutent après 1970 des points de départ désormais acquis. De plus, en 1971, le jeune Robert Wilson présente à Rome *Le regard du sourd*, avec lequel il vient d'éblouir les spectateurs français au Festival de Nancy. Avec ce spectacle, il met en œuvre une manière inédite de considérer l'image sur la scène, de travailler avec les corps et de modifier le flux temporel de l'événement théâtral. Une nouvelle direction de recherche semble se dessiner, que Giuseppe Bartolucci décrit ainsi :

> Fixer l'image et en ralentir le mouvement : donner le sens concret et profond de cette image, et faire du mouvement ralenti l'élément conducteur de l'action. Sens concret et profond de l'image : c'est-à-dire parvenir à la rendre un objet de vision pure et de matérialisation pure à la fois de façon à ce que l'observateur-spectateur se l'approprie par la sensibilité et par l'imagination [244].

La partition visuelle du spectacle, sa variété rythmique et son onirisme, anticipent les inquiétudes et les questionnements qui vont animer les recherches des jeunes Italiens. Une compagnie et deux artistes en particulier vont contribuer à dessiner la nouvelle orientation des scènes nationales, avec trois créations qui vont attirer l'attention de la critique militante : Il Carrozzone de Federico Tiezzi, Sandro Lombardi et Marion D'Amburgo avec *La donna stanca incontra il sole* [*La femme fatiguée rencontre le soleil*, Florence, Galerie Schema, 7 novembre 1972]; Giuliano Vasilicò avec *Le 120 giornate di Sodoma* [*Le 120 journées de Sodome*, Rome, Beat 72, 16 novembre 1972]; Memé Perlini avec *Pirandello chi?* [*Pirandello qui?*, Rome, Beat 72, 3 janvier 1973].

[244] BARTOLUCCI, Giuseppe, "L'irrealizzazione del reale (a proposito di Robert Wilson e di *Deafman Glance*), in BARTOLUCCI (dir.), "L'immagine", in *La scrittura scenica*, a. I, n°3, 1971, pp. 119.

Giuseppe Bartolucci ne manque pas d'observer attentivement ces créations. En 1973, à l'occasion du premier festival de Salerno *Incontro/Nuove Tendenze* [*Rencontre/Nouvelles Tendances*] centré sur le développement du théâtre expérimental, il utilise l'expression *teatro-immagine* – il l'avait pourtant déjà introduite en 1970 dans un recueil d'essais sur la nouvelle écriture scénique et dans la monographie sur le Living Theatre à propos de *Frankenstein*[245] – pour décrire ce nouveau mouvement, en devançant ainsi de quelques années la définition américaine de Bonnie Marranca *theatre of images* (1977)[246]. Mais, pourquoi mettre l'accent sur l'image alors même que les artistes précédents avaient déjà accentué la composition visuelle du spectacle? Où se produit l'écart d'avec les spectacles des années soixante? L'image présente une "nouvelle qualité" – c'est Silvana Sinisi, auteur d'un ouvrage sur les déclinaisons de l'image dans le théâtre italien[247], qui l'affirme – en devenant "le lieu de condensation symbolique de projections inconscientes, d'expériences de la différence, de tout ce qui n'est pas intelligible"[248].

Dans le travail de ces artistes, le recours au langage iconique vise à faire apparaître à la surface des perceptions ce qui se cache dans la profondeur de l'inconscient – pensées, sentiments, associations – en dépassant les limites sensorielles et rationnelles de la réalité objective. En citant encore Sinisi,

> l'image […] devient le support de l'imaginaire en marquant ainsi le passage du régime de *l'œil** au régime du *regard**, pour utiliser la célèbre distinction lacanienne. C'est-à-dire, d'une vision de surface, attachée à la peau des choses, à un regard intérieur qui libère les sens cachés derrière le visage apparent du réel illuminant les couches obscures du refoulé et de l'oublié [249].

L'action théâtrale devient alors une succession d'épiphanies mystérieuses, organisée selon les dynamiques oniriques de la différence et de la répétition, de l'accélération et du ralentissement, du détournement des objets et des situations de la vie quotidienne. Dans ce processus de condensation symbolique de l'image scénique et de repliement sur

---

[245] BARTOLUCCI, Giuseppe, "*Frankestein* o di un teatro immagine", in *The Living Theatre*, Roma, Samonà e Savelli, 1970, pp. 63-74.

[246] Cf. MARRANCA, Bonnie, *The Theatre of Images*, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1996 [Drama Book Specialist, 1977]. Les réflexions issues du festival de Salerne sont par contre publiées sous la direction de Bartolucci et du critique d'art Filiberto Menna in BARTOLUCCI, Giuseppe – MENNA, Filiberto (dir.), *Uso modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine. Atti del Convegno Nuove tendenze/teatro immagine, Salerno, 1973*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1975.

[247] SINISI, Silvana, *Dalla parte dell'occhio*. *Esperienze teatrali in Italia (1972-1982)*, Roma, Kappa, 1982.

[248] SINISI, Silvana, "Neoavanguardia e postavanguardia in Italia", in ALONGE, Roberto – DAVICO BONINO, Guido (dir.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, V. III, Torino, Einaudi, 2001, p. 715.

[249]SINISI, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 23.

l'intériorité, le rôle des technologies change. Comme les artistes ne visent plus directement à forcer les conventions théâtrales par une approche interdisciplinaire, les dispositifs technologiques vont disparaître physiquement de la scène. Pourtant, leur fonction demeure fondamentale, car ces artistes jouent avec la simulation et l'imitation des langages des médias, en se servant de moyens artisanaux et manuels. Les éléments visuels inspirés du cinéma, de la télévision et des arts plastiques, permettent à l'inconscient de prendre forme sur le plateau. Le cinéma est encore la référence privilégiée, la serrure à travers laquelle regarder la réalité, capable de faire surgir les fantasmes de l'esprit. Le *teatro-immagine* est donc une sorte de "pré-cinéma d'après le cinéma": une lanterne magique contemporaine où les images sont en chair et en os, mais organisées selon la grammaire et la syntaxe du cinématographe. Le spectacle *Pirandello chi?* est considéré aussitôt comme le manifeste de cette nouvelle tendance.

Pirandello chi? *ou le cauchemar des six personnages en quête d'auteur*

En 1972, Memé Perlini, jeune acteur ayant travaillé avec le groupe de Giancarlo Nanni et Manuela Kustermann au Teatro La Fede, se présente au Beat 72 de Ulisse Dini et Simone Carella, en demandant de pouvoir réaliser un spectacle. Les deux directeurs du lieu acceptent la proposition et Perlini commence ainsi à travailler sur *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello (1921), l'un des textes les plus marquants de la dramaturgie italienne et européenne du XXe siècle. Après quelques mois de travail, la création *Pirandello chi?* **(Ann. 3.C.13, Fiches)** débute au Beat 72. Et voici ce que les spectateurs y découvrent [250] :

> Le metteur en scène, placé devant la scène obscure avec un projecteur pour diapositives vide et la régie d'éclairage, donne l'ordre d'attaquer la musique.

[250] Pour l'analyse de *Pirandello chi?* nous avons fondé nos observations sur la version télévisée réalisé en 1986, dont une copie est conservé dans les archives du Festival Riccione TTV, à Riccione, en la comparant avec le texte de 1973 publié in S.A., " Pirandello chi? de Memé Perlini. Dialogo dello spettacolo", in BARTOLUCCI, Giuseppe – MENNA, Filiberto (dir.), *Uso modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, cit., non paginé; et avec les critiques et les entretiens de l'époque : BARTOLUCCI, Giuseppe, "L'uso dell'immagine in Memé Perlini : *Pirandello chi?*",; MELE, Rino, "*Pirandello, chi?*/ Il cinema selvaggio di Perlini"; cf. aussi LOMBARDO RADICE, Giovanni, "*Pirandello chi?* di Memé Perlini", in *Sipario*, n°321, febbraio 1973, p. 45.



Fig.10 : le metteur en scène à la régie dans *Pirandello chi?* (Photogramme).

Tandis que les notes froides et répétitives de Philip Glass démarrent, un texte rappelant l'introduction de Pirandello aux *Six personnages en quête d'auteur* est dit en *voix-off* :"Ils me suivent afin d'être recomposés en un roman, c'est une obsession, et moi, je n'en veux rien savoir, ils ne m'importent pas et rien ne m'importe plus, et eux, ils me montrent leurs plaies et moi, je les chasse…"[251]. Un rectangle lumineux coupe l'obscurité de la scène sur la droite, en dessinant une sorte de cadre dans le mur noir, et comme évoqués par les paroles de l'auteur, les personnages se présentent au public, avec des costumes d'époque, les visages blanchâtres, les yeux noircis. Nous pouvons reconnaître le Père, la Mère, le Fils, la Fillette, l'Adolescent et le Directeur de théâtre, tandis que la Belle-fille est absente. En se déplaçant très lentement, ils rentrent un par un dans le rectangle lumineux : depuis la droite, de profil, ils joignent le centre du cadre, ils se tournent et ils posent leur regard sur la salle.



Fig. 11 : la présentation des personnages dans *Pirandello chi?* (Photogramme).

Après ce moment très intense, ils se tournent de profil et ils sortent de la gauche. Ce défilé terminé, le cadre lumineux s'éteint et deux projecteurs en plongée et contre-

[251] Les répliques du spectacle ne correspondent pas exactement au texte de Pirandello, qui est modifié, coupé et recomposé. Néanmoins, nous avons utilisé la traduction française de la pièce (Pirandello, Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, trad. de Claude Perrus, présentation, notes, chronologie et dossier par Nadia Ettayeb, Paris, Flammarion, 2009) en essayant de retrouver et recomposer les fragments utilisés par Perlini. Lorsque cela n'a pas été possible, nous avons traduit directement les répliques de la mise en scène télévisée de Perlini.

plongée verticales, l'un en face de l'autre, s'allument, en laissant découvrir le Père assis sur une balançoire en mouvement. Les oscillations de la balançoire dans le faisceau lumineux font disparaître et apparaître la figure, dont l'apparence change également selon l'angle avec lequel la lumière frappe son visage.



Fig. 12 - Fig. 13 : le jeu du mouvement et de lumière dans dans *Pirandello chi?* (Photogrammes).

C'est une peinture expressionniste en mouvement, une apparition fantomatique, qui par son mouvement rythmique, couplé à la musique répétitive de Glass, devient une sorte de matérialisation de l'écoulement du temps. Peu après, une autre figure mystérieuse entre en scène, une femme – jouée par Rossella Or, la muse de Perlini – habillée d'une combinaison moulante claire, emprisonnée par deux bandes de caoutchouc attachées à sa tailles, qui forment une sorte de lettre "x" autour de son corps. Elle commence à traverser la scène, avec des mouvements hésitants et avance en s'allongeant vers quelque chose qu'elle ne peut pas atteindre. Obsession du Père, tourmenté par les remords? Apparition de la Belle-fille et rencontre avec le Père dans la Maison de Madame Pace? Évocation de l'opposition entre le figure féminine et la figure masculine dans *Le jeu des rôles* que les comédiens répètent au début de la pièce? La femme accomplit des actions au centre du plateau, en essayant de joindre quelque chose et de se libérer des bandes de caoutchouc. Entre-temps, sur l'avant-scène gauche, celui que dans la première séquence nous avons identifié comme le Fils est assis de dos sur une chaise. Il porte une veste blanche et un masque blanc sur la nuque, et il fait semblant de jouer un violon invisible. Est-ce le Fils regardant avec satisfaction et mépris le tourment du Père et de la Belle-fille? L'auteur qui joue les cordes des personnages? Le directeur de troupe expliquant ses idées sur *Le jeu des rôles*? Ensuite, une figure encore plus énigmatique occupe la scène. Un jeune homme caché derrière un panneau noir avec un trou rond d'où il fait sortir sa tête. Il commence à s'asperger la tête de farine et à se tirer les cheveux avec la main qui sort du haut du panneau.



Fig. 14 : le découpage du corps dans *Pirandello chi?* (Photogramme).

Le jeune homme le regarde, pour se trouver ensuite en face à face avec la femme. Chacun d'entre eux est accroupi et tient dans les mains un projecteur de lumière en bas du visage. La femme prononce alors une réplique que le *capocomico* dit au début de la

pièce, lorsque les acteurs sont en train de répéter *Le jeu de rôles* : "Un bonnet de cuisinier, oui, mon cher! Et vous battrez des œufs! Vous croyez sans doute que votre rôle se réduit à battre des œufs? Eh bien, détrompez-vous! Vous aurez aussi à représenter la coquille des œufs que vous battez! […] Oui, mon cher, la coquille : c'est-à-dire la forme vide de la raison, lorsque l'instinct qui est aveugle ne l'emplit pas! Vous, vous êtes la raison, et votre femme, l'instinct : cela dans un jeu où, les rôles étant distribués, vous qui interprétez le vôtre êtes intentionnellement le pantin de vous-même"[252]. L'homme alors lève le projecteur comme un bocal, et semble boire la lumière.



Fig. 15 : le comédien "boît" la lumière dans *Pirandello chi?* (Photogramme).

Encore une fois, il n'est pas possible de déterminer un sens précis et univoque, mais c'est plutôt la sensation d'un affrontement, d'un face-à-face – au sens littéral du terme – entre deux figures antagonistes qui est déclenché par cette scène.

Par la suite, le spectacle se déroule selon cette modalité d'organisation par séquences indépendantes, en une alternance de fragments parlés, de scènes muettes jouées pour la plupart sur la musique de Glass ou parfois sur des tintements rythmiques d'une cloche. La pièce de Pirandello est prétexte pour une exploration de l'imaginaire personnel du metteur en scène. Ainsi, Perlini accomplit une opération de figuration du texte en prenant comme point de départ ses sensations à la lecture. Treize ans après la première du spectacle, il explique à ce propos :

J'étais intéressé par l'angoisse qu'exprimait Pirandello, j'ai travaillé comme un peintre, j'ai peint Pirandello. J'ai voulu raconter Pirandello par des signes, des couleurs, les lumières, les formes…le monde de Pirandello était proche ainsi des émotions que j'avais éprouvé lorsque je l'ai lu pour la première fois [253].

Le metteur en scène construit son spectacle sur un processus que nous voudrions définir comme "rêvification" du texte : le rapport entre le texte et le spectacle dans *Pirandello chi?* rappelle en effet la relation entre les pensées du rêve et son contenu manifeste, qui, d'après Sigmund Freud, sont "comme deux exposés des mêmes faits en deux langues

[252] La réplique de Rossella Or sonne précisement ainsi :"Il berretto da cuoco, sissignore! E sbatta le uova! Lei crede, con codeste uova che sbatte, di non aver poi altro per le mani? Sta fresco! Ha da rappresentare il guscio delle uova che sbatte! […] Sissignore, il guscio : vale a dire la vuota forma della ragione, senza il pieno dell'istinto che è cieco, in un gioco delle parti in cui lei è la ragione, e sua moglie l'istinto".

[253] Entretien de Perlini avec Giuseppe Bartolucci précédant l'émission du spectacle, Rai Due, 1986.

différentes; ou mieux, le contenu du rêve nous apparaît comme une transcription des pensées du rêve, dans un autre mode d'expression, dont nous ne pourrons connaître les signes et les règles que quand nous aurons comparé la traduction à l'originale"[254]. Tout comme un rêve, le spectacle se présente donc comme un "hiéroglyphe" ou un "rébus"[255] dont il est impossible de déterminer un sens précis et univoque, mais dont nous pouvons déterminer la charpente, les procédés au cœur de son organisation. À notre avis en effet, il existe une correspondance évidente entre la métamorphose des matériaux textuels avancée par Perlini et les procédés qui selon Sigmund Freud constituent le travail du rêve[256]. Perlini travaille par *condensation* et par *omission* en transformant l'histoire des six personnages en une succession décousue de visions fragmentées et à l'apparence incohérentes. En accord avec les principes du *déplacement* et de la *figuration*, il centre l'attention sur des éléments secondaires de la pièce, il les extrapole de leur contexte et il les traduit en images. Par exemple, les œufs cités par le *Capocomico* à propos de Leone Gala – le protagoniste de *Jeu des rôles* – deviennent dans le spectacle deux boules lumineuses qui cachent la partie supérieure du corps des acteurs, en n'en laissant percevoir que les ombres des mains et de la tête. Ou encore, la lumière bleue qui dans la pièce est faite sur le plateau pour jouer la scène tragique du troisième acte revient de temps en temps dans le spectacle, comme une sorte d'interruption dans l'action même : la musique s'arrête, la cloche commence à sonner, et sur le fond éclairé par un projecteur bleu, on voit l'ombre géante d'une botte qu'un acteur à l'avant-scène fait osciller.

Le cinéma est la source puisée par Perlini puise pour la construction et l'organisation de ces visions de rêve. Par les oppositions clair/obscur, Perlini articule l'espace-temps de l'action théâtrale en reproduisant la syntaxe filmique. Les procédés employés par le metteur en scène sont variés et touchent principalement à différents éléments caractéristiques du langage cinématographique :

> **Montage :** l'action est coupée en plusieurs "plans" séparés mais organisés en séquences. Il n'est pas question de la simulation d'un montage narratif visant à montrer les raccords entre un plan et l'autre, en établissant des relations logiques entre les séquences, mais d'un montage des attractions qui juxtapose des scènes indépendantes et qui vise à casser

[254] FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, trad. par I. Meyerson, nouvelle édition révisée par Denise Berger, Paris, Puf, 1967 [*Die Traumdeutung*, 1900 et ensuite 1929], p. 241. Perlini ne cite pas directement Freud, mais il nous semble légitime et très clarificateur par rapport à la valeur du spectacle et aux caractères du *teatro-immagine* d'utiliser les idées de cet ouvrage, qui, dans les années soixante-dix, était bien évidemment une référence culturelle diffusée, partagée, parfois vulgarisée et simplifiée.

[255] FREUD, *L'interprétation des rêves*, cit., pp. 241 et 242.

[256] Cf. en particulier le chapitre VI de FREUD, *L'interprétation des rêves*, cit., pp. 241-433.

la continuité de l'espace scénique. Par exemple, dans la séquence que nous avons décrite précédemment, l'effet de montage est obtenu de deux manières : par l'entrée des acteurs dans le champ lumineux, comme dans le prologue, ou bien par le noir entre une séquence et une autre, comme lorsque l'on passe de la présentation des personnages à l'image du Père sur la balançoire.

Fondu : l'effet d'apparition et de disparition de l'image est obtenu grâce à la relation entre le mouvement des acteurs et celui de la lumière. Ainsi, le Père sur la balançoire semble s'effacer dans le noir lorsqu'il sort du faisceau lumineux. Ce procédé est particulièrement efficace lorsque les acteurs approchent et éloignent leur visage des projecteurs, comme dans la scène de l'affrontement entre le jeune homme et Rossella Or.

Échelle de plans : le plateau est agencé sur quatre niveaux de profondeur : l'avant-scène en face, les avant-scènes latérales légèrement en retrait par rapport à celle-ci, l'espace de la scène, et l'arrière-scène profonde et étroite, qui ne s'ouvre qu'une fois, lors d'un long défilé de la Mère. Les acteurs occupent en alternance ou simultanément toutes ces portions de l'espace. Comme l'alternance noir/lumière tend à brouiller la perception normale de l'espace, ces corps-images composent des plan de type cinématographique qui vont du gros plan au plan d'ensemble. De plus, grâce aux faisceaux lumineux, le metteur en scène isole des détails des corps et y concentre le regard du spectateur en simulant l'effet de zoom de la caméra.

Le trio psychanalyse/cinéma/théâtre est donc au cœur du spectacle. Les rapports entre la psychanalyse et le cinéma – nés au même tournant du siècle et en marge des systèmes scientifiques et artistiques dominants – sont multiples et peuvent être interprétés selon des points de vue différents[257], car la projection cinématographique – l'image en mouvement projetée dans l'obscurité – met en jeu des dynamiques psychiques profondes. Selon Christian Metz, "le film a quelque chose du rêve, quelque chose du fantasme, quelque chose de l'échange et de l'identification croisée entre le voyeurisme et l'exhibitionnisme"[258].

En s'interrogeant sur la manière dont le cinéma répond à la "pulsion percevante"[259] – le désir de voir et d'entendre – Metz souligne que, le cinéma offre "un tour d'écrou supplémentaire et spécifique dans le verrouillage du désir sur le manque"[260] par rapport aux autres arts fondés sur la vue et sur l'ouïe. Cela pour deux raisons : d'une part parce

[257] Catherine Clément écrit dans la préface du numéro de *CinémAction* consacré aux rapports entre psychanalyse et cinéma :"Le cinéma et la psychanalyse entretiennent un rapport théorique amoureux. Entre les deux, c'est un long flirt, une longue acoquinade : dès que le structuralisme des années soixante commença à se jeter à corps perdu dans des discours analytiques, cependant que les psychanalystes, grisés par leur audience, parlaient du cinéma effusivement. Les uns et les autres ont acquis depuis vingt ans un discours croisé, réglé, codé", in CLÉMENT, Catherine, "Un long flirt, une longue acoquinade", in DHOTE, Alain (dir.), *Cinéma et psychanalyse*, in *CinémAction*, n°50, 1989, p. 8. La bibliographie est donc assez riche. Outre le dossier cité, nous rappelons : METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, [Paris, Union Générale d'Editions, 1977]; METZ, Christian (dir.), *Psycanalyse et cinéma*, Paris, Seuil, 1975; DADOUN, Roger, *Cinéma, psychanalyse et politique*, Paris, Séguier, 2000; GAGNEBIN, Murielle, *Du divan à l'écran. Montages cinématographiques, montages intérprétatifs*, Paris, PUF, 1999.

[258] METZ, *Le signifiant imaginaire*, cit., p. IV.

[259] METZ, *Le signifiant imaginaire*, cit., pp. 82-94.

[260] METZ, *Le signifiant imaginaire*, cit., p. 85.

que les stimuli sensoriels que l'écran peut offrir sont nombreux et variés; de l'autre, et c'est surtout cela qui nous intéresse, parce qu'il s'approche plus de l'imaginaire de par son caractère de projection d'une réalité absente. Metz avance donc une comparaison entre le cinéma et le théâtre, qui est pour nous particulièrement intéressante. Il écrit à ce propos :

> L'affinité spécifique du signifiant cinématographique et de l'imaginaire se maintient encore lorsqu'on compare le film à des arts comme le théâtre, où la donnée audiovisuelle est aussi riche qu'à l'écran quant au nombre des axes perceptifs qu'elle engage. Cette donnée, en effet, le théâtre la "donne" vraiment, ou du moins un peu plus vraiment : elle est physiquement présente, dans le même espace que le spectateur. Le cinéma ne la donne qu'en effigie, d'emblée dans l'inaccessible, dans un *ailleurs* primordial, un infiniment désirable (= un jamais possessible), sur une autre scène qui est celle de l'absence et qui figure pourtant l'absent dans tous ses détails, le rendant ainsi très présent, mais par un autre itinéraire. Non seulement, comme au théâtre, je suis à distance de l'objet, mais ce qui reste dans cette distance n'est plus, désormais, l'objet lui-même, c'est un délégué qu'il m'a envoyé en se retirant. Double retrait [261].

De plus, à la double distance de l'objet désiré correspond le sentiment de solitude dans laquelle est plongé le spectateur de cinéma. La pulsion voyeuriste exercée pendant une séance de cinéma de manière plus intense que dans les autres arts, et en particulier que dans le théâtre,

> tient d'abord à la solitude du spectateur du cinéma : l'assistance d'une projection cinématographique ne forme pas, comme au théâtre, un "public" véritable, une provisoire collectivité; c'est une addition d'individus qui ressemble bien plus, malgré leur apparence, à l'ensemble éclaté des lecteurs d'un roman [262].

Dans *Pirandello Chi?*, Perlini rapproche le théâtre du cinéma, en troublant les coordonnées spatio-temporelles de l'action théâtrale et la nature matérielle de la scène – un espace réel habité par des présences en chair et en os. La lumière est le moyen fondamental de cette transformation. Elle articule la vision, et elle permette également au metteur en scène de rester au centre de l'action théâtrale, et aux acteurs de contribuer de l'intérieur à la construction des images. Les faisceaux de lumière tendent d'une part à déplacer les corps et les objets dans l'univers immatériel de l'image, de l'autre à isoler les spectateurs dans la salle. Ceux-ci se retrouvent face à des fantasmes, des apparitions énigmatiques, en obtenant un effet d' "inquiétante étrangeté" au sens freudien du terme, c'est-à-dire "ce mode de l'effroyable qui remonte à l'anciennement connu, au depuis longtemps familier"[263]. Le spectacle de Perlini se joue sur le fil qui sépare le familier et le connu de l'étrange et du refoulé, en agissant sur plusieurs couches du sens et de la

[261] METZ, *Le signifiant imaginaire*, cit., p. 86.

[262] METZ, *Le signifiant imaginaire*, cit., p. 89.

[263] FREUD, Sigmund, *L'inquietante étrangeté et autres essais*, trad. par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1985 ["Das Unheimliche", in *Imago*, n° 5, 1919, pp. 297-324]; citation tirée de p. 2.

perception : du texte – dont le spectateur reconnaît quelques éléments, mais déplacés et transformés – à la situation spectatorielle théâtrale – qui renvoie par contre à l'expérience d'une séance cinématographique.

Il procède ainsi à une "cinématographisation" de l'action théâtrale que nous considérons d'un ordre différent par rapport à celle de Ricci et Leo et Perla. Si Ricci considère la scène comme un espace du mouvement multiple où superposer les corps et les images en mouvement, si Leo et Perla se servent du film pour exprimer une vision du théâtre, Perlini s'attache à l'exploration des pulsions perceptives et aux mécanismes de l'imagination, en transformant de l'intérieur et par le seul moyen de la lumière le statut de l'expérience théâtrale.

Imaginaire et cinéma dans les théâtres publics

Si dans le milieu des *cantine* romaines, les artistes élaborent un langage théâtral visuel et psychanalytique, qui assume les codes de la signification et de la réception cinématographiques sans se servir directement de dispositifs technologiques, au contraire, dans les théâtres publics, nous retrouvons l'utilisation des dispositifs techniques. Pourtant, à la différence des années précédentes, même dans ce cas, cela est de plus en plus tourné vers la dimension de l'imaginaire en rapport avec l'écriture littéraire. Franco Enriquez, metteur en scène éclectique et largement critiqué par ses contemporains, va être la figure centrale de cette mouvance, limitée sans doute et peut-être justement négligée par l'historiographie, mais néanmoins très intéressante.

En 1970, Enriquez remplace le comité de direction dont faisait partie Bartolucci à la direction du Stabile de Turin et poursuit la voie de ses prédécesseurs dans la promotion de formes théâtrales innovantes, en se tournant vers la tradition de l'Europe de l'Est[264]. Il engage à plusieurs reprises Josef Svoboda dans son théâtre, et établit ainsi un pont avec le mouvement d'innovation qui avait animé le milieu théâtral italien au début des années soixante. Pour la saison 1970-71, le Teatro Stabile di Torino et la Piccola Scala de Milan produisent la mise en scène de Virginio Puecher *Il dramma sospeso di Woyzeck* qui présente une scénographie épurée signée par Svoboda, et dans la suivante, le scénographe est censé co-signer avec l'acteur Tino Buazzelli une adaptation de *Six personnages en quête d'auteur*, où l'action ne se déroule pas dans un théâtre, mais dans

[264] Sur le plan politique, au début des années soixante-dix, Enriquez est proche du PCI [Parti Communiste Italien].

un plateau de télévision[265]. Enriquez lui-même profite de la collaboration du scénographe tchèque, pour monter des spectacles qui pourtant ne présentent pas d'images ni d'écrans. C'est pour la mise en scène de *Il Vangelo secondo Borges*[*L'Evangile selon Borges*], qu'il décide de partir de l'espace que Svoboda avait dessiné pour le *Woyzeck* de Puecher pour essayer une expérience novatrice basée sur la contamination du théâtre, du cinéma et de la littérature.

La parabole fantastique de Borges : littérature et cinéma sur scène

Comme l'annonce son titre *Il Vangelo secondo Borges* **(Ann. 3.C.19, Fiches)**, le spectacle est un hommage à Jorge Luis Borges : en collaboration avec l'écrivain Domenico Porzio, Enriquez tisse un collage des textes de l'auteur argentin en s'inspirant principalement de *L'Evangile selon Saint-Marc*, l'un des récits publiés dans *Le Rapport de Brodie* en 1970[266]. Borges raconte avoir été inspiré d'un rêve que son ami Moroni lui avait raconté, auquel l'écrivain ajoute des détails autobiographiques. Sous forme de parabole, simple et brève, le récit illustre le martyre de Balthasar Espinoza[267]. Ce jeune homme issu de la bourgeoisie aisée de Buenos Aires, passe des vacances dans un domaine situé dans les plaines de la *pampas*. Isolé dans la ferme à cause d'une inondation, il est poussé par sa bonté naturelle à tisser des liens avec la famille du métayer. Le soir, il commence à leur lire la Bible et en particulier l'Evangile selon Marc. Les paysans se montrent intéressés, attentifs, et ils parviennent à identifier la figure du Christ en Balthasar. Ils construisent alors une croix, sur laquelle le jeune homme se laisse accrocher, en acceptant ainsi le destin qu'il a contribué à forger. Enriquez et Porzio[268] reprennent la trace narrative du récit et la compliquent en tissant un réseau de

---

[265] Cf. CRIVELLARO, Pietro (dir.), *1955-2005: gli spettacoli del Teatro Stabile di Torino*, Torino, Torino, Centro Studi TST, 2005. Et, pour *Six personnages* selon Buazzelli la critique POLACCO, Giorgio, "Sei personaggi in cerca d'autore di Tino Buazzelli", in *Sipario*, n° 310, marzo 1972, pp. 57-58.

[266] BORGES, Jorge Luis, *Il Vangelo Secondo San Marco*, in *Il manoscritto di Brodie*, Milano, Rizzoli, 1971 [*El informe de Brodie*, Emecé Editres, 1970], traduit ainsi en français : *L'Evangile selon Saint-Marc*, in *Le Rapport de Brodie*, Paris, Gallimard, 1972 à présent contenu in BORGES, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Jean Pierre Bernès, "La Pléiade", Paris, Gallimard, 1999, pp. 242-247.

[267] Le nom du protagoniste est une référence au philosophe Baruch Spinoza.

[268] Pour notre analyse, nous avons utilisé les documents disponibles dans les archives du Centro Studi del Teatro Stabile di Torino à Turin : 8 photographies de scène en noir et blanc de 23x16 cm; programme de salle; revue de presse. Nous rappelons aussi que le texte de Porzio a été publié dans la revue *Il dramma*: PORZIO, Gian Domenico, "Vangelo secondo Borges . dramma in due tempi", in *Il dramma*, a. 48, gennaio 1972, pp. 40-55. Si les sources sont rares, la critique du spectacle est très riche : BOURSIER, Guido, "Vangelo secondo Borges", in *Sipario*,n° 310, marzo 1972, p. 52; FATTORINI, Giovanni, "Teatro. *Vangelo Secondo Borges*, *Sei personaggi in cerca d'autore*", in *Zoom*, giugno 1972; CASAZZA, Sandro, "In campagna girando Borges. Enriquez a Venarla per il film sul *Vangelo*", in *La Stampa*, 6 janvier 1972; BLANDI, Alberto, "Borges sul palcoscenico come un gioco di specchi", in *La Stampa*, 2 février 1972; BOURSIER, Guido, "Il vangelo di Borges tra cinema e teatro", in *La Gazzetta del Popolo*, 4 février 1972; LAZZARI, Arturo, "Nel 'Vangelo secondo Borges' il cinema prevale sul teatro", in *L'Unità*, 4 février 1972;

citations d'autres œuvres de l'écrivain, essayant ainsi de reconstruire l'univers artistique de Borges. La volonté critique de dépasser l'histoire à raconter et de rendre la complexité de la pensée et de la poétique de l'auteur est également à la base des choix concernant la mise en scène, qui combine deux niveaux d'action et de présence : le film et la représentation théâtrale.

La scénographie est simple et dépouillée : le plateau se présente comme une boîte en bois, une sorte de soute de bateau, dont les murs latéraux sont couverts par des miroirs qui multiplient les points de vue et compliquent la perspective. Sur le fond de scène, à droite et à gauche, deux musiciens jouent des instruments à cordes et des percussions, et manipulent aussi la régie des sons enregistrés. En face, distribués de manière symétrique au centre et des deux côtés – rappelant ainsi une croix – des gradins en bois massif jalonnent la surface du plateau, et ils délimitent les trois aires de jeu des interprètes. La scène se trouve dans l'obscurité et les aires des acteurs sont délimitées par des cadres de lumières nets, qui créent également des jeux d'ombres sur le fond. Au centre du cadre de scène, Enriquez suspend un écran de projection, qui occupe ainsi la partie centrale de l'espace. L'action se déroule en même temps sur le plateau et sur l'écran avec d'une part les images cinématographiques muettes, et de l'autre les mots prononcés par les acteurs sur le plateau.

MAMPRIN, Lodovico, "Il Vangelo secondo Borges", in *Il Popolo*, 4 février 1972; ACCOSTATO, Claudio, "Pericoloso leggere ai gauchos le pagine scritte da Marco", in *Cinema Sport*, 5 février 1972; PAGLIARINI, Elio, "Il Vangelo secondo Borges", in *Paese Sera*, 6 février 1972; RADICE, Raul, "Il 'Vangelo' secondo Borges", in *Il Corriere della Sera*, 10 février 1972; ALTEROCCA, Letizia, "Borges : 'Vangelo secondo Marco'. Allo Stabile una rappresentazione molto 'recital' ", in *La Voce del Popolo*, 13 février1972; L.N., "Pani e pesci", in *Problema*, 19 février1972; SCARPELLINI, Lorenzo, "A teatro con poesia", in *Il Giornale dello Spettacolo*, 19 février 1972; MOSCATI, Italo, "Il Vangelo secondo Borges", in *Sette Giorni*, n° 246, 27 février 1972; BONGIOANNI, Marco, "Vangelo secondo Borges", in *Dimensioni Nuove*, aprile 1972.

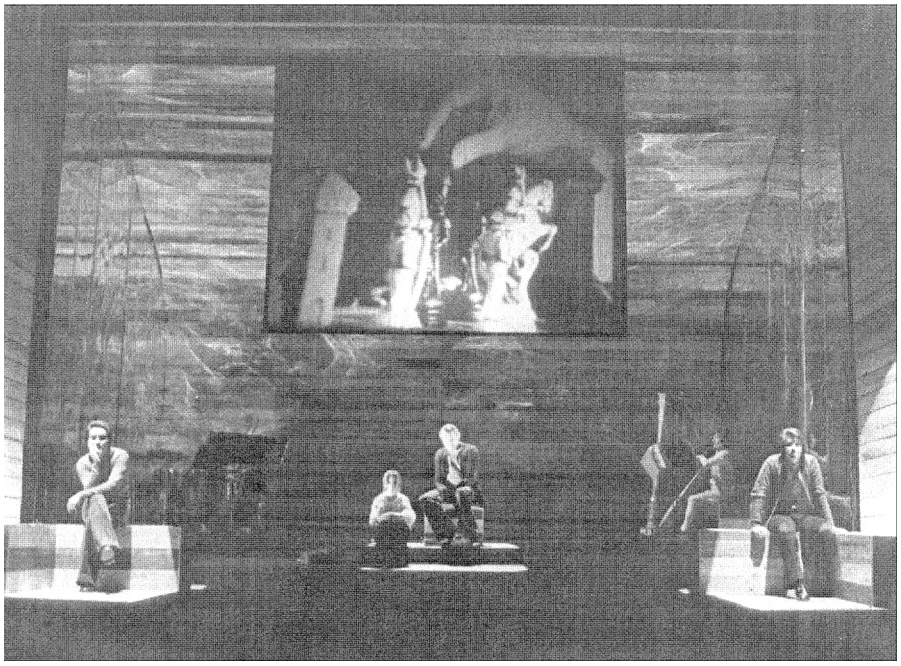


Fig. 16 : vision d'ensemble de la scène de *Il Vangelo secondo Borges* (Phot. anonyme).

Le film est tourné par Enriquez en collaboration avec le cinéaste expérimental Ezio Muzii, avec les mêmes interprètes que ceux du spectacle. C'est film en 16mm, en noir et blanc, tournée dans une ferme de la campagne piémontaise, qui représente donc de manière réaliste le milieu où le récit de Borges est situé. Les séquences narratives sont interrompues par des titres annonçant les références à d'autres œuvres citées sur le plateau, et qui par des images externes au récit, ont la fonction de commentaire visuel des textes. Simultanément, les acteurs jouent sur le plateau, expriment le récit à travers leurs actions – qui paraissent néanmoins assez statiques – et surtout à travers la parole. Des échos et des contrepoints se créent entre l'action, la parole et l'image. Enriquez considère cette juxtaposition de différentes formes de narration comme une tentative à la valeur expérimentale. Pendant le tournage, il affirme qu'

> il s'agit d'une expérience inédite au théâtre. La projection ne va pas servir seulement à commenter ce qui se passe sur la scène. Cinéma et jeu fusionnent au contraire en un spectacle unitaire par lequel je me donne le but de faire connaître au public l'art de Borges. C'est la première fois que je travaille de façon professionnelle avec le film [269].

Son ambition est de rendre sur le plateau une écriture qui n'est pas théâtrale et qui incite à se perdre dans les labyrinthes des fictions, les chemins de l'imagination et de l'intellect. Mais quels sont les résultats de cette idée de départ et du long travail de création qui précède les débuts turinois?

[269] Franco Enriquez cité par CASAZZA, Sandro, "In campagna girando Borges. Enriquez a Venarla per il film sul 'Vangelo' ", in *La Stampa*, 6 janvier 1972.

Malheureusement, la réponse demeure pour nous insaisissable. Les critiques ne fournissent pas de détails sur le déroulement du spectacle, ce qui nous empêche d'avoir des précisions sur l'articulation action théâtrale/images filmiques, ainsi que sur le style cinématographique utilisé et sur ses caractères formels et rythmiques. Par contre, les critiques expriment leurs jugements. En cela, ils sont unanimes et soulignent que le film et l'action théâtrale ne parviennent pas à s'intégrer, en se limitant réciproquement, et que le spectacle manque ainsi de clarté et de cohésion, créant des conséquences négatives sur la compréhension du spectateur. Leur faire une totale confiance serait une erreur : car, dans la mise en avant de la difficulté de compréhension, nous pouvons lire le symptôme de l'incapacité critique à lire une œuvre complexe, qui pour cela se place donc en dehors des horizons d'attente du théâtre public. La complication des codes d'informations – parole écrite et parlée, images, jeu, musique, qui fragmentent l'action scénique et partagent l'attention du spectateur sur plusieurs pôles d'attraction – est ainsi considérée comme un obstacle à la clarté du propos, et non comme une direction de recherche consciemment poursuivie par le metteur en scène. Donc, comme dans le cas de *L'istruttoria* et de *Futur-realtà*, les critiques nous informent plus des réactions négatives qui accueillent le spectacle que du spectacle lui-même.

Cependant, quoique avec une certaine prudence, il faut essayer de souligner les limites et les mérites de *Il vangelo secondo Borges*, en ouvrant des réflexions d'ordre général. D'une part, deux éléments semblent fragiliser la création : le traitement de l'espace et l'adhésion des interprètes au projet. Ce qui apparaît évident à l'observation des documents photographiques, est la disjonction de l'écran par rapport à l'ensemble de la scénographie. La surface de projection est un corps étranger ajouté dans un second temps à un espace scénique conçu précédemment. Ses proportions – trop réduites – et son positionnement – trop distant – ne favorisent pas l'intégration entre les images et l'action. De plus, le caractère réaliste du film nous semble mal s'adapter à l'abstraction et au minimalisme de la scénographie. Quant aux interprètes, ils sont dubitatifs par rapport à la mise en scène et à son efficacité. Corrado Pani, le protagoniste, confie en effet au journalistes :

> Je crois qu'il est plus facile de réaliser Borges par le cinéma que de le transmettre en jouant. L'invention d'Enriquez a le mérite d'unir les deux moyens d'expression. Le résultat va probablement s'adresser à une élite. C'est une expérience que un théâtre *stabile* a le devoir d'accomplir et je suis content d'en faire partie, même si j'ai de nombreuses réserves sur l'efficacité théâtrale d'un tel spectacle [270].

[270]Corrado Pani cité par CASAZZA, "In campagna girando Borges", cit..

Pani se met au service d'un projet auquel il ne croit pas et pour lequel il n'est pas préparé. Même s'il a l'habitude de travailler au théâtre aussi bien qu'à la télévision et qu'au cinéma[271], il refuse en principe l'hybridation de dispositifs de communication différents et le doublement de sa présence sur le plateau et sur l'écran. Son apport à la création est donc mineur, et sa relation au dispositif et aux images filmées demeure superficielle. Concernant les mérites du projet, le défi qu'Enriquez pose à la scène en essayant d'y transposer non seulement une œuvre littéraire, mais aussi l'univers poétique d'un auteur nous semble précurseur des tendances théâtrales des décennies suivantes. Il s'agit en effet d'une provocation que le metteur en scène fait aux conventions théâtrales et qui le pousse à l'utilisation d'autres langages – le cinéma muet et la littérature.

L'opération qu'Enriquez entreprend est donc très audacieuse, mais elle manque d'un projet cohérent et global, concernant l'ensemble des éléments de la création théâtrale, et notamment les interprètes et l'espace. Question d'espace, question d'acteur, question de processus de création : on touche ainsi aux points cruciaux de l'implication des technologies à l'intérieur du théâtre. Pourtant, l'intérêt du metteur en scène par rapport à l'hybridation des technologies n'est pas éphémère. Dans la suite de sa carrière, qui entre 1972 et 1976 se déroule à la direction du Teatro Stabile di Roma, Enriquez poursuit – entre autres – la ligne de création inaugurée avec *Il vangelo secondo Borges*, en mettant en scène des spectacles impliquant des dispositifs de captation et diffusion d'images de plus en plus sophistiqués. Dans *Kasimir et Karoline* (1974) de Odon Von Orvath[272], sous le chapiteau au Teatro Circo de Rome, le metteur en scène utilise des diapositives et des images cinématographiques de répertoire renvoyant au contexte historique de la

[271] A l'époque, Pani a travaillé à presque une trentaine de films, à une vingtaine de productions télévisuelles et il est de plus un doubleur de cinéma reconnu.

[272] *Kasimir e Karoline* d'Odon Von Horvath, mise en scène Franco Enriquez; scénographie Pit Fischer; costumes Mario Giorsi; musique Benedetto Ghiglia; avec Valeria Moriconi, Carlo Hintermann, Donatella Ceccarello, Bruno Cirino, Vincenzo De Toma, Paolo Bonacelli, Nestor Garay, Pina Cei, Pia Morra; production Teatro Stabile di Roma; Rome, Teatro Circo, janvier 1974. Le spectacle est commenté dans les revues spécialisées : cf. S.A., "Kasimir e Karoline di Franco Enriquez", in *Il dramma*, a. 50, n° 2, febbraio 1974, p. 89; GANDINI, Umberto, "Due esiliati: Horvath e Reich", in *Sipario*, n° 334, marzo 1974, pp. 19-21; JACOBBI, Ruggiero, "Kasimir nel circo", in *Sipario*, n° 334, marzo 1974, pp. 22-23. Par contre, il fait beaucoup discuter la presse : cf. BLANDI, Alberto, "Teatro vivo, nel luna park", in *La Stampa*, 19 janvier 1974; GALIMBERTI, Carlo, "La Monaco gaudente sotto il tendone", in *Corriere della Sera*, 19 janvier 1974; GIOVETTI, Carlo, "Carnevale tedesco di lacrime e birra", in *Il Giorno*, 19 janvier 1974; GUIDOTTI, Mario, "Troppo circo e poca prosa", in *Avvenire*, 19 janvier 1974; SAVIOLI, Aggeo, "Recupero abbagliante ma non convincente", in *L'Unità*, 19 janvier 1974; CIMNAGHI, Mario, "Un poeta stirato sul letto di Procuste", in *Il Popolo*, 20 janvier 1974; ECO, Umberto, "Horvath e Brecht: chi dei due si dispera meglio", in *L'Espresso*, 10 mars 1974; MAZZUOLI, Enrico, "Ballata di due derelitti", in *Il Giorno*, 13 mai 1974.

pièce, et essaye d'y intégrer les acteurs[273]. Dans *Sipario ducale* [*Le Duc et l'anarchiste*, 1976][274], une adaptation du roman éponyme de Paolo Volponi, Enriquez utilise des matériaux documentaires, et place de plus une caméra sur le plateau pour suivre les acteurs : il projette leurs gros plans captés en direct par un eidophore sur un écran au fond de la scène, afin de faire ressortir l'introspection des personnages. Ces spectacles sont fortement critiqués, même s'ils reçoivent l'approbation chaleureuse du public. Encore une fois, les questions évoquées plus haut resurgissent : s'agit-il de l'incapacité du metteur en scène? Ou bien de l'incapacité de la critique? Quoiqu'en soit la réponse, ces événements sont le symptôme de la fermeture progressive des rouages du théâtre public face à l'hybridation technologique de la scène.

[273] Angelo Maria Ripellino, dans un article paru dans *L'Espresso* sur ce spectacle, parle justement du procédé d'incrustation des ombres des acteurs dans le film et le juge très efficace : RIPELLINO, Angelo Maria, "Un clown in camicia bruna", in *L'Espresso*, 3 février 1974.

[274] *Sipario ducale* d'après le roman éponyme de Paolo Volponi; adaptation Vincenzo Cerami en collaboration avec Roberto Ortensi, Paolo Volponi; mise en scène Franco Enriquez; scénographie et costumes Paolo Tommasi; avec Paolo Bonacelli, Donato Castellaneta, Valeria Moriconi, Paolo Graziosi, Pina Cei, Saviana Scalfi, Gianfranco Barra, Marisa Mantovani, Francesca Muzio, Carlo Montini, Maria Marchi, Renato Grillo, Franco Piacentini, Roberto Piaggio, Massimo Palazzini, Aldo Miranda, Gianluca Boccardi, Giorgio Favretto, Carlo Marini, Vinicio Diamanti, Alessandro Vagoni, Francesca Lama, Isabella Petrucci; production Teatro Stabile di Roma; Jesi, Teatro Pergolesi, 27 mars 1976. Ce spectacle aussi suscite le débat, dans les revues spécialisées : GUIDOTTI, Mario, "Sipario ducale", in *Il dramma*, anno 52, n° 1-2, giugno-luglio 1976 pp. 124-126; et surtout dans la presse : CUOMO, Franco, "Alla ricerca del teatro perduto", in *Avanti*, 28 mars 1976; MO, Ettore, "Valeria Moriconi anarchica a Jesi", in *Il Corriere della Sera*, 30 mars 1976; CHIARETTI, Tommaso, "Volponi in un circo a tre piste", in *La Repubblica*, 15 avril 1976; QUADRI, Franco, "Il sipario ducale", in *Panorama*, 17 avril 1976; AC. M, "*Il sipario ducale* a Roma", in *L'Unità*, 28 avril 1976; JORIO, Luciana, "Enriquez polemizza col 'divino' Strehler", in *Il Giornale*, 28 avril 1976; GERUS, Patrizio, "Oscuro sipario sull'Italia dei golpe", in *La Repubblica*, 29 avril 1976; DE MONTICELLI, Roberto, "Giostra di fatti, non di teatro", in *Il Corriere della Sera*, 4 mai 1976; BERTANI, Odoardo, "Un bel sudario di noia", in *Avvenire*, 22 mai 1976.

4

Chemins croisés de la vidéo entre l'institution et la piazza[275]

Jusqu'au début des années soixante-dix, la Rai détient un double monopole de l'image électronique : d'une part, elle est la seule institution à avoir le droit de produire et de diffuser des émissions radio-télévisuelles, de l'autre elle possède l'exclusivité des appareils technologiques, très coûteux et encombrants. En raison de cette position, en tant qu'émanation directe du pouvoir politique dominé par la Démocratie Chrétienne, la Rai contribue à forger les mœurs et le langage de l'Italie moderne et industrialisée. La longue direction d'Ettore Bernabei en particulier – homme très habile, nommé par le dirigeant chrétien démocrate Amintore Fanfani, en fonction de 1961 à 1974 – élabore un modèle culturel rassurant, modéré, tendant à apaiser les tensions sociales par l'exaltation du travail, du sacrifice et de la mobilité sociale. Les programmes forment un ensemble cohérent de haut niveau professionnel, où les différents genres – information, spectacle de variétés, quiz, et théâtre – expriment les mêmes valeurs et reproduisent la même esthétique sobre et soignée. La liberté pour les artistes et les intellectuels invités à contribuer aux programmes est donc limitée. Un épisode concernant Dario Fo et Franca Rame est à ce propos significatif. En 1962, les deux acteurs sont obligés de quitter le programme *Canzonissima*, suite à un sketch satirique sur l'industrie du bâtiment; ensuite, ils sont contraint à l'"exil" de la télévision pendant quinze ans. Comme le remarque Enrico Menduni, "la vengeance de la Rai, l'exclusion de la vidéo, était dure et sans possibilité d'appel"[276].

Au début des années soixante-dix, la position de monopole de la Rai est mise en question[277] par trois grandes transformations :

> **L'échéance de la convention Rai-Etat et la mise en crise du principe monopoliste :** en décembre 1972, la convention triennale entre l'Etat et la Rai parvient à son terme, et les partis politiques, au moment de la renouveler, se trouvent face à une situation plus complexe qu'auparavant. Si des petits entrepreneurs commencent à installer des relais hertziens abusifs permettant de diffuser les chaînes des pays frontaliers, comme Telemontecarlo et Kapodistria, des petites chaînes locales commencent à transmettre par le câble. La première est Telebiella, fondée en avril 1971 par l'ancien employé de la

[275] Nous utilisons le terme *piazza* pour indiquer la "rue", le lieu de l'action sociale et de la lutte politique.

[276] MENDUNI, Enrico, *Televisione e società italiana 1975-2000*, Milano, Bompiani, 2002, p. 24.

[277] La fin du cycle de croissance économique, l'irruption des jeunes et des laïques dans la vie sociale, la contestation, changent le profil et les exigences des spectateurs, tandis que, suite à la "stratégie de la tension", les journalistes commencent à s'interroger sur la finalité et les moyens de leur profession. En 1970, à Rome, se réunit pour la première fois le "Movimento dei giornalisti democratici" [Mouvement des journalistes démocratiques], qui vise à l'affirmation de la liberté et de l'indépendance de l'information.

Rai Giuseppe Sacchi, suivie peu après, en octobre, par Babelis Tv, qui transmet dans la ville de Rimini : c'est donc la province italienne, et non les grandes villes, qui commence à développer un tissu de petites et moyennes entreprises alternatives.à la télévision d'Etat. Ces initiatives provoquent des poursuites judiciaires, qui durent plusieurs années, jusqu'à la sentence de la Corte Costituzionale, qui en 1974 déclare la légitimité des chaînes privées locales. Entre-temps, plusieurs chaînes de télévision et de radio sont nées un peu partout dans la province italienne[278] : elles présentent des émissions artisanales et audacieuses, suivant parfois des finalités commerciales et parfois des idéaux politiques.

La réforme politique de la Rai et le pluralisme interne : les équilibres politiques changent à la faveur du Parti Communiste qui devient la deuxième force politique du pays. La réforme du système télévisuel devient une priorité des partis, et tous réclament une démocratisation de la Rai. Après plusieurs années de débat, le 14 avril 1975, le Parlement promulgue une loi de réforme, qui prévoit la redéfinition du service public et de ses organes de gestion. La Rai passe sous le contrôle direct du Parlement – et donc de l'ensemble des forces politiques – pour assurer "l'indépendance, l'objectivité et l'ouverture aux différentes tendances politiques, sociales, culturelles, dans le respect des libertés garanties par la constitution". Sa mission est d' "élargir la participation des citoyens" et de "contribuer au développement social et culturel du pays"[279]. Ainsi, les partis politiques les plus influents commencent à gérer et à se partager les nominations des cadres. Les deux chaînes publiques commencent à se faire concurrence et à s'adresser à des publics différents.

La diffusion de la vidéo indépendante entre arts plastiques et action politique : après une première, fugace mais importante apparition de la vidéo indépendante lors du festival de théâtre expérimental *24 ore di no stop theatre* [*24 heures de théâtre non stop*] organisé en 1968 à Varese par Luciano Giaccari[280], la vidéo entre officiellement dans le milieu artistique en 1970, à l'occasion de l'exposition *Gennaio 1970, III biennale internazionale della giovane pittura. Comportamenti Progetti Mediazioni* [*Janvier 1970, III biennale internationale de la jeune peinture. Comportements Projets Médiations*] présentée au Museo Civico de Bologna. Les commissaires – Renato Barilli, parmi les fondateurs du Gruppo 63, et le critique d'art Maurizio Calvesi – décident de diffuser les enregistrements des actions réalisées par plusieurs artistes à travers des moniteurs[281]. Même si cette première expérience suscite chez les spectateurs des réactions négatives et se déroule parmi de nombreux problèmes techniques, une vague d'intérêt pour la vidéo croit dans les galeries d'art, qui se doutent d'appareils pour promouvoir la production et la diffusion des vidéos d'artistes. A Rome, nous trouvons la

[278] En 1973, on fonde par exemple Tele Ivrea, Tele Alessandria, Tele Vercelli, Tele Piombino Costa Etrusca, Telediffusione Italiana di Napoli, Teleancona Conero 3. L'année suivante apparaît Firenze Libera, et Silvio Berlusconi fonde Telemilano.

[279] COMMISSIONE DI VIGILANZA SERVIZI RADIOTELEVISIVI, *Legge 14 aprile 1975 n°103: Nuove norme in materia di diffusione radiofonica e televisiva*, Titolo 1, art. 1, disponible sur : http://www.camera.it/_bicamerali/rai/norme/listitut.htm.

[280] Dans le cadre du festival, qui prévoyait une succession ininterrompue de performance pendant 24 heures, Giaccari conçoit le projet *Televisione come memoria* [*Télévision comme mémoire*], où il utilise 3 caméras, 24 magnétoscopes et 24 moniteurs. Le principe de l'installation joue avec le rapport entre le direct et l'enregistré et il agit de cette manière : dans la première heure, tous les moniteurs transmettent les images captées en prise directe; dans la tranche temporelle suivante, un des écrans continue à transmettre le contenu enregistré de l'heure précédente et ce tout au long de la manifestation. Giaccari veut ainsi "superposer au travail des artistes un deuxième niveau - celui de la documentation instantanée – proposé par la vidéo, qui à chaque heure devait aussi bien capter et diffuser les événements en cours que proposer les mémoires des événements précédents en les cumulant", in GIACCARI, Luciano, "La videoteca – La classificazione – La mostra", in MENEGUZZO, Marco, *Memoria del video 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video raccolti da Luciao Giaccari*, Milano, Nuova Prearo, 1987, p. 48.

[281] Les artistes en question sont Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pierpaolo Calzolari, Mario Ceroli, Claudio Cintoli, Gianni Colombo, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Marisa Merz, Luca Patella, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Gianni Emilio Simonetti, Gilberto Zorio. Pour les titres détaillés des performances voir BORDINI, Silvia, *Videoarte & arte. Tracce per una storia*, Roma, Lithos, 1995, p. 60.

> Galleria l'Attico de Fabio Sargentini et surtout la Galleria dell'Obelisco de Gaspero Del Corso, à Venise la Galleria il Cavallino de Paolo Cardazzo, à Milan la Galleria Diagramma de Luciano Inga-Pin. De plus, en 1972, deux centres spécialisés dans la production et la distribution d'œuvres vidéo débutent leur activité : Art/Tapes/22 à l'initiative de Maria Gloria Bicocchi à Florence, en fonction jusqu'à 1977, et le Centro di Videoarte di Palazzo dei Diamanti a Ferrara, une section spéciale de la Galleria Civica d'Arte de la ville fondée par Lola Bonora. À côté des centres strictement artistiques, la vidéo indépendante se diffuse également dans le milieu militant, en tant que moyen de lutte politique, un moyen d'information alternative, de prise de parole de classes subalternes exclues du système officiel des communications. Des groupes d'artistes militants se forment, dont nous rappelons le collectif Videobase, fondé à Rome en 1971 par Anna Lajolo, Guido Lombardi et Alfredo Leonardi, et le Laboratorio di Comunicazione Militante [Laboratoire de communication militante] créé en 1974 à Milan par Paolo Rosa, Tullio Brunone, Ettore Pasculli et Giovanni Columbu. Des initiatives se multiplient également dans les écoles, dans les hôpitaux, dans les usines.

Ce processus de "démocratisation" de l'image électronique ouvre ainsi de nouvelles possibilités artistiques et de nouveaux débats théoriques.

Pourquoi la vidéo? Les premières réflexions théoriques

La première apparition de la vidéo indépendante est tout de suite accompagnée par des tentatives d'analyse théorique et critique. Suite à l'exposition de Bologne, Barilli publie dans la revue d'art *Marcatre* un article où il exalte la vidéo en tant qu'outil d'enregistrement et de conservation des pratiques artistiques contemporaines travaillant dans le présent du geste, de l'action, du comportement[282]. Tout en se disant sceptique par rapport aux possibilités artistiques autonomes de l'image électronique, il essaie d'établir un catalogage de déclinaisons du moyen[283]. Cette première tentative témoigne de la nécessité de construire un vocabulaire critique spécifique autour de la vidéo, et de l'autre de la variété des approches des artistes, liées à leur parcours et de leurs intérêts personnels.

Dans le catalogue des vidéos que la galerie d'art Obelisco produit en 1971, le critique Francesco Carlo Crispolti suit les indications de Barilli lorsqu'il écrit :

> Enregistrement vidéo en tant que nouveau module; caméra et bande magnétique en tant que mémoire, prise directe, provocation, dissidence par rapport aux moyens de communication officiels, happening, geste, présence, casualité, spontanéité, boîtes chinoises, et d'autres possibilités infinies pour les arts visuels, insérés dans ce cas dans le concept plus large d'information […]. L'enregistrement offre un moyen précis à l'art actuel qui s'efforce de pénétrer dans les plis du flux du réel.[284]

Le rapport au présent, la capacité de travailler avec le flux du temps qui est exalté dans le domaine des arts plastiques est également au centre des réflexions des artistes

[282] BARILLI, Renato,"Video-recording a Bologna", in *Marcatre*, n°4-5-6, maggio 1970, pp. 58-60.

[283] Barilli parle de "itération", "fixation de l'image", "coupure casuelle", "métathéâtre", "montage", "conceptualité", et "spectacles-happening".

[284] CRISPOLTI, Francesco Carlo (dir.), *Videobelisco. Art video recording. Video libro n° 1*, Roma, Galleria dell'Obelisco, 1971, p.9.

militants. Pour ceux-ci, la vidéo efface les idées traditionnelles d'auteur et d'œuvre : souple et économique, elle permet de suivre la réalité de près et de manipuler la documentation du réel au fur à mesure de son évolution. Comme le remarque l'artiste et critique Simonetta Fadda, la vidéo devient alors une situation en devenir, qui est également susceptible de modifier les comportements des personnes, en brouillant la distance entre l'observateur, l'observé et le spectateur. La technologie devient un outil qui rend le spectateur actif, comme le proclame par exemple le Laboratorio di Comunicazione Militante : "il est temps d'affirmer le droit social à l'art : droit à connaître, à inventer. A produire, c'est-à-dire à ne pas être seulement des consommateurs pleins de vénération"[285].

Dans l'ensemble d'initiatives et de déclarations de ces années, Luciano Giaccari, artiste et théoricien, observe une "remarquable confusion". Selon Giaccari,

> Il existait tout d'abord une sorte de "transfert" du moyen à l'œuvre, pour lequel on pensait qu'en utilisant un instrument – révolutionnaire au plan technique - on aurait obtenu automatiquement des résultats novateurs même au plan des contenus. Le mythe de la vidéo révolutionnaire persuada ensuite de nombreuses personnes que l'on pouvait aussi faire la révolution par ce moyen, et dans cet état de confusion sont nées de tristes expériences d'artistes qui faisaient une espèce de vidéo socio-politique, et d'engagés qui produisaient des vidéos para-artistiques. Une autre identification trompeuse se produisait entre le phénomène de la vidéo dans son ensemble et le portapack qui était lié à la valeur-nécéssité-exigence de liberté totale du médium. On employait donc cet outil même dans les situations où il était complètement inadéquat, dans la phase de la captation tout comme dans le montage.[286]

En 1972, Giaccari publie *La classificazione dei metodi di impiego del videotape in arte* [*La classification des méthodes d'utilisation de la bande vidéo dans l'art*], par laquelle il vise à doter d'un instrument de compréhension de ses caractéristiques productives et esthétiques la communauté artistique intéressée par la vidéo. Il avance une distinction de fond liée à la position de l'artiste par rapport à la technologie : dans un cas, la relation est directe, c'est-à-dire que l'artiste utilise le média avec un propos de création; dans l'autre, la relation est interposée, c'est-à-dire que d'autres figures professionnelles utilisent la vidéo sur l'œuvre de l'artiste pour des buts documentaires ou didactiques. À partir de cette distinction fondamentale, Giaccari définit plusieurs modalités d'usage. Dans le cas de la relation directe, il décrit trois possibilités :

---

[285] LABORATORIO DI COMUNICAZIONE MILITANTE, *L'arma dell'immagine : esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, Milano, Mazzotta, 1977, p. 126.

[286] GIACCARI, Luciano, "La videoteca – La classificazione – La mostra", in MENEGUZZO, Marco, *Memoria del video 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video raccolti da Luciao Giaccari*, Milano, Nuova Prearo, 1987, p. 50. Sauf indication contraire, les citations qui suivent sont également tirées de ce texte.

> 1. Le *videotape [bande vidéo]* : elle se fonde sur "l'identification entre le moyen et l'œuvre" pour laquelle "la bande magnétique est le support matériel [de l'œuvre], tout comme la toile, la pierre, la photo, le film, etc.". C'est bien la direction de recherche soutenue par les galeries d'art, qui pourtant pour Giaccari, écrivant quinze ans après la publication de la classification, n'a pas obtenu des résultats excellents en Italie, et ce à cause de l'accès limité des artistes aux dispositifs professionnels garantissant une qualité technique de bon niveau.
>
> 2. La *videoperformance [performance vidéo]* : il s'agit d'une action de l'artiste créée à l'aide d'un dispositif vidéo en circuit fermé, ou bien d'une action conçue par l'artiste pour être captée par la vidéo, qu'il appelle alors *performance in video*.
>
> 3. Le *videoenvironment [environnement vidéo]* : il s'agit d'une mise en espace, d'un environnement qui est conçu à l'aide d'un dispositif vidéo en circuit fermé. Pour ces deux dernières déclinaisons, Giaccari remarque un élargissement de la pratique de la vidéo des arts plastiques au théâtre, à la danse, à la musique, en observant une tendance plus aigue à l'hybridation de plusieurs langages. Il s'agit donc pour lui de la direction de recherche la plus fertile.

Dans la *relation interposée*, Giaccari distingue :

> 1. La *videodocumentazione [documentation vidéo]*: il s'agit d'une "forme d'expansion du phénomène artistique originel" qui permet que celui-ci entre en contact avec des publics plus vastes. Les problèmes se concentrent dans ce cas autour de l'acte de la captation, et concernent en particulier l'existence du filtre représenté par la caméra, l'objectivité de l'opérateur face à l'œuvre, le point du vue qu'il choisit d'adopter.
>
> 2. Le *videoreportage [réportage vidéo]*
>
> 3. La *videocritica [critique vidéo]*
>
> 4. La *videodidattica [didactique vidéo]* : dans ces trois derniers cas, c'est plutôt le rôle de la post-production qui devient le plus important; l'opérateur vidéo devient alors un véritable critique qui se sert des codes de son outil, et d'autres matériaux verbaux ou musicaux, pour développer sa réflexion sur une artiste ou sur une œuvre. Pourtant, en dépit de bonnes initiatives personnelles dans ces trois domaines, le manque d'une politique éditoriale empêche selon Giaccari d'envisager le développement expérimental des œuvres de ce genre.

Giaccari va essayer de mettre personnellement en pratique ses idées sur la documentation des événements artistiques en intervenant au cours de plusieurs manifestations. En particulier, il est très actif dans le milieu du théâtre expérimental : pendant des festivals, il met en place des installations et documente des performances, en contribuant à diffuser la pratique de la vidéo parmi les metteurs en scène et les compagnies. Dans la pluralité d'approches qui caractérise cette période, ceux-ci suivent pour l'instant deux directions principales, en dehors et à l'intérieur des institutions : d'une part ils rejoignent ceux qui s'intéressent à la vidéo en tant que moyen d'intervention dans la société – on parlerait alors, pour suivre Giaccari, de *videoperformance*, de *videoenvironment* et parfois de *videodocumentazione* réalisés pourtant directement par les artistes. De l'autre, ils insèrent la vidéo dans leur pratique d'auteurs, en réalisant des œuvres pour la télévision publique – et on parlerait donc dans ce cas de *videotape*. Même si les lieux et les conditions de ces premières expériences de l'image électronique apparaissent donc très distants, il n'y a pas de véritable rupture. Elles font partie d'une même recherche, d'un même questionnement sur la

communication théâtrale et sur son efficacité, et elles sont parfois menées par les mêmes artistes qui circulent entre la *piazza* et l'institution.

La centralité du théâtre dans la Rai : l'affirmation du teleteatro

Dans son ouvrage sur le "live" et le "mediatized"[287], Philip Auslander observe que dans la première phase de son histoire, la télévision puise ses modèles sémiotiques dans le théâtre. Dans les années 1940, plusieurs théoriciens américains qui observent la naissance de ce nouveau média, soulignent qu'il partage avec le théâtre les notions d'immédiateté et d'intimité dans la relation avec le spectateur. Lenox Lohr[288], en 1940, souligne que le système de tournage par l'intermédiaire de plusieurs caméras, caractéristique technique de la production télévisuelle qui va devenir un élément fondamental de sa rhétorique, produit l'effet de respecter la continuité de l'espace donnant au spectateur l'impression de percevoir l'idée d'un espace unique, cohérent, qu'il peut dominer d'un seul regard comme celui de la scène du théâtre classique, ou à l'italienne. La même année, Burger[289] met en évidence que c'est précisément par cet agencement, ce traitement de l'espace, que la télévision se rapproche davantage du théâtre que du cinéma, qui par le montage, peut au contraire construire un espace discontinu, dans lequel le spectateur se projette tout en sachant qu'il s'agit d'un univers autre, potentiellement illimité. Le plateau de télévision est au contraire ancré dans un lieu précis, construit pour être vu, pour s'adresser au spectateur à la maison.

Lors de sa naissance, la télévision italienne ne se limite pas à élaborer le modèle de la communication théâtrale, mais fait du théâtre son allié principal. Le programme qui inaugure les émissions italiennes en 1954, est en effet la mise en scène d'une comédie de Goldoni, *L'osteria della posta* [*L'auberge de la poste*] par le jeune Franco Enriquez. La valeur symbolique de ce choix est précise, comm en témoignent les pages du bulletin officiel de la radio et de la télévision:

> Au tout début de cette nouvelle forme de spectacle qu'est la télévision, par la référence à notre meilleure tradition théâtrale, à notre auteur le plus familier et imaginatif, nous voulons établir un pont entre des civilisations différentes. Le moyen télévisuel doit

[287] AUSLANDER, Philip, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, London and New York, Routlegde, 1999.

[288] LOHR, Lenox Riley, *Television Broadcasting. Production, economisc, technique*, New York and London, McGraw- Hill Book Co., 1940, cité par AUSLANDER, *Liveness*, cit., p. 19.

[289] BURGER, Hans, "Through the television camera", in *Theatre Arts*, n° 1, march 1940, pp. 206-209, cité par AUSLANDER, *Liveness*, cit., p. 20.

> s'inspirer des modes d'art précédents, les adapter peut-être à ses propres nécessités et exprimer ainsi le progrès de la culture[290].

Le directeur de la programmation, Sergio Pugliese, dramaturge de formation, fait du théâtre un allié fondamental du projet éducateur et unifiant de la télévision publique, et le répertoire théâtral, classique et contemporain, devient un des éléments principaux de la programmation. Pugliese favorise l'entrée de jeunes issus du théâtre dans la Rai, au point que, pendant à peu près une décennie, le noyau des professionnels de l'institution vient d'une formation théâtrale[291]. La télévision publique établit avec le domaine théâtral une relation étroite, concernant à la fois le "compromis expressif" des deux langages et l'échange des figures professionnelles, en particulier des acteurs[292]. De 1954 à 1965, la Rai présente 1227 émissions consacrées au théâtre, et 540 de 1965 à 1972[293]. Il s'agit de mises en scène de pièces de théâtre conçues directement pour la télévision, ou d'adaptations ou, plus rarement, de captations des spectacles théâtraux les plus réussis de la saison. Le théâtre à la télévision devient une habitude consolidée des foyers italiens et il est aussitôt considéré comme un genre spécifique, appelé *teatro televisivo* ou *teleteatro*[294].

Le *teleteatro* est l'objet d'études et de débats spécifiques, réunissant les artistes et les chercheurs de théâtre, de communication et de cinéma. S'agissant d'un genre hybride par définition, l'explication et la précision de ses caractéristiques essentielles demeurent problématiques. Les chercheurs ont établi des descriptions différentes selon les critères de distinction adoptés : le texte, le dispositif de communication, le metteur en scène. Gianfranco Bettetini distingue entre les "formes pures" – c'est-à-dire les "versions télévisuelles de textes conçus à l'origine pour le théâtre" – et les "formes dérivées" –

---

[290] Citation du *Radiocorriere* publié la première semaine de janvier 1954, tirée de BETTETINI, Gianfranco (dir.), *Sipario! : storia e modelli del teatro televisivo in Italia*, Roma, Edizioni RAI, 1989, p. 73.

[291] La première génération de réalisateurs, dont font partie Franco Enriquez, Mario Landi, Silverio Blasi, Alessandro Brissoni, Sandro Bolchi, vient des expériences scéniques des GUF [Gruppi Universitari Fascisti : groupes universitaires fascistes], de l'Accademia ou des assistanats de Giorgio Strehler et Luchino Visconti, et a assimilé l'enseignement de maîtres importants tels qu'Anton Giulio Bragaglia et Jacques Copeau. Ces personnalités quittent le travail du plateau, pour se consacrer avec passion et conscience à faire du théâtre à travers un moyen de communication nouveau et différent.

[292] BETTETINI, (dir.), *Sipario!*, cit., en particulier le deuxième chapitre, "Una televisione che sapeva di teatro e che non vuole più saperne. A cavallo di due ricerche", pp. 21- 48.

[293] Nous présentons ici les résultats de la recherche de Maria Letizia Compatangelo, qui a classé toutes les émissions concernant le théâtre de 1954 à 2004; comme nous allons le voir, son choix des émissions pertinentes demeure à notre avis problématique : COMPATANGELO, Maria Letizia, *La maschera e il video I. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, Roma, Rai Eri, 1999.

[294] En français, nous allons utiliser le terme de *téléthéâtre* que Gianfranco Bettetini introduit dans le synopsis de son ouvrage cité dans la note 290.

c'est-à-dire les "textes conçus pour la télévision, où la provenance théâtrale du texte de base n'est pas donnée, mais les modèles de la communication théâtrale sont également présentes et influentes"[295]. Selon Maria Letizia Compatangelo par contre, ce qui permet de distinguer le *teleteatro* d'autres genres similaires est "l'espace scénique, ou bien plus exactement, la destination originale à l'espace scénique" dont la propriété essentielle est de réunir les acteurs et les spectateurs en une même unité spatio-temporelle[296]. Cette définition est pourtant modifiée à l'occasion du deuxième volet du catalogue, rédigé cinq ans plus tard. Face aux nouvelles formes de spectacle télévisuel mélangeant le cabaret, le spectacle de variétés, le conte, la musique et la danse, Compatangelo affirme que, comme le théâtre sur scène, le théâtre télévisuel doit avoir la capacité de "reconstruction d'un univers linguistique 'autre' […] capable d'être le tissu connectif d'un nouveau monde "[297]. Si finalement Compatangelo s'appuie donc sur la notion de "représentation", Giorgio Tabanelli, auteur d'un recueil d'entretiens avec des metteurs en scène de théâtre ayant travaillé pour la télévision, concentre sa réflexion sur les modalités de création. Ainsi, il reconduit le théâtre télévisuel à l'intérieur de la plus large problématique de la *regia*, une pratique d'auteur "entre théâtre, cinéma et télévision"[298].

Nous allons considérer la variété et la mutabilité des approches et des issues comme des données de base du *teatro televisivo*. Faisant partie au début du classement empirique des genres télévisuels, le *teleteatro* possède un caractère historique et il n'a cessé d'être réinventé. Plusieurs *teleteatri* se sont succédé, en constituant des couches complexes, où se croisent et s'éloignent les modèles et les traditions[299]. Comme le suggère Valentina Valentini, les questions à se poser sont complexes et nombreuses :

---

[295] BETTETINI (dir.), *Sipario!*, cit., p. 50.

[296] COMPATANGELO, *La maschera e il video I*, cit., p. 13. Quelques pages après, Compatangelo explique : "L'espace scénique est l'élément qui détermine la structure et la langue d'un texte théâtral, que les sémiologues définissent justement texte dramatique. Cette définition réunit l'idée de texte écrit, c'est-à-dire le matériel linguistique qui appartient à la littérature théâtrale, et l'écriture scénique organisée en structures spatio-temporelles ", p. 16.

[297] COMPATANGELO, Maria Letizia, *La maschera e il video II. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1999 al 2004*, "Vqpt", Roma, Rai-ERI, 2005, pp. 17-18.

[298] TABANELLI, Giorgio (dir.), *Il teatro in televisione. Regia e registi:dalle prime trasmissioni in diretta all'alta definizione. Primo volume*, Roma, Rai-ERI, 2004 [2002], p. 8

[299] Nous rappelons aussi que le *téléthéâtre* est un phénomène international, qui en Europe en particulier, a contribué à la formation de plusieurs metteurs en scène, à la circulation des œuvres et donc, finalement, à la construction de la mise en scène de l'après-guerre. Il serait intéressant mener une recherche comparative approfondie sur les politiques et les créations des différents pays européens, à partir de nombreuses pistes ouvertes par l'ouvrage PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Le film de théâtre*, Paris, CNRS, 1997.

> Quel est le rapport établi entre le théâtre "en dehors de la télévision" et le théâtre réalisé par la télévision? Quel théâtre la télévision a-t-elle promu et quel théâtre a-t-elle ignoré, quelle a été son attitude envers le théâtre de tradition et de recherche? Et quel savoir théâtral, quelle culture exprime le théâtre réalisé par la télévision? Quels ont été ses modèles? Et encore, comment les acteurs, les auteurs et les metteurs en scène ont-ils appréhendé la télévision, quel rôle lui ont-ils attribué par rapport à leur pratique théâtrale[300]?

Dans les années soixante-dix, suite au phénomène de "pluralisation" de la Rai, les rapports de la télévision publique avec le milieu théâtral, et les finalités des émissions théâtrales s'élargissent. Cette mutation va produire des conséquences esthétiques importantes, en ouvrant les portes à de nouvelles déclinaisons du genre.

De la télévision comme moyen…

Les émissions théâtrales de la Rai – tournées en prise directe jusqu'en 1962, ensuite enregistrées par le système Ampex – suivent des rythmes soutenus et elles sont réalisées selon des conventions techniques et formelles assez rigides : utilisation de trois caméras, centralité de la figure humaine captée généralement en plan américain, peu de mouvements de caméras et montage linéaire selon les règles de base du cinéma classique hollywoodien. Lorsqu'elle aborde des spectacles complexes, la télévision procède par simplification des dispositifs et de l'action, comme dans le cas de la version télévisée de *L'instruttoria* de Puecher.

Le rapport avec les metteurs en scène est ambivalent. D'une part, ceux-ci se sentent menacés par les rouages de la production télévisuelle et ils craignent que leurs œuvres soient dénaturées. Gianfranco De Bosio raconte par exemple que

> ces réalisateurs arrivaient à la dernière minute et connaissaient à peine ce qu'ils allaient capter. De ce fait, j'essayais de suivre le tournage autant que possible. Les temps étaient très rapides : souvent ils n'arrivaient qu'un jour avant celui qui avait été prévu pour le tournage, ils voyaient le spectacle une fois et ensuite ils enregistraient. Il y avait plus à se défendre qu'à construire […].[301]

De l'autre, la Rai demande aux metteurs en scène de diriger eux-mêmes des adaptations et des réalisations originales pour la télévision, en leur donnant ainsi la possibilité d'avoir une expérience directe du média et de pouvoir choisir personnellement comment présenter leurs spectacles à l'écran. Eduardo De Filippo, l'héritier du patrimoine des compagnies familiales et de la tradition populaire napolitaine, est le premier homme de théâtre invité à transposer ses spectacles à la caméra. Après des adaptations en prise directe et des tournages en pellicule qu'il réalise entre 1955 et 1959, De Filippo conçoit

---

[300] VALENTINI, Valentina, *Teatro in immagine. Volume primo: eventi performativi e nuovi media*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 108-109.

[301] Gianfranco De Bosio cité par TABANELLI, (dir.), *Il teatro in televisione. Primo volume*, cit., p. 184.

de transposer l'ensemble de son œuvre pour la télévision, en l'organisant en plusieurs cycles de mises en scène qu'il va réaliser à différents périodes de 1962 à 1981[302]. À l'époque, le succès d'Eduardo (c'est ainsi qu'il est appelé en Italie, même dans le milieu des spécialistes) télévisé auprès du public est remarquable, et, de plus, il est confirmé chaque fois qu'il y a des reprises ou des diffusions commerciales. Car les comédies télévisuelles d'Eduardo gardent la fraîcheur et la vivacité de la représentation scénique, en parvenant à déployer leur théâtralité à travers le langage des images. Par l'utilisation sobre et linéaire de la caméra, Eduardo joue le rôle du spectateur idéal de ses œuvres. Son regard sait se poser tantôt sur les visages des acteurs, tantôt sur les ensembles, en saisissant les nuances des expressions, de la gestuelle et de la proxémique. En tant qu'homme de théâtre total, à la fois auteur, acteur et metteur en scène, il sait jouer avec les spectateurs même à travers l'écran, en se servant en particulier de la langue propre à son écriture. Il s'agit en effet d'une langue vivante, dialectale et personnelle, écrite pour être dite et agie, qui possède la faculté de transformer le statut de la communication télévisuelle. Si donc au début Eduardo pense se servir de la télévision en tant qu'arme contre le destin éphémère de la création scénique, au cours de sa longue expérience télévisuelle, il en fait une déclinaison différente de l'interrogation fondamentale qui parcourt ses pièces, c'est-à-dire du rapport de l'individu à la société[303].

À l'exception d'Eduardo, les metteurs en scène initialement invités par la Rai proviennent du milieu du théâtre public. Missiroli, Scaparro, De Bosio, Squarzina et ensuite Strehler dirigent des adaptations de leurs spectacles à la télévision, en profitant des compétences techniques des équipes de la Rai[304]. Luigi Squarzina raconte par exemple que

> Pendant ce temps-là [au cours des années soixante et soixante-dix], les caméras n'étaient pas mobiles comme celles d'aujourd'hui : elles étaient lourdes, des espèces de baraques, et il y avait des numéros qui en signalaient les positions. On tournait comme ça : par exemple, la numéro 1 allait se placer dans la position 6, et en même temps la 2 tournait, de façon à faire une captation la plus continue possible et à ne pas interrompre l'énergie,

[302] Le premier cycle date de 1962 et est composé de 11 comédies; le deuxième de 1964, avec 8 comédies; le troisième de 1975-1976, avec 4 comédies; le dernier de 1977-1981, avec 8 comédies. Sur le rapport d'Eduardo avec la télévision, outre les remarques de Valentini citées dans la note suivante, cf. BARSOTTI, Anna, *Eduardo, Fo e l'attore autore nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007; et la section documentaire du site Internet consacré à cet homme de théâtre par le Centro Teatro Ateneo de l'Università de Rome "La Sapienza", disponible sur : http://w3.uniroma1.it/cta/eduardo/ .

[303] Cf. à ce propos les remques en de Valentina Valentini in VALENTINI, Valentina, *Teatro in immagine. Volume primo: eventi performativi e nuovi media*, Roma, Bulzoni, 1987, pp.112-113.

[304] Mario Missiroli réalise *Una storia equina* [*Une histoire de chevaux*] d'Ephraim Kishon en 1967, Maurizio Scaparro *La casa sulla frontiera* [*La Maison Frontière*] de Slawomir Mrozek en 1969, Luigi Squarzina *Una delle ultime sere di carnovale* [*Un des derniers soirs du carnaval*] de Carlo Goldoni en 1970 et Giorgio Strehler tourne l'adaptation de *Nel fondo* [*Les bas-fonds*] de Maxime Gorki en 1972.

> la tension des acteurs. Il fallait être très préparé, et ces ordres c'était à moi de les donner, ou au secrétaire de production, une figure fondamentale, qui était comme un deuxième réalisateur très compétent qui étudiait la situation avec moi et qui connaissait les techniciens. Aussi l'éclairage étaient réglé pendant le tournage. Pourtant, à l'époque, la télévision contribuait beaucoup à la diffusion du théâtre, et il y avait une grande passion de la part de tout le monde [305].

Comme la dernière phrase de la citation de Squarzina le suggère, ces artistes et l'institution partagent la même vision du théâtre à la télévision. Fonction didactique, diffusion au large public, et mémoire de l'éphémère : voici les finalités de la collaboration entre l'écran et le plateau. Pour les metteurs en scène, la télévision porte les marques d'une absence, qu'il faut dépasser au nom d'une plus large diffusion du théâtre, en un compromis permanent entre les deux langages. Ce que Strehler dit en 1971, lorsqu'il accepte pour la première fois de diriger lui-même l'adaptation de l'un de ses spectacles, est à ce propos très explicite et très significatif :

> Aujourd'hui je me sens d'affirmer que [la transposition télévisuelle des spectacles de théâtre] a un sens, même au plan esthétique. Évidemment, il s'agit toujours d'une adaptation, d'une sorte de compromis à repérer minute après minute, mais ce n'est pas quelque chose de stérile. […] Si le cinéma n'accepte pas l'événement théâtral, s'il ne peut pas se l'approprier, le moyen télévisuel peut-être ne présente pas d'obstacles de fond contre la médiation […], pourvu que, au-delà des règles et des habitudes, on aborde l'opération avec courage, honnêteté, équilibre, sens du spectacle, et surtout des équivalences que le moyen exige. […] Un petit calcul : un million et demi de spectateurs […] vont suivre jusqu'au bout ce que nous avons fait pour eux. Un million et demi de visages, de cerveaux, d'êtres humains qui écoutent, regardent, recueillent (bien ou mal, peu importe) quelque chose. Pour nous, artistes de théâtre, un tel chiffre est inconcevable. Voilà le petit calcul. Un calcul qui ne peut pas ne pas faire réfléchir et surprendre. […] Pour moi c'est un point de départ pour une autocritique. Et le signe le plus clair de la responsabilité sociale que tout homme d'art et d'information porte aujourd'hui dans tout geste quotidien. Voilà, les moyens de communication de masse ont énormément augmenté les responsabilités et les fautes de ceux qui les utilisent[306].

Après une période de méfiance[307], Strehler comprend effectivement l'importance de diffuser ses spectacles sur le petit écran et de laisser également une trace audiovisuelle de ses créations. Commence ainsi sa longue collaboration avec son assistant Carlo Battistoni, qui va diriger les adaptations télévisuelles des grands spectacles des années soixante-dix. Celles-ci répondent parfaitement aux idées de compromis et d'équivalence entre l'écran et la scène évoquées par Strehler lui-même : le rythme détendu du montage, la composition attentive des plans, la variation entre plans d'ensemble et plans

[305] Luigi Squarzina cité par TABANELLI (dir.), *Il teatro in televisione. Primo volume*, cit., p. 131.

[306] STREHLER, Giorgio, "Ha un senso fare teatro alla tv?", in *Sipario*, n° 300, 1971, pp. 16-17, publié in TABANELLI (dir.), *Il teatro in televisione. Primo volume,* cit., pp. 260 et 262.

[307] En 1955, à l'occasion de l'émission télévisuelle en direct de *Arlecchino servitore di due padroni* sous la direction de Giancarlo Galassi Beria, Strehler parlait de "regard mystérieux" de caméras et affirmait ne pas être sûr de la valeur positive de l'adaptation télévisuelle. La présentation que Strehler prononce avant la diffusion est visible dans le documentaire CAVATORTA, Silvano, *3.1.1954 Appunti sui primi anni di teatro in TV*, Rai, 1991, 27', copie consultée à la Biblioteca de la Scuola Civica Paolo Grassi à Milan.

rapprochés favorisent la réception du spectateur télévisuel, tout en permettant de bien comprendre l'organisation et la poétique du spectacle théâtral. A la même époque que ces réalisations de Strehler et Battistoni, la Rai commence à établir des relations avec le théâtre en dehors des institutions publiques et à envisager également un rapport différent entre le metteur en scène et la création télévisuelle.

…à la télévision comme langage

L'exigence de pluralisme et la différenciation des deux chaînes de la Rai ne manquent pas d'avoir des retombées sur le *teleteatro*. La Rai commence à inviter des artistes – metteurs en scène et cinéastes – à expérimenter les potentiels d'expression et de langage propres au média télévisuel. Pour comprendre l'attitude des cadres de la Rai, nous allons évoquer l'entretien de Nicola Fano avec les responsables de la section théâtre de Rai Uno – Paolo Valmarana – et de Rai Due – Carlo Canepari –, qui, bien que remontant à 1978, rend compte aussi de l'atmosphère des années précédentes[308]. Comme auparavant, les deux chaînes se donnent la mission de diffuser et de documenter la vie théâtrale nationale avec des visées pédagogiques. Pour élargir "le nombre et l'origine sociale des spectateurs", Valmarana déclare vouloir réélaborer pour la télévision des spectacles qui ont déjà connu un succès sur les scènes, de façon à attirer le public et à donner aux compagnies une plus forte résonance. De son côté, Canepari vise à retransmettre "les spectacles qui ont suscité le plus d'intérêt dans la saison qui vient de terminer", et en particulier c'est bien sa chaîne qui va produire les adaptations des spectacles du Piccolo Teatro de Milan[309].

Néanmoins, d'autres finalités et d'autres collaborations se profilent, de manière différente d'une chaîne à l'autre. Valmarana vise à promouvoir la recherche sur le langage vidéo, en donnant la priorité au soin apporté aux images. Afin de "trouver un langage différent de celui qu'ont puisé les productions de prose télévisuelle d'avant la réforme", il réclame un travail pointu et particulier pour chaque production, avec une vocation expérimentale niant les acquis et les conventions établis dans les décennies précédentes. Il se pose ainsi l'objectif de changer l'horizon d'attente des spectateurs, et de les habituer à distinguer les traits spécifiques de l'œuvre vidéo. Il attribue donc une partie du bugdet aux productions réalisées par des cinéastes, invités à mettre en scène

[308] FANO, Nicola, "La prosa in tv. Alla ricerca di un pubblico sempre più vasto", in *Il dramma*, a. 54, n° 11-12, dicembre 1978, pp. 62-65.

[309] Rai Due était à l'époque sous l'influence politique des socialistes – Partito Socialista Italiano –, dont Strehler était proche. Rai Uno demeurait au contraire sous l'influence des démocrates chrétiens – Democrazia Cristiana.

pour la télévision des pièces de théâtre, par exemple *Il gabbiano* [*La mouette*] de Tchekhov (1978) montée par Marco Bellocchio et *Yerma* de Federico Garcia Lorca (1978) par Marco Ferreri. Ainsi, Valmarana pense créer un court-circuit entre les compétences cinématographiques des réalisateurs et les caractéristiques de l'écran vidéo et du texte dramatique. Par contre, la deuxième chaîne, comme l'explique Carlo Canepari, se pose la question de "trouver la façon la plus télévisuelle de traduire des expériences théâtrales", tout en tenant compte des dinnérentes conditions de réception des deux formes de communication. Ce sont donc des hommes de théâtre appartenant à l'aire de l'expérimentation qui sont invités à réaliser des œuvres, inspirées de leurs mises en scène tout comme complètement indépendantes. Nous allons nous occuper dans le détail des trois créations appartenant à ce courant, réalisées à partir de 1972 par trois metteurs en scène importants : Carlo Quartucci, Luca Ronconi et Carmelo Bene[310]. Finalement, nous allons aussi évoquer l'expérience télévisuelle de Dario Fo.

La rappresentazione della terrible caccia alla balena bianca Moby Dick de Carlo Quartucci: la mise en abyme de la pérception télévisuelle

Du 17 mars au 14 avril 1973, les téléspectateurs du samedi soir du "Secondo Programma" (la deuxième chaîne de la Rai) suivent l'adaptation en cinq épisodes d'une heure chacun du roman d'Hermann Melville *Moby Dick* (1851), réalisé par Carlo Quartucci en collaboration avec l'écrivain Roberto Lerici **(Ann. 3.C.14, Fiches)**[311].

Le critique cinématographique Morando Morandini, qui écrit à l'époque dans le quotidien progressiste *Il Giorno*, remarque l'émission et observe que

> ce n'est pas une série télévisée, ou cinématographique, mais c'est de la télévision…C'est le cas, plus unique que rare, d'un feuilleton télévisé qui présente à chaque épisode des surprises et des nouveautés aussi au plan formel, qui donne l'émotion insolite d'assister à un spectacle qui n'est ni du cinéma, ni du théâtre filmé, mais quelque chose de typiquement et absolument télévisuel [312].

Quelles sont les qualités télévisuelles de l'adaptation de Quartucci? De quelle manière le metteur en scène parvient-il à les obtenir?

---

[310] Ce ne sont pourtant pas les seuls : Mario Ricci tourne en 1970 une adaptation de son spectacle de théâtre *Re Lear*, Giancarlo Nanni fait la même chose avec *A come Alice* en 1972.

[311] Nous avons consulté l'adaptation de *Moby Dick* dans la vidéothèque du Dipartimento di Musica e Spettacolo de l'Università di Bologna, à Bologne. Pour la Rai, Quartucci avait déjà créé, en 1970, un feuilleton en cinq épisodes inspiré de *Don Chisciotte* [*Don Quisciotte*] de Miguel de Cervantes, adapté par Roberto Lerici.

[312] La citation de l'article de Morandini est publiée in FADINI – QUARTUCCI, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia,* cit., p. 152.

Apparemment, les conditions de production dans lesquelles Quartucci doit travailler ne semblent pas différentes par rapport à celles pratiquées d'habitude : il n'a que cinq jours pour tourner les épisodes, même s'il doit diriger une quarantaine entre interprètes et figurants. Pourtant, au niveau technique, son travail apparaît tout de suite différent par rapport aux conventions du *teleteatro* de l'époque. Il tourne en couleur – bien que, comme nous l'avons dit, la Rai continue de transmettre ses émissions en noir et blanc jusqu'en 1977 – et il se sert de quatre caméras placées sur des chariots permettant de les déplacer aisément. De plus, Quartucci valorise le processus de post-production, en utilisant pour la première fois en dehors du contexte des journaux télévisés et de la météo, le procédé du *chroma-key*[313].

Le metteur en scène situe tous les épisodes dans le même espace : un bateau aux planches en bois, entouré par des toiles grises et blanchâtres froissées. Il s'agit du Pequod de la fiction de Melville, le baleinier sur lequel le Capitaine Achab poursuit sa quête obsessionnelle du cachalot blanc jusqu'à sa mort et à la destruction finale de son équipage. Ce bateau placé au milieu du plateau de tournage est pour Quartucci un "laboratoire" de création où entreprendre un voyage à travers le roman de Melville, aussi bien qu'à travers les conventions esthétiques et communicatives de la télévision. Comme le titre le suggère avec le mot "représentation", l'émission se joue sur un double dégré : d'une part, l'aventure racontée par Ismael, de l'autre le jeu que le metteur en scène et ses acteurs mettent en place pour la présenter au public, un jeu qui possède le caractère festif et amusant des spectacles des bateleurs. Quartucci ne s'attache pas à la structure de l'œuvre, dont il suit le fil narratif principal, simplifié et adapté à la sérialité de l'émission. Ainsi, le spectateur peut suivre une histoire lisible et prenante, qui n'hésite pas à utiliser les registres du merveilleux et de l'hyperbolique – comme l'indique l'adjectif "*terrible*" du titre – et qui présente une alternance de moments comiques, dramatiques et plus lyriques. Les chansons composées par Fiorenzo Carpi et interprétées par Gigi Proietti accompagnent l'action en accentuant le ton populaire du jeu. Le metteur en scène concentre l'aspect réflexif de l'œuvre sur le plan formel, en se concentrant sur l'articulation du langage télévisuel.

[313] Le *chroma-key* est un procédé d'abord cinématographique qui a été ensuite développé avec la vidéo et perfectionné avec le numérique. Il permet d'intégrer dans une image unique deux sources différentes, en les incrustant l'une dans l'autre. On filme une action devant un fond monochromatique (généralement bleu ou vert). Ensuite le signal qui correspond à la gamme précise de la couleur du fond est remplacé par le signal venant d'une autre source.

Dans le prologue, Quartucci présente tout de suite son parti pris. Après les titres en noir sur le fond blanc, un acteur habillé en marin entre dans le plan monochrome et tire avec les bras de la gauche à la droite une toile qui va couvrir entièrement le cadre de l'écran. Sur celle-ci, Quartucci incruste le gros plan d'Ismael – intérprété par Rino Sudano – dont les yeux sont cachés par un chapeau. L'acteur soulève le chapeau, montre ses yeux en regardant droit dans la caméra pour se présenter"Appelez-moi Ismäel": les yeux sont noircis, et la lumière violente frappe son visage trempé de sueur. Lorsque le personnage déclare que "pour éviter le pire, il vaut mieux aller à la mer, tout de suite!", la caméra zoome sur son œil. Comme dans le roman, le spectateur va voir à travers ses yeux, et c'est bien son regard qui va le conduire dans l'aventure du Pequod. La caméra s'ouvre alors pour la première sur le paysage qui entoure Ismäel. L'image qui se présente est composite : entre les toiles qui se trouvent sur le fond et qui délimitent l'espace, les cordes et les planches qui évoquent la vie de la mer, deux marins se croisent en portant deux voiles ouvertes. Dans celles-ci, encore une fois, Quartucci utilise le *chroma-key* pour y incruster l'image bleue intense de la mer et de son horizon prometteur d'aventures et de liberté. Après cette vision fugace, le metteur en scène engage un montage alterné, rythmé entre le gros plan d'Ismael et le paysage humain du port, qui conduit au Pequod le protagoniste aussi bien que le spectateur : chaque réplique d'Ismäel qui explique ses intentions est suivie par un plan d'ensemble sur une activité des marins – en train de charger les provisions, de réparer des voiles, etc. [314]. Lorsqu'il demande à des marins qui est le capitaine, l'alternance s'interrompt : Ismäel a rencontré le Pequod, et l'entreprise commence.

Quartucci combine et varie tout au long des épisodes les procédés qu'il concentre dans cette partie introductive. La barrière qui devrait enfermer la fiction est souvent franchie par des adresses directes des acteurs à la caméra : cela rappelle tout d'abord l'écriture à la première personne du roman, mais dévoile également le dispositif télévisuel qui se fonde sur la co-présence à distance de l'émetteur et du récepteur du message, en utilisant

[314] Voici la description détaillee de la séquence (les coupures sont marquées par le signe //, le gros plan par GP) : GP d' Ismäel qui dit : "A la mer, comment? En tant que marin" //Deux marins enroulent du tissu //GP d' Ismäel qui dit : "Et cette fois je vais essayer dans les navires baleiniers" // Un marin qui coud une voile // GP d' Ismäel qui dit :"ça va être difficile…pour quelqu'un comme moi, à la tête pleine de livres " // Un homme passe du fond à l'avant-scène un écheveau de cordes sur les épaules // GP d' Ismäel qui dit :"Le passage est dur, mais quelle est l'importance?" // Marin qui regarde entre deux planches //Premier Plan d'Ismäel qui dit :"Il y aura un radin de capitaine qui va me donner des ordres et moi je vais obéir" // Marin au milieu de sacs pleins de céréales et de légumineuses // GP d'Ismael qui dit : "Dans ce monde qui est le bateau…qui n'a pas de maître sur la terre?" // GP d'Ismael silencieux qui regarde à droite // Marin qui aiguise une pointe // GP d' Ismäel silencieux qui regarde à gauche //Marin qui porte des sceaux // GP d' Ismäel silencieux qui regarde à la caméra et ensuite à droite, en souriant // Deux marins arrivent de la droite // GP d'Ismäel qui se tourne et dit en s'adressant à quelqu'un : "Qui est le capitaine?".

aussi un procédé propre aux théâtres populaires. Le montage sort souvent des rails des règles classiques dans le traitement des raccords, en produisant des effets de concentration et d'abstraction des coordonnées spatio-temporelles. En effet, Quartucci se sert du montage pour rythmer l'action et pour introduire des contrastes formels, en jouant aussi avec les échelles des plans. D'une part, il rapproche la caméra des visages et des détails des corps des acteurs, de l'autre, il n'hésite pas à capter le décor dans son ensemble, en exhibant ainsi son caractère fictif et métonymique – le moyen de transport pour représenter le voyage. Si la scénographie reste immobile, les caméras s'y déplacent autour, en la saisissant de différents points de vue sur le plan horizontal aussi bien que sur le plan vertical. Elles suivent les personnages et assument des positions "excentriques" en plongée et en contre-plongée. Grâce au *chroma-key*, le même plan peut contenir plusieurs plans : l'image devient ainsi un collage de plusieurs images hétérogènes, qui introduisent des éléments externes au plateau du tournage, en ouvrant des fenêtres sur des mondes imaginaires inspirés du roman, de l'histoire de ses représentations iconographiques, puisés dans les archives du cinéma et de la télévision[315]. Les incrustations sont réalisées à l'intérieur des toiles, souvent manipulées et transportées par les comédiens. Ceux-ci deviennent donc des "serviteurs de scène" – un concept que Quartucci utilise aussi dans ses expériences non-institutionnelles, toujours en relation avec l'usage des technologies – qui troublent le déroulement de l'action représentée, en montrant le processus de composition du récit télévisuel en train d'être fait. De cette manière, Quartucci met en abyme les dynamiques de la consommation télévisuelle. Dans un article écrit à quatre mains avec Ippolito Simonis, Quartucci s'exprime très clairement sur le sujet. Il affirme en effet :

> Je pense que le caractère majeur du moyen télévisuel est d'être une sorte de "conteneur" d'images du monde et de ses événements. Puisque la télévision décharge continuellement une véritable masse d'événements, il me semble qu'il faut chercher son langage, sa spécifité, justement dans ce flux. *Siparietti* [petits rideux] et *mascherine* [caches], comme on les a appelés, ce sont des toiles que certains acteurs-marins transportent à partir du premier épisode. […]une image renvoie à l'autre, elle l'influence […]. Il faut considérer que nos "nouvelles" images vont tout de suite entrer dans le catalogue universel des images, elles vont se cumuler avec les autres, qui existent déjà, en déclenchant de nouvelles associations, peut-être de nouvelles images. Voilà où se trouve l'intervention du public : dans cette capacité (possibilité, contrainte?) d'association, dans l'étrangeté d'un public qui n'a payé de billet ni est sorti de chez soi, mais au contraire, qui est en train de dîner, ou de discuter ou de faire l'amour. Les images qui vont lui parvenir vont tout de suite se fusionner non seulement avec celles

[315] Par exemple, lorsque les marins demandent à Ismael s'il connaît ce que le Capitaine Achab cherche véritablement, ils l'introduisent dans le ventre d'un caquelon, un squelette en bois couvert par une toile blanche. Alors, plusieurs images de répertoire – dessins, photographies et films, en noir et blanc et en couleur de baleines et notamment du caquelon imaginaire Moby Dick – se matérialisent autour des personnages.

> qui lui ont déjà été proposées, mais aussi avec celles qu'il crée lui-même, dans son activité de spectateur actif-passif. C'est le public qui lève le rideau, avec un seul mouvement du doigt; il peut enlever la parole, couper un geste, seulement en se distrayant une seconde, seulement en se levant pour répondre au téléphone. Voilà le sens du "serviteur de scène" de Quartucci, de l'acteur-spectateur; en réalité c'est à lui de décider, de choisir, de nouer et renouer tout événement[316].

En combinant le vocabulaire – masques, rideaux, serviteurs de scène – et les éléments du jeu théâtral, en particulier populaire – adresse directe aux spectateurs, utilisation métonymique de l'espace, manipulation à vue du décor – avec des technologies télévisuelles de pointe – lors du tournage aussi bien que lors de la post-production –, Quartucci travaille sur les spécificités de la télévision. A travers la fluctuation permanente entre les dimensions opposées du dedans et du dehors – dans et hors de la fiction, dans l'espace du plateau et ailleurs, dans le cadre et dans l'image – et entre celles de la continuité et de la discontinuité – coupure de la narration en épisodes, montage par contraste, fragmentation interne de l'image, mais souplesse des mouvements de caméras et linéarité de la narration – Quartucci met le spectateur face aux paradoxes de la perception télévisuelle, partagé entre le flux continu des informations et l'intermittence de l'attention. Certains de ces éléments, quoique déclinés de manière complètement différente, caractérisent également la version télévisuelle du *Roland furieux* de Luca Ronconi.

Orlando furioso de Luca Ronconi : légèreté et merveilleux de la page à l'écran

Tout comme *La rappresentazione della terribile caccia* de Quartucci, l'*Orlando furioso* de Luca Ronconi est inspiré d'un chef-d'œuvre de la littérature – le poème homonyme (1532) de Ludovico Ariosto – et est organisé en cinq épisodes transmis à cadence hebdomadaire **(Ann. 3.C.11, Fiches)**[317].

Pourtant, à la différence de l'œuvre que nous venons d'analyser, conçue directement pour le petit écran, l'*Orlando furioso* de Ronconi est à l'origine un spectacle de théâtre, qui a été ensuite repris et réinventé par le metteur en scène pour la télévision. La version théâtrale demeure l'une des créations les plus marquantes de l'époque : réalisée en collaboration avec l'écrivain Edoardo Sanguineti et avec la compagnie Comunità dell'Emilia Romagna[318], l'*Orlando furioso* est présenté au Festival de Spoleto en 1969

[316] QUARTUCCI, Carlo – SIMONIS, Ippolito, "Nascita, produzione e consumo di uno spettacolo televisivo", in *Zoom*, 1973, publié ensuite in FADINI – QUARTUCCI, *Viaggio nel camion*, cit., pp.157-159.

[317] Nous avons consulté une copie couleur de l'œuvre, conservée à la Biblioteca del Dipartimento di Storia delle Arti, Università di Pisa, Pise.

[318] La compagnie est fondée par des jeunes acteurs inspirés par les tournées italiennes du Living Theatre.

dans l'église de San Nicolò, et tourne ensuite en Italie et en Europe en s'adaptant à chaque fois aux espaces où il est accueilli. En adaptant à la scène le poème en huitains de l'Arioste, avec ses histoires fantastiques de chevaliers héroïques et d'amours contrastés, de batailles sanglantes et d'enchantements maléfiques[319], Ronconi se fonde sur deux principes: l'éclatement de l'espace théâtral, et la simultanéité des actions. Le public circule dans un espace ouvert, structuré de tréteaux et de plateformes mobiles où les acteurs jouent en même temps plusieurs fils narratifs du poème. Il se trouve ainsi impliqué dans un labyrinthe de mots et d'actions, où il doit moduler son attitude de spectateur. Comme le dit Ronconi, "ou il *participe* au jeu que nous lui proposons, ou il se met à côté pour regarder. Et dans ce cas, il va bien s'ennuyer, puisqu'il faut *vivre* le spectacle, il ne faut absolument pas le regarder et le juger. Si, au contraire, le spectateur *entre dans le jeu*, il pourra aussitôt devenir une partie vivante, active de celui-ci"[320]. Comment transposer sur le petit écran la complexité et la nature festive d'un spectacle théâtral ainsi agencé?

Lorsque la Rai lui demande une "adaptation"[321], Ronconi effectue un choix radical. Il n'est pas intéressé par le fait de préserver la mémoire du spectacle, mais plutôt d'explorer les potentialités du média télévisuel. Dans un entretien avec Franco Quadri, publié à l'occasion de la diffusion de l'œuvre, le metteur en scène affirme avec fermété :

> Il faut dire que finalement le rapport [de la version télévisuelle] avec le spectacle de théâtre existe plus chez les personnes qui m'ont demandé de réaliser l'édition télévisuelle que dans mes intentions. Même si je n'avais jamais mis en scène le *Roland Furieux* au théâtre et si on m'avait proposé d'adapter le poème à la télévision, j'aurais fait une chose de ce genre-là. Le film télévisé ne vient absolument pas du spectacle de théâtre, pour moi c'est inconcevable : le mérite du spectacle était surtout dans le caractère essentiellement théâtral […]. Je voudrais aussi préciser que je n'ai pas réalisé

[319] Dans le célèbre premier huitain du poème, Arioste résume ainsi le contenu de son œuvre :"Les dam', les chevaliers, l'amour, les armes, / Les courtoisies, je chante, les hauts faits / Qu'on vit du temps où les Maures, passant / La mer d'Espagne, abîmèrent la France, / En suivant l'ire et les jeunes fureurs / De leur prince Agramant, qui prétendait / Venger la mort de son père Trojan, / Sur l'empereur romain Charles le Grand", I, 1, in ARIOSTE, Ludovic, *Roland Furieux*, traduction et notes de Michel Orcel, Paris, Seuil, 2000, p. 25.

[320] Ronconi in RONCONI, Luca – SANGUINETI, Edoardo, "Un teatro dell'ironia", in BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), *Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 15. La bibliographie sur le spectacle de Ronconi est très riche, nous allons citer au fur et à mesure les ouvrages auxquels nous allons faire référence. Pour un cadre complet, nous renvoyons à la bibliographie.

[321] Il faut préciser que la Rai produit à l'époque plusieurs programmes de haut niveau concernant le poème de l'Arioste : en 1968, elle diffuse un cycle d'émissions pour la radio où l'écrivain Italo Calvino explique et raconte l'œuvre, publié ensuite dans l'édition discographique Cetra de la collection Collana Letteraria Documento dirigée par Nanni De Stefani, et dans l'édition bibliographique dans le volume CALVINO, Italo, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1995; en 1974, la Rai organise une série de conférences radiophoniques sur l'Arioste auxquelles participent, entre autres, Calvino et Sanguineti. Les textes des interventions sont publiés dans la revue *Terzoprogramma*, n° 2-3, 1974, pp. 5-76. Parmi les autres auteurs : Lanfranco Caretti, Umberto Albini, Nanni Balestrini, Giorgio Barberi Squarotti et Giorgio Manganelli.

> une opération cinématographique, mais une chose pensée expressément pour la télévision, pour le petit écran […] [322].

Le processus de création est long et difficile, avec des tensions continues entre Ronconi et son producteur[323]. Tourné en pellicule couleurs, et avec les chromatismes raffinés obtenus par Vittorio Storaro, chargé de la photographie, l'*Orlando* est finalement diffusé en 1975 en noir et blanc[324] et est regardé par neuf millions de personnes. Il suscite la perplexité chez les spectateurs et la polémique chez les critiques[325], car, malgré les compromis faits avec la Rai, Ronconi parvient à y déployer des éléments dépaysants, qui en font une œuvre hybride – entre théâtre et télévision – échappant aux définitions de genre de l'époque[326]. Pour en comprendre la nouveauté, nous examinerons les principes adoptés par le metteur en scène, en gardant aussi toujours présents le texte de l'Arioste et le spectacle théâtral.

La dramaturgie : Le poème d'Ariosto possède une structure polycentrique et synchronique, où plusieurs noyaux d'histoires de la même importance se croisent et s'interrompent en un "*present continous*" qui brise le déroulement linéaire de la narration. Au théâtre, Ronconi avait traduit cet aspect fondamental du texte dans l'agencement spatio-temporel du spectacle, mais l'organisation sérielle des épisodes télévisuels – qui de plus s'insèrent dans les rythmes cycliques de la réception domestique, au contraire du spectacle qui représentait un moment de rupture du temps quotidien[327] – lui impose une approche différente. Avec Sanguineti, Ronconi resserre ultérieurement les fils narratifs autour des personnages principaux, et les développe de manière unitaire[328]. De plus, la *voice over* d'un narrateur neutre – interprété par Ronconi

---

[322] Ronconi cité par QUADRI, Franco (dir.), "Un Orlando tutto nuovo", in *Sipario*, n° 332, gennaio 1974, p. 8

[323] Les chromatismes représentent un aspect fondamental de l'œuvre, mais les spectateurs italiens ne pourront pourtant connaître la version originale en couleurs que treize ans après la première émission.

[324] Claudio Longhi, dans sa monographie *Orlando Furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa ETS, 2006, explique que la version diffusée par la Rai fut modifiée par rapport à la réalisation de Ronconi, non seulement à cause l'élimination des couleurs, mais aussi des coupures imposées par la censure.

[325] Une synopsis des réactions de la presse est présentée in GRASSO, Aldo, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 2004 [1992], pp. 279-280.

[326] Dans l'article cité dans la note 322, Franco Quadri par exemple ne parle pas de *teleteatro*, mais d'un nouveau type de *feuilleton télévisé.*

[327] Cf. les observations de AROLDI, Piermarco – ORLANDO, Itala, "L'Orlando Furioso di Luca Ronconi: trasformazioni linguistiche e comunicative nel passaggio dal teatro alla televisione", INNAMORATI, Isabella (dir.), *Luca Ronconi e il suo teatro*, "Quaderni di Gargnano", Roma, Bulzoni, 1996, p. 17-24.

[328] Les épisodes sont ainsi organisés : I – Les péripéties de Bradamante et Ruggiero; II – La fuite d'Angélique et la quête amoureuse de Roland; III – Le siège de Paris; IV – La folie de Roland; V – Dénouement des fils narratifs : union de Bradamante et Ruggiero, le retour à la raison de Roland, victoire des Chrétiens.

lui-même – intervient de temps en temps pour expliquer les passages elliptiques de l'action, et pour rappeler les relations entre les personnages ainsi que les instants cruciaux des épisodes précédents. De ce point de vue donc, l'opération du metteur en scène est moins innovante à la télévision qu'au théâtre.

L'espace : au centre du poème, Arioste place le château du Magicien Atlante : un lieu magique qui engloutit les personnages, en leur donnant l'illusion d'y voir l'objet de leurs désirs. Au chant XXII, grâce au son d'un cor magique, Astolfe parvient à dissoudre la magie et à libérer les prisonniers. Comme le dit Italo Calvino, "le palais, toile d'araignée de rêves et de désirs, se défait : c'est-à-dire qu'il cesse d'être un espace à l'extérieur de nous-mêmes, avec des portes, des murs et des escaliers, pour se cacher à nouveau dans notre esprit, dans le labyrinthe des pensées"[329]. Si dans le spectacle, le thème du château enchanté anime toute une partie de la représentation, dans la version télévisuelle il n'apparaît que très brievement dans le troisième épisode. Il ne s'agit pas pourtant pas d'un effet de simplification narrative, car, tout comme dans l'observation de Calvino que nous venons de citer, le château passe de l'extérieur du récit à l'intérieur de la structure de l'œuvre, pour en devenir le "conteneur".

Ronconi situe l'action à l'intérieur d'un palais de la Renaissance, que les personnages peuvent parcourir sans limites, mais duquel ils ne peuvent pas sortir. La majorité des séquences est tournée dans les salles du palais-forteresse des Farnese à Caprarola, un village près de Rome : résultat de la superposition et de l'harmonisation de deux projets successifs – la forteresse conçue par Antonio da Sangallo le Jeune à partir de 1530 et la résidence crée par Vignole à partir de 1547 –, cet édifice imposant et unique présente un symbolisme architectural complexe, réunissant les valeurs, les principes et les contradictions de son époque. Gérard Labrot affirme qu'on peut le considérer comme une "réponse possibile aux questions fondamentales d'une période dont l'importance pour tous les secteurs de la culture est capitale"[330]. En décrivant les salles du palais, Labrot parle d'un "foisonnement d'objets et de figures, un fourmillement de scènes qui taraudent l'esprit et obligent à un va-et-vient exaspéré de l'œil et du corps. Nous sommes prisonniers d'un monde qui ne veut pas nous lâcher, nous contraint à percer son sens, est mis au point pour nous empêcher d'exercer dans le calme les prérogatives de la pensée"[331]. Ronconi reprend cette idée typique de la Renaissance d'architecture comme

[329] CALVINO, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*, cit., pp. 172-173.

[330] LABROT, Gérard, *Le palais Farnèse de Caprarola. Essai de lecture*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 8.

[331] LABROT, *Le palais Farnèse de Caprarola*, cit., p. 41.

construction de l'univers, comme "théâtre du monde", et, même si certaines scènes sont tournées dans les Thermes de Caracalla, dans l'église de Santa Maria di Cosmedin à Rome, et aussi dans les studios de Cinecittà, le spectateur a l'impression que les personnages déambulent dans un lieu unique, en en explorant les salles nobles, les écuries, les caves, la chapelle, le théâtre et tous leurs recoins les plus cachés et inattendus.

Ces espaces internes et réels deviennent les extérieurs merveilleux évoqués par l'Arioste, selon un procédé métonymique essentiellement théâtral. S'il suffit de couvrir d'eau les caves du palais pour montrer la mer, de dresser un arbre dans une salle ou des feuilles sèches éparpillées par terre pour indiquer une forêt.



Fig. 17 : le jeu des externes dans l'interne dans *Orlando furioso* (Photogramme).

Les gestes des personnages transforment également la valeur des éléments architecturaux : lorsqu'Angelique s'échappe sur son cheval d'une pièce à l'autre, en baissant la tête pour traverser les portes, voilà qu'apparaissent dans l'imagination du spectateur les branches épaisses du bois.



Fig. 18 : Angélique en fuite dans la forêt des portes (Photogramme).

lorsque Ruggiero traverse au dos de l'Hippogriffe la salle de la mappemonde, les cartes peintes sur les murs se transforment en paysages terrestres qu'il admire pendant son vol.



Fig. 19 : le vol de Ruggiero sur l'Hyppogriffe dans la salle de la mappemonde (Photogramme).

Le fonctionnement de cet "espace générateur"[332] se fonde sur l'ambiguité dedans/dehors et parvient à réactualiser l' "invention du théâtre"[333] réalisée à la Renaissance. Comme la

[332] La définition appartient à Andrea Balzola, qui écrit :"En enfermant l'extérieur (en localisant complètement l'espace en un intérieur), Ronconi obtient l'effet contraire d'ouvrir l'intérieur. C'est-à-dire effacer ironiquement le dualisme dedans/dehors, réel/imaginaire, en laissant une spatialité sans caractéristiques particulières et définitives. Non pas un espace occupé, mais un espace générateur", in ALONGE, Roberto (dir.), *Luca Ronconi*, numero spécial de "Il Castello di Elsinore", n° 18, 1993, p. 95.

[333] Cette expression a été introduite par les chercheurs de théâtre italiens réunis autour des revues *Teatro e Storia* et *Biblioteca teatrale* (dont Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini, Maria Ines Aliverti), qui, en

mise en scène théâtrale du *Roland furieux* avait reactivé l'expérience spatiale de la scène multiple et simultanée du Moyen Age, de la même manière la vidéo conduit Ronconi à explorer l'élément fondamental de l'organisation de l'espace théâtral dans le théâtre moderne. Car le dispositif télévisuel permet justement de travailler cette ambiguité : la caméra construit un espace cohérent, continu, complet qui pourtant est délimité et contenu dans la boîte du téléviseur pour être regardé. Devant ce "monde" électronique, le spectateur assume aussi une position ambiguë : grâce à l'oeil de la caméra, qui devient son délégué, il est dans l'espace, mais en même temps il reste en dehors de celui-ci, séparé physiquement et ontologiquement de la boîte télévisuelle. Cette dialectique entre participation et distance est liée aussi à la manière dont Ronconi s'attache à l'ironie caractéristique de l'Arioste.

L'ironie : Arioste rédige les aventures de ses personnages en souriant, avec la conscience et le plaisir de puiser dans le patrimoine de la tradition littéraire chevaleresque tout en n'adhérant plus à ses valeurs. Ainsi, il garde donc la distance par rapport aux matériaux de son texte et il s'amuse à les manipuler de la même manière qu'Atlante détournant les trajectoires et les destins des personnages. Ceux-ci ne sont pas des êtres humains en chair et en os, mais des pantins tourmentés et poussés à l'action par leurs pulsions, puisque, comme l'explique Calvino, "c'est le mouvement des énergies vitales qui intéressent Arioste, non pas la corposité des portraits individuels"[334]. Ronconi assume la même position que l'auteur, en jouant avec les situations fantastiques du poème. Le merveilleux de sa mise en scène est artisanal, fabriqué par des monstres de métal qui rappellent les machines des ingénieurs scénographes de la Renaissance, de Léonardo a Buontalenti, ou bien par des toiles peintes.

---

particulier à partir des années soixante-dix, ont consacrés leurs recherches à la reconstruction historique et à l'évaluation des enjeux théoriques du passage des formes théâtrales médiévales à la définition du "théâtre moderne" tel que nous le connaissons. Cf. CRUCIANI, Fabrizio, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, Roma, Bulzoni, 1972; CRUCIANI, Fabrizio (dir.), "L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento", in *Biblioteca teatrale*, n° 15/16, 1976, pp. 1-48; CRUCIANI, Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983; RUFFINI, Franco, *Teatri prima del teatro: visioni dell'Edificio e della Scena tra umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983.

[334] CALVINO, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*, cit., p. 23



Fig. 20 : Orlando se battant avec le mostre d'Ebude (Photogramme).

Ces artifices merveilleux sont exhibés devant les spectateurs, dont le regard se pose ainsi sur les câbles métalliques qui élèvent l'Hippogriffe ou la Fée Melissa, et dont l'ouïe ne peut pas échapper au bruit des mécanismes qui permettent de bouger les éléments fantastiques du décor. De leur côté, les comédiens utilisent un jeu emphatique, une diction artificielle – il s'agit de la diction typique "à la Ronconi", qui coupe les syntagmes logiques des phrases pour en composer d'autres sur la base de valeurs musicales – : les personnages ne vivent pas leurs histoires, mais ils les racontent en se mettant en scène et en s'adressant souvent aux autres personnages ou directement à la caméra. L'écart ou au contraire la correspondance totale entre leurs discours et la réalité matérielle de la mise en scène fait nâitre le sourire[335]. À la fin de chaque épisode, pendant le générique, Ronconi dénonce son parti pris en montrant des images du tournage : l'artifice télévisuel se superpose ainsi au chantier du théâtre de la Renaissance et il lui donne un sens nouveau, contemporain. Ainsi, même les artifices qui restent invisibles au cours de la représentation sont dévoilés. Le spectateur est donc mis à distance des histoires du poème à travers le déploiement de la théâtralité dans un dispositif de communication réaliste, et son plaisir consiste à apprécier l'inventivité de la mise en scène. Le contrepoint de l'effet de distanciation réside dans l'organisation du mouvement.

[335] Par exemple, le personnage d'Olympia dit vouloir s'arracher ses cheveux blonds lorsqu'en réalité elle affiche une encombrante coiffure noire; ou au contraire, Roland menace les pirates de les exterminer par son souffle, et tout de suite après il le fait effectivement : il souffle et ils tombent à terre.

Le mouvement : Les personnages traversent le palais-labyrinthe sur les destriers de métal qui courent sur des rails cachés par les feuilles, ou s'envolent dans les cages d'escalier et dans l'air des pièces accrochés au plafond par des câbles métalliques. Même lorsqu'ils touchent le sol de leurs pieds, Ronconi les place souvent sur des chariots invisibles pour les spectateurs, qui leur permettent d'avancer et de se déplacer aussi au plan vertical sans bouger. Leurs trajectoires fluides et artificielles se combinent avec les mouvements également fluides des caméras, elles-mêmes placés sur des *dolly* et sur des rails. Dans les longs plans séquence qui composent les séquences narratives – Ronconi donne à l'action un rythme lent et détendu, qu'il considère propre au média télévisuel– celui qui regarde et celui qui est regardé se suivent et se fuient sans cesse, en dessinant des géométries surprenantes[336]. Ainsi, la dimension fantastique du poème prend forme à travers la manipulation de la perception visuelle du spectateur.

Dans le processus de "transcodage" de la page à la scène et ensuite à l'écran, Ronconi établit une série d'équivalences structurelles et formelles entre le texte et la mise en scène, en se servant de manière différente des propriétés du théâtre et de la télévision. Dans la version télévisuelle, la théâtralité devient la marque de la distance ironique et du plaisir de l'imaginaire, tandis que la fluidité des caméras, la capacité de l'image en mouvement à constituer l'illusion d'un espace continu et cohérent, deviennent le moyen de lui faire franchir le seuil du château et de l'envoûter dans son monde enchanté. À la différence de Quartucci, qui prend comme point de départ l'intermittence de la position du spectateur télévisuel et qui en fait le principe formel de sa création, Ronconi vise à forcer le dispositif de la télévision, et à pousser le spectateur à se laisser transporter – et d'une manière essentiellement théâtrale – dans l'univers de l'Arioste et de son poème.

Bene! Quattro modi diversi di morire in versi *de Carmelo Bene : le théâtre en flammes*

Produite en 1974 et diffusée en janvier 1977, *Bene! Quattro modi diversi di morire in versi* **(Ann. 3.C.3, Fiches)** est le premier élément d'un corpus assez large de créations que Carmelo Bene réalise pour la Rai. Ce n'est pas la première fois que l'auteur-acteur se sert de la caméra[337] mais c'est sa première expérience avec le dispositif télévisuel et

[336] Par exemple, dans le premier épisode, lorsque Bradamente s'échappe de la grotte où Pinabello l'avait faite tomber, en étant soulevé par un câble à travers la cage hélicoïdale d'un escalier, la caméra, placé en bas sur la verticale, commence à tourner sur son axe horizontal de plus en plus rapidement : l'image devient presque abstraite, une sorte de spirale en mouvement qui produit sur le spectateur un effet hypnotique de vissage.

[337] Cf. *supra*, p. 95.

avec l'image électronique. Tout comme pour Quartucci et Ronconi, il est question pour lui de dépasser les conventions du *teleteatro* pour explorer le potentiel spécifique de la télévision. En ce qui concerne la figure humaine, et en particulier l'acteur, cela présente des possibilités nouvelles par rapport à l'image cinématographique : la vidéo permet en effet de "creuser dans le paysage humain" en montrant les moindres détails du corps et du visage. Le gros plan était déjà l'un des éléments essentiels du langage cinématographique Bene. Dans ses films, il propose des visages déformés, immergés dans l'obscurité ou dans des couleurs criardes et artificielles, coupés par le cadre, et surtout il ne cesse de montrer et décliner son propre visage. Il expose le processus de déshumanisation de la figure humaine en particulier dans *Salomé*, où les visages sont couverts de pierres précieuses, d'une pâte épaisse et grise, de lamelles d'or. L'inanimé se superpose au vivant, et le transforme en un être hybride, dont l'union de la beauté et de la monstruosité capture et trouble les yeux du spectateur. Dans le média télévisuel, le gros plan peut trouver un emploi plus récurrent que dans le film en se liant aux possibilités de l'immédiateté et de l'intimité : à la télévision, l'acteur s'adresse directement au spectateur supposé se trouver de l'autre coté de la caméra, seul dans son contexte domestique.

En abordant la première fois le moyen télévisuel, l'acteur-auteur revient aux poètes russes et développe pour la télévision l'un de ses premiers spectacles, *Spettacolo Majakovskij*[338]. En collaboration avec le compositeur Vittorio Gelmetti, il réalise une lecture-concert de poèmes de quatre auteurs du XXe siècle : Alexandre Blok, Vladimir Maïakovski, Serguei Essenine et Boris Pasternak, dont il veut mettre en valeur le conflit avec leur temps et le destin tragique. Bene regroupe généralement les textes en ensembles unitaires autour de noyaux thématiques et existentiels. Les titres des poèmes ne sont pas affichés, mais le nom de l'auteur est indiqué au début de chaque texte ou regroupement de textes par une inscription en surimpression. Se crée ainsi une alternance d'individualités et de voix[339]. Entre les deux parties de l'émission, Bene

[338] La première version, avec les musiques de Silvano Bussotti, est présentée à Bologne, au Teatro alla Ribalta en 1960 ; par la suite Bene réalise quatre autres éditions avec d'autres compositeurs – deux en 1962, une en 1968 (avec Vittorio Gelmetti) et une en 1980. Nous avons consulté un enregistrement en couleur de l'œuvre télévisée de Bene à la Biblioteca de la Scuola Civica Paolo Grassi à Milan. Pour una anlyse appronfondie du gros plan dans cet œouvre, nous renvoyons à notre article : MAGRIS, Erica, "Carmelo Bene ou le masque sans visage d'un théâtre impossible", in MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine(dir.), "Face à face. Visage, scène frontale, portrait, facialité", in *Ligéia, Dossiers sur l'art*, XXIe année, n° 81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008, pp. 51-60.

[339] Dans la première soirée, Bene établit ainsi l'ordre des auteurs : Blok, Maiakovski, Essenine (*La Confession d'un voyou, Retour au pays, Rus' des soviets*), Maïakovski (dont *Le Nuage en pantalon*). Dans la deuxième : Essenine (*L'homme noir* et les vers finals du dernier poème), Maïakovski (*A Sergueï*

compose ainsi un fil narratif ténu, implicite, mais tout de même compréhensible, qu'il déroule à travers les événements historiques – des bouillonnements prérévolutionnaires aux atrocités de la guerre jusqu'à l'issue totalitaire du gouvernement communiste – qui ont écrasé les quatre poètes, victimes de l'écart entre l'histoire et l'individu, la conscience de la mort et l'amour de la vie, l'aspiration à la liberté et la répression du régime.

Bene prend sur lui les différents "moi" de Blok, Pasternak, Essenine et Maïakovski et les réunit dans une figure unique. Il se présente comme un dandy en costume rayé, les yeux noircis, la cigarette à la bouche et la coupe de champagne à la main : une figuration exemplaire du poète maudit entre élégance et perdition. La référence à la vie de bohème est un *topos* de l'art et de la vie des artistes, auquel les Russes adhèrent dans leur existence et dans leur textes[340]. La silhouette ainsi construite, qui renvoie aux indications textuelles et aux suggestions biographiques, ne correspond cependant ni à aucun des poètes en particulier, ni à l'acteur-auteur : il ne s'agit ni d'un personnage, ni du comédien au naturel, mais d'une figure autre et intermédiaire.

Cette figure déambule dans un lieu concret et abstrait à la fois : dans la première partie, un théâtre délabré, immergé dans un ciel noir, dévoré par des flammes électroniques – les deux obtenus en utilisant le procédé du *chroma-key* – où se trouvent aussi le musicien et ses instruments; dans la deuxième partie, ce qui reste de ce bâtiment après l'incendie, un tas de ruines dont la neige recouvre lentement les cendres encore fumantes.

Essenine), Blok (*Les Douze*), Maïakovski, Pasternak (*Les Vagues*), Maïakovski, Pasternak (*La Mort du poète*, *Seconde naissance-VI*).

[340] Nombreuses sont en effet les références et les allusions que nous trouvons dans les poèmes choisis par Bene. Le premier, une œuvre de Blok, introduit le spectateur dans une salle de bal animée par le rythme de la musique et toute scintillante des reflets des verres pleins de vin. Ensuite, c'est en particulier dans les pièces d'Essenine que le portrait du "poète scandaleux", de l' "enfant terrible" se dessine, avec son haut-de-forme et ses souliers vernis. Les deux expressions sont tirées du poème *L'Homme noir*, où le poète écrit aussi : "En haut-de-forme je me vois…". Dans *La Confession d'un hooligan*, Essenine se peint de la manière suivante : "Coiffé d'un haut-de-forme, à présent, c'est bien vrai/ En des souliers vernis ses pieds il emprisonne".



Fig. 21 : Carmelo Bene de *Bene! Quattro modi diversi* dans l'espace scénique parmi les instruments de musique (Photogramme).

De cette manière, Bene concrétise les champs sémantiques qui reviennent à plusieurs reprises dans les textes, et forment leur substrat commun : l'obscurité et les cendres, la neige et les flammes[341]. Les personnages des différents poèmes errent dans le même paysage ravagé par une palingenèse inaboutie, où la destruction purificatoire n'est finalement pas le prélude de la renaissance. Mais également la scénographie virtuelle représente la destruction du théâtre que Bene poursuit dans sa recherche, et que la télévision lui permet de décliner différemment.

Dans la première image de l'émission l'acteur tourne le dos à la caméra, et, occupant le côté droit de l'écran, montre sa tête de trois-quarts. L'oreille, la tempe, et la ligne du visage caché dessinée sur le fond noir, suscitent chez le spectateur la curiosité de découvrir celui qui est en train de parler. La frustration ne dure que le temps de quelques couplets, et Bene se tourne soudainement face à la caméra. Après cette attente qui prend la valeur de seuil, le spectateur va être submergé par les gros plans de l'acteur, nettement dominants, plus longs et plus fréquents que les plans montrant d'autres objets. Les panoramiques balayant le théâtre défoncé, les détails des instruments

[341] Dans *Les Douze*, Blok écrit : "Le soir est noir, / La neige est blanche, / […] / Le vent, le vent/ Souffle partout en ouragan! / […] /Ah ! Quel vent! La neige poudroie, / […] / Des feux, des feux tout alentour…", in Katia Granoff (dir.), *Anthologie de la poésie russe*, Paris, Gallimard, 1993, p. 299. Dans le poème intitulé *Rus' des Soviets,* Essenine figure le paysage après l'ouragan : "L'ouragan est passé. Peu y ont réchappé. / […] / Où se dressait naguère la maison paternelle / tout n'est que cendres et poussière du chemin", in ESSENINE, Sergueï, *Journal d'un poète*, traduit du russe, présenté et annoté par Christiane Pighetti, Paris, La Différence, 2004, p. 211.

musicaux, les mains et le visage du musicien, et les deux objets avec lesquels le comédien accomplit des gestes brefs et virulents – le coup tiré d'un pistolet et le drap rouge déchiré par une main fébrile – ne sont que des contrepoints à l'image de l'acteur. En suivant des règles internes basées sur la dynamique de la répétition et du changement, et sur la modulation du gros plan selon de multiples variations de positionnement, d'inclinaison et d'éclairage, le discours visuel crée des correspondances avec le discours poétique, joué dans la tension entre le respect des normes rythmiques et rhétoriques codifiées et leur violation. Chaque section de l'œuvre, chaque poème possède une structure et un rythme différents, ils présenteront aussi un traitement spécifique du gros plan, au point que l'on peut parler à ce propos de "rhétorique du visage" qui tend à compliquer et critiquer le face-à-face avec la caméra et par conséquent avec le spectateur.

Ces stratégies concernent d'abord le positionnement dans le cadre. À l'exception de certaines séquences du *Nuage en pantalon*, où il se trouve au centre d'un fond enflammé, le visage apparaît d'un côté ou de l'autre du plan, débordant parfois du cadre, de telle manière que le spectateur ne peut pas le voir en entier.



Fig. 22 : le débordement du cadre et l'obliquité du gros plan de Bene dans *Bene! Quattro modi diversi* (Photogramme).

Bene ajoute à cela une obliquité presque permanente du visage. Même de front, la tête de Bene ne se trouve que très rarement sur la verticale, elle s'aligne sur les diagonales latérales, selon une posture reprise des codes traditionnels de jeu des grands acteurs

italiens du XIXe et du début du XXe siècle[342]. À partir de cette position de base, il balance la tête vers l'avant et l'arrière. Partagée par ces lignes de forces, dans une oscillation continue et non naturelle, cette tête donne une sensation de déséquilibre et de fragilité, qui déstabilise le face-à-face. L'éclairage aussi contredit la "facialité". La source lumineuse est souvent placée à côté de l'acteur, en bas ou en haut, dessinant ainsi des ombres profondes sur l'une des deux parties du visage. Même frontal, le visage devient asymétrique, et sa position tend à se "profiliser". D'ailleurs, tout comme Bene met en crise la frontalité, il évite également d'utiliser le profil. Il préfère une position de trois-quarts, déséquilibrée vers le bas, et retravaillée par la lumière. Entre la facialité, où le sujet se trouve dans une position intermédiaire entre l'espace de l'observateur et l'espace iconique, et le profil, où il est complètement englobé dans ce dernier[343], Bene dessine une troisième voie caractérisée par l'obliquité et l'asymétrie. L'acteur n'est ni vraiment de face, ni vraiment de profil, mais dans une position artificielle et mécanique, déstabilisante et déstabilisée.

Le visage de Bene possède la mobilité et la variabilité qui caractérisent les nourrissons et les enfants. Il peut froncer les sourcils, tordre sa bouche dans une grimace de douleur, éclater dans un rire grossier, froncer le nez, avec une rapidité artificielle et un contrôle total. L'expression suit le rythme de la voix plus que le sens de mots, et passe de moments agités et rapides (pour les textes de Maïakovski), à des moments détendus (en particulier dans les poèmes d'Essenine), où l'immobilité est crispée par des sursauts, des grimaces, soudains et fugaces. La physionomie est déformée : les lèvres sont pendantes, parfois la partie inférieure du menton est portée vers l'avant, et les yeux sont ou excessivement ouverts ou à demi fermés. Les directions des yeux de l'acteur correspondent à l'obliquité de la tête : le regard est souvent dirigé vers le bas, d'un côté ou de l'autre, ou bien les pupilles s'élèvent jusqu'à disparaître sous les paupières, laissant le spectateur face à des yeux aveugles. Le regard de Bene n'est pas un échangeur avec le

[342] Fernando Mastropasqua a effectué des recherches inédites sur ce sujet. Il a pris comme point de départ l'explication que Bene donne de la position de sa tête au cours de l'émission télévisuelle *La Madonna appare ai critici* (Rai, Mixer Cultura, 15 février 1988) et l'a confrontée à des documents iconographiques témoignant de cette tradition. Cf. par exemple le jeu de Memo Benassi dans la version télévisuelle de *Enrico IV* de Pirandello, réalisation de Claudio Fino, production Rai, 1956 ; les images d'Ermete Novelli in RASI, Luigi, *L'Arte del comico*, Milano, Sandron, 1923 ; celles d'Ettore Petrolini in CORSI, Mario, *Vita di Petrolini*, Milano, Mondadori, 1944.

[343] Nous reprenons ici la distinction entre facialité et profil développé par Françoise Frontisi-Ducroux à propos des figurations dans les vases grecs. Cf. FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995, en particulier pp. 77-103. Cet ouvrage a constitué un point de repère fondamental dans notre utilisation des notions de "masque" et de "visage".

monde externe, il est aveugle, perdu dans des visions qui viennent de l'intérieur. Dans ce travail sur la déformation, l'accélération et l'immobilité, le visage n'exprime plus d'émotions, d'états, de sentiments spécifiques, ni de l'acteur ni du "moi" du poète. De même que la voix est modulée comme un instrument musical, l'expression du visage sert à montrer un malaise, une horreur qui interpelle le spectateur. Come le dit Piegiorgio Giacché,

> l'acteur, et surtout son visage, saute ainsi au tout premier plan devenant, en même temps, transparent et fragile, exposé et décomposé, omniprésent et insignifiant à la fois : non pas transfiguré, mais défiguré par le son qui le traverse et passe au-delà. Le spectacle de la voix s'impose et se lève au-dessus du théâtre, c'est-à-dire au-dessus du 'reste' de l'acteur, lorsque celui-ci devient le mécanisme primitif mais irremplaçable de la 'machine actoriale'. La machine actoriale est, finalement, tout ce qui apparaît lorsque l'acteur disparaît dans sa voix : un corps qui devient un stratagème pour cacher et canaliser la voix, et un visage réduit à un masque, c'est-à-dire à un instrument de phonation archaïque et inexpressif [344].

Le visage de l'acteur devient ainsi une figure oxymorique qui semble fuir lorsqu'il s'exhibe de manière narcissique et qui garde les yeux figés sur le vide. Le spectateur, seul dans son intimité, se trouve ainsi dans un face-à-face anomal et déstabilisant avec l'acteur, un face-à-face recherché et nié à la fois qui exprime sa vision négative du théâtre et de l'homme. Aux flammes et aux cendres des textes correspond une salle de théâtre incendiée et réduite en ruines, perdue dans un lieu noir qui rappelle un scénario post-catastrophique. Comme Blok, Essenine, Maiakovski et Pasternak ont succombé face à la destruction du système social et culturel de la vielle Russie et à l'échec de l'utopie, ainsi Bene, face à l'impossibilité de la représentation et du tragique, réalise l'anéantissement de l'homme-acteur derrière un masque qui vise à nier le visage. Par le basculement des oppositions face/profil, regardant/regardé, et par l'altération de la forme de l'expressivité naturelle, Bene montre que le théâtre n'est que monologue délirant et suspension du tragique, et la scène n'est qu'un non-lieu où s'affiche le manque de sens de l'art et de la vie. La manipulation du visage à travers l'écran télévisuel touche finalement à la relation structurelle entre la scène et la salle, l'acteur et le spectateur, et aux dynamiques de reconnaissance que le théâtre met en jeu.

Mistero buffo *de Dario Fo : le conte à l'écran*

Le face-à-face télévisuel de l'acteur et du spectateur assume au contraire une valeur positive dans une autre production *teleteatrale* d'un acteur-auteur-metteur en scène, que

[344]. GIACCHE, Piergiorgio, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997, p. 140.

la Rai diffuse en 1977 : la captation de *Mistero buffo* [*Mystère bouffe*] de Dario Fo[345]. Seul au milieu des spectateurs, sans costume ni maquillage, Fo joue les récits inspirés de la tradition chrétienne apocryphe en utilisant un pastiche de plusieurs langues et dialectes – qu'il définit comme *grammelot* – où les sons onomatopéiques, les gestes et la mimique éclosent l'imaginaire du public[346] : "interlangue théâtrale […], idiolecte, langue individuelle extragrammaticale" qui est complètement "artificielle dans sa composition", mais possède "une capacité de communication orale extraordinaire"[347]. L'acteur introduit chaque récit joué par une sorte d'explication didactique, en provoquant ainsi un dialogue continu et direct avec la salle et avec les spectateurs télévisuels. Au plan formel, l'émission télévisuelle de *Mistero buffo* – captée par trois caméras pendant une représentation à la Palazzina Liberty de Milan – ne présente pas d'éléments novateurs, mais elle apparaît, même aujourd'hui, particulièrement efficace quant à la restitution de l'événement théâtral. Elle révèle ainsi le potentiel de la télévision par rapport au conte théâtral dans la création d'un dispositif de communication immédiate entre l'acteur, le spectateur théâtral et le spectateur télévisuel. Ce genre *teleteatrale* va avoir une véritable éclosion au cours des années quatre-vingt-dix[348]. Au cours des années soixante-dix, les possibilités engendrées par l'union d'une oralité aux échos populaires et les moyens audiovisuels électroniques est au centre des pratiques d'animation théâtrale à caractère politique.

---

[345] Dario Fo crée *Mistero Buffo* en 1969, en reprenant les légendes populaires des évangiles apocryphes et en réinventant la figure du "jongleur du peuple", dans un projet à la fois artistique et politique.

[346] Sur la langue inventé par Fo cf. FOLENA, Gianfranco, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, Pisa, Pacini, 1983 publié ensuite in *Il linguaggio del caos*. *Studi sul plurilinguismo rinascimentale* Torino, Bollati Boringhieri 1991, pp. 119-146 : Folena met en valeur l'aspect du plurilinguisme; dans sa dernière monographie, Anna Barsotti insiste au contraire sur la définition du *grammelot* : BARSOTTI, Anna, *Eduardo, Fo e l'attore autore nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

[347] FOLENA, *Le lingue della commedia* , cit., p. 121.

[348] Cf. *infra*, pp. 375 et suiv..

L'animation[349]: entre intervention directe et construction de la mémoire

En dehors du cadre des institutions – des théâtres publics aussi bien que de la Rai – et des lieux théâtraux conventionnels, les expériences d'animation théâtrale où les frontières entre l'art et la vie, la politique et l'anthropologie sont confondues, fleurissent. Cette multiplicité variée – sur le plan géographique et qualitatif – tient de la vague d'intérêt pour la culture populaire, qui investit le milieu intellectuel et artistique italien de gauche à partir des années 60[350]. Nous n'allons pas tenter de reconstituer ce paysage si fragmenté et éphémère, dont il nous reste de témoignages dans les publications militantes des artistes mêmes et dans les revues théâtrales comme *La scrittura scenica* et *Scena*[351], mais en mettre en lumière le substrat commun. Ces expériences s'appuient sur le patrimoine traditionnel de transmission orale –chansons, affabulations, contes – qui dans la société rurale de l'Italie d'avant le boom économique est encore bien vivante, et que l'industrialisation menace d'effacer. Les artistes engagés qui se consacrent à des expériences d'animation ressentent les dangers de l'uniformisation culturelle et visent à intervenir dans la vie des classes subalternes pour créer avec elles des outils originaux qui leur permettent d'exprimer leurs revendications, d'élaborer leur histoire, et de se renseigner de manière alternative par rapport aux sources officielles de l'information. La vidéo entre aussitôt dans les malles de ces laboratoires sociaux et artistiques pleins de pantins et de marionnettes, d'histoires et de chansons de la tradition populaire, et de

---

[349] Nous avons choisi de traduire le terme italien "*animazione*" par "animation" même si le sens du mot français est légèrement différent, désignant aussi des pratiques culturelles d'éducation du public menées par les institutions théâtrales afin de promouvoir leurs spectacles. Selon le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, "les formes d'animation varient de la discussion après un spectacle à l'organisation d'un théâtre et d'un public populaires […], à la présentation d'un montage audiovisuel en classe ou à la télévision, en passant par des enquêtes dans un quartier pour préparer un spectacle […], jusqu'à une véritable collaboration avec la population pour préparer la mise en scène" (PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, éd. revue et corrigée, Paris, Armand Colin, 2002 [Paris, Missidor, 1987], p. 39). D'ailleurs, selon Pavis le théâtre d'agit-prop est une "forme d'animation théâtrale visant à sensibiliser un public à une situation politique et sociale" (p. 399). Même si très proches de l'agit-prop, les expériences italiennes du *teatro d'animazione* [théâtre d'animation, comme il est couramment appelé] présentent aussi des éléments de l'animation, car, d'une part elles présentent un engagement très fort, de l'autre elles ne concernent pas forcément des sujets d'actualité politique, et impliquent souvent les élèves des écoles et les populations locales. Nous avons donc choisi d'utiliser le terme dans un sens large.

[350] Le travail de Dario Fo pour *Mistero Buffo* appartient à la même atmosphère culturelle. Nous rappelons rapidement l'héritage de l'ethnologue Ernesto De Martino (1908-1965) et de ses études sur les pratiques magiques dans l'Italie du Sud, et la fondation, en 1966, de l'Istituto Ernesto De Martino (www.iedm.it) par Gianni Bosio, afin de promouvoir "la connaissance critique et la présence alternative du monde populaire et prolétaire". Au plan artistique, il faut également citer le travail de la Nuova Compagnia di Canto Popolare (www.nccp.it) fondée en 1970 par Roberto De Simone (1970) et les longues recherches de la musicienne et chanteuse Giovanna Marini, qui participe d'ailleurs, en 1974, à la création de la Scuola Popolare di Musica à Testaccio – un de premiers quartiers ouvriers de la capitale (www.scuolamusicatestaccio.it). Mais il ne faut pas non plus oublier la pensée d'auteurs comme Pasolini et Calvino.

[351] Cela pourrait être l'objet d'une étude à part entière.

matériaux pauvres comme les chiffons et le carton-pâte. Nous allons examiner la fonction des technologies audiovisuelles dans ces expériences en évoquant deux parmi les plus marquantes et durables de l'époque : le théâtre nomade de Giuliano Scabia et le Camion de Carlo Quartucci. Les deux – nous le rappelons – avaient collaboré en 1965 pour la création de *Zip*, spectacle qui avait contribué à lancer le débat précédant les rencontres de Ivrea : ils appartiennent en effet à la même génération et ils viennent du même milieu que celui du nouveau théâtre des années soixante.

Les laboratoires itinérants de Giuliano Scabia

Au colloque de Ivrea, Giuliano Scabia présente un manifeste pour un "théâtre de laboratoire" et un "théâtre d'événements", qui recherche et met à l'épreuve la rencontre entre l'artiste et le public[352]. Ainsi, en visitant les campagnes, les périphéries industrielles, les écoles, les hôpitaux psychiatriques, Scabia développe des activités ciblées sur des communautés spécifiques, en les invitant à agir et à créer. Dans les années soixante-dix, la vidéo entre dans la boîte à outils de ces actions d'animation sociale et artistique, et, dans un article publié dans *Sipario* en 1974[353], Scabia réfléchit sur les effets de ce média en présentant quelques expériences, que nous allons maintenant rappeler brièvement :

> **L'action au marché de Montagnola à Bologne :** Scabia[354] tourne et monte une vidéo de sept minutes sur les tensions et les agressions entre droite et gauche extrêmes qui viennent de se produire dans la ville. Il choisit un montage elliptique des matériaux qui suggère des associations sans pourtant présenter une interprétation univoque des événements. Il place ensuite deux moniteurs entourés de grosses mains en carton-pâte bleu au centre de la place du marché, et diffuse sa vidéo une première fois. Un groupe de riverains se réunit autour des moniteurs. La vidéo terminée, Scabia et ses collaborateurs improvisent avec des pantins des petites scènes concernant le même thème et sur le problème de la vie chère, pour proposer à nouveau ensuite la vidéo. Le public s'anime, discute et demande de revoir la vidéo et les scènes. La séance se termine avec la décision de réunir le conseil du quartier le lendemain pour traiter des thèmes proposés par Scabia.
>
> **Le théâtre-journal :** avec les étudiants de son cours de Dramaturgie au DAMS, Scabia organise un rendez-vous quotidien dans un lieu public de la ville de Bologne. Le groupe crée des improvisations sur les nouvelles du jour, nationales et locales, en utilisant deux moniteurs : l'un des deux est en carton-pâte – le décor des improvisations – l'autre est véritable et en fonction. Sur celui-ci, le groupe diffuse des images documentaires qui entrent en résonance avec les scénettes. De plus, il demande aux spectateurs de tourner eux-mêmes des vidéos pour enrichir les matériaux du théâtre-journal.

[352] SCABIA, Giuliano, "Teatro di avvenimenti", in *Sipario*, n° 254, giugno 1967, pp. 2-3.

[353] SCABIA, Giuliano, "Come completereste lo spettacolo?", in *Sipario*, n° 332, gennaio 1974, pp. 22-23.

[354] Pour cela, il profite de la collaboration de ses collègues DAMS à Bologne; il faut rappeler que Scabia est parmi les fondateurs de cette institution fondamentale pour le développement des études théâtrales en Italie) et de la section expérimentale de la Rai à Bologne. Il joue ensuite avec des élèves de l'Accademia d'Arte Drammatica de Rome et avec des collègue du DAMS.

> **L'atelier avec des enfants handicapés :** Scabia invite les enfants à raconter des histoires à partir de leurs expériences et à en faire des petites scènes théâtrales. Scabia filme avec une caméra les improvisations des enfants et leur montre ensuite leur image enregistrée. Le fait de pouvoir se regarder les aide à prendre conscience de leur corps et à trouver des nouveaux moyens de s'exprimer. Ces vidéos vont ensuite être montées pour communiquer l'expérience à l'extérieur de l'atelier.

Les fonctions de la vidéo qui apparaissent de ces descriptions de Scabia sont multiples. Moyen d'attraction permettant d'intriguer et d'attirer les spectateurs, les images électroniques documentaires, que l'on peut rembobiner facilement et revoir en boucle, entrent en résonance avec la théâtralisation grotesque et hyperbolique. À travers la répétition, Scabia établit une relation dynamique entre réalité et imaginaire qui conduit à l'élaboration critique et à la discussion collective. Mais la vidéo est aussi un outil que le metteur en scène soumet à la disposition des spectateurs pour apprendre à regarder de manière différente la réalité en se libérant des versions officielles et des conventions sociales. Enfin elle est également un bon moyen de documenter et communiquer les expériences d'animation, et, pour Scabia, d'observer avec recul les réactions des participants. Instrument de libération du corps et de l'esprit, la vidéo permet donc d'atteindre les objectifs d'information critique, de contact direct et de participation de ce théâtre primaire. L'expérience de Camion décline de manière plus compacte et complexe ces éléments.

Camion de Carlo Quartucci

En 1971, Carlo Quartucci décide de quitter définitivement les circuits théâtraux – même alternatifs, comme celui des *case del popolo* [maisons du peuple] du PCI [Parti Communiste Italien], où il avait travaillé dans les années précédentes – et d'expérimenter une nouvelle manière d'être artiste et de faire du théâtre. Il achète un vieux camion et il fait de ce moyen de transport le pivot – métaphore, figure rhétorique et outil concret de travail à la fois – de l'opération artistique qu'il va lancer. Quartucci s'explique à ce propos :

> J'ai acheté un camion. Je l'ai peint en blanc. Parfois je le recouvre d'une toile blanche. Avec ce camion, je voyage du matin au soir. Parfois j'y dors. Depuis quelque temps j'ai commencé à appeler CAMION et j'appelle CAMION toute action qui implique la présence de CAMION. Aujourd'hui chacune de mes pensées, ma réalité a le sens de CAMION. À vrai dire, quand je "cherchais" le camion, j'ai vu toutes sortes de véhicules qui auraient pu être CAMION. Un véhicule en somme, un véhicule mental de communication qui respecte avant tout sa propre structure. Pour l'instant, un vieux camion Lancia Esatan acheté aux environs de Turin dans une casse à un homme qui mâchait du chewing-gum. Un mécanicien lui a donné un coup de blanc au pistolet et a installé sur la plate-forme deux squelettes en fer, également blancs de 2m40 sur 2m40. L'homme a un singe et il joue quelquefois du violon. Il vit à Leiny. Dix-huit mètres de toile de lin blanc enveloppent complètement les deux squelettes métalliques…A Leiny, CAMION a été photographié, enregistré et filmé pendant que l'on peignait en blanc et que l'on enveloppait dans sa toile blanche : CAMION comme camion, une naissance, un

> bateau, un vaisseau, une page blanche qui peut aussi effacer les bruits et les sons de l'environnement [355].

Camion est à la fois un moyen de transport et un moyen de communication, un dispositif médiatique qui permet d'atteindre les "périphéries" du système culturel en proposant également une relation différente à la culture. Quartucci réunit autour du camion un groupe multidisciplinaire de collaborateurs : les acteurs Valeriano Gialli, Luigi Mezzanotte et Carla Tatò – qui va devenir sa compagne de vie et sa complice artistique –, le photographe et opérateur Giorgio Bergami, le musicien Anton Mario Semolini, et les écrivains Alberto Gozzi et Roberto Lerici. Ensemble, ils commencent à parcourir le pays. Ce nomadisme rappelle celui de la *compagnia di giro* dans laquelle Quartucci avait grandi. Pourtant, Camion transforme l'idée traditionnelle du théâtre itinérant en une opération qui est plus élaborée et qui s'appuie sur une base critique. Le collectif présente des spectacles[356] – en particulier il a un répertoire composé de trois créations l'*Histoire d'un soldat*, *Robinson*, *Nora Helmer* – des installations, des débats et des ateliers. Comme le montre l'affiche du collectif, qui, après les noms et les fonctions des collaborateurs, porte comme inscription :"Bandes magnétiques, caméras, photographies, films", les technologies audiovisuelles constituent une partie fondamentale du bagage de Camion. Ces dispositifs agissent à différents moments de l'activité du collectif. Tout d'abord, ils enregistrent les conversations et les gestes produits lors des performances aussi bien que dans la vie quotidienne, dans les déplacements, dans les premières approches avec de nouveaux lieux et de nouvelles communautés. Par cet ensemble de matériaux divers – vidéos, photographies, bandes magnétiques sonores, séquences filmées – Camion construit une mémoire immédiatement accessible des expériences qu'il est en train de vivre, qui vont être examinées, réutilisées et déplacées au cours du voyage. Les dispositifs technologiques interviennent également lors des actions publiques du collectif. Nous pouvons repérer trois modalités principales d'utilisation – installations vidéo, éléments d'interférence et

[355] QUARTUCCI, Carlo "Primo bolletino di Camion, 1971", publié en traduction française in QUARTUCCI, Carlo - SIDET, Marie-France, *Le Radeau de Babel*, recueil de textes publié à l'occasion de la Nouvelle Biennale de Paris, Paris, Dramaturgie, 1985, p.13.

[356] Ces spectacles ne se déroulent pas comme des représentations, mais, comme c'était déjà le cas dans *Il lavoro teatrale* (1967), comme des processus de création en train de se faire. Les membres de Camion montrent leurs doutes et leurs questionnements, en interrogeant le public sur ses attentes et sur ses exigences. Les réactions à cette attitude sont variées : parfois les spectateurs disent ne rien comprendre, et demandent tout simplement d'assister à une fiction, écouter une histoire, parfois ils entrent dans l'esprit d'échange et se servent des questions posées par Camion pour essayer de répondre à leurs propres problèmes, comme dans le cas des usines occupées.

d'ouverture au réel, moyens d'amplification dans les spectacles – visant toutes trois à renforcer la relation avec le public.

Par exemple, pour le festival d'art contemporain *Contemporanea 74* organisé à Rome par Italo Moscati, Camion s'installe sur le parvis de l'exposition et met en place un dispositif en circuit fermé grâce auquel les visiteurs sont captés par les caméras et leurs images sont immédiatement renvoyées dans les moniteurs. La condition du spectateur se complique, il devient en même temps celui qui regarde l'installation, celui qui se regarde dans l'image, et celui qui est regardé par les autres. De la même manière, le spectateur devient une partie fondamentale de l'action dans le regard que les opérateurs et les photographes portent sur les événements pour les enregistrer. Les images et les sons ainsi obtenus sont ensuite sélectionnés et montés, pour être diffusés pendant d'autres créations. Ils multiplient ainsi les niveaux de l'action, en composant un collage de stimuli différents visant à provoquer les spectateurs et à les placer dans une posture critique face à l'action. L'exhibition brute des appareils techniques et de leur fonctionnement rejoint cette même direction de recherche. Câbles électriques, microphones, caméras, projecteurs, écrans et moniteurs contribuent à définir l'espace du jeu en obtenant un effet d'étrangéisation, tout comme les accessoires artisanaux que les acteurs puisent à vue dans des malles : seaux, couvertures, sacs, déguisements naïfs, pancartes indiquant les noms des lieux et des personnages. L'usage des microphones et de plusieurs sources lumineuses est certes fonctionnel pour mieux concentrer l'attention des spectateurs sur les comédiens, mais la façon dont il est effectué rélève de l'exigence d'impliquer le spectateur dans une création en train de se faire sous ses yeux et avec sa participation. Ces objets sont pour la plupart manipulés à vue par Quartucci lui-même, qui accompagne l'acteur sur le plateau, "serviteur de scène", figure intermédiaire entre les acteurs et les spectateurs. Toute l'activité de Camion recherche une position intermédiaire entre l'art et le réel, la communauté des artistes et les citoyens, que Edoardo Fadini explique ainsi :

> Et il ne s'agit pas – il faut y faire attention – de la recherche de la "participation" des gens (en tant que simple "public") au travail théâtral, mais de la participation du théâtre au travail des gens.[357]

Camion est donc une mise en œuvre de la nature problématique de la position de l'artiste dans la société, un laboratoire où Quartucci vise à bousculer les rapports entre l'art et la vie : si d'une part la vie même du collectif assume une forme esthétique par

[357] Edoardo Fadini in FADINI - QUARTUCCI, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia,* cit., p. 193.

l'utilisation des instruments de captation et d'enregistrement, de l'autre le travail artistique devient une expérience de vie, et implique une friction brute avec le monde. Les technologies – nous semble-t-il – contribuent de manière fondamentale à la mise en place de ce processus ambivalent, car elles retravaillent la qualité de l'action artistique et la position du spectateur. Qui regarde qui? Qui agit et pour qui? Qui vit et qui se montre agir? Bien que utilisée avec d'autres technologies audiovisuelles, la vidéo devient l'outil principal de cette démarche en raison de sa propriété spécifique d'intervention sur et dans le présent. La vidéo est d'ailleurs l'élément nouveau par rapport aux expériences de théâtre documentaire que Quartucci a réalisé dans la décennie précédente, l'élément qui change radicalement la manière dont le spectacle produit du sens.

***

Entre la deuxième moitié des années soixante et celle des années soixante-dix, les technologies du son et de l'image enrichissent et modifient la création théâtrale de différentes manières. La contamination va se diffuser, elle se manifeste en différents contextes et elle s'attache à des esthétiques assez diverses. Dans la variété des approches, des méthodes et des résultats, nous avons repéré des fils rouges et des lignes de recherche communes. Le cinéma est la référence dominante des créations hybrides de cette époque. Le cinéma signifie images enregistrées, projections, et succession linéaire des photogrammes discrets. Même si énoncé au présent, le temps fixé chimiquement sur la pellicule est un temps autre par rapport au flux du présent de celui qui le regarde. Comme le dit Gianfranco Bettetini[358], le temps constitue une "matière de l'expression cinématographique": le temps filmique est construit par le réalisateur, et à cause du caractère spatial de la projection, il envoûte et absorbe le spectateur. La projection lumineuse envahit la salle plongée dans l'obscurité et la transforme, jusqu'à l'annihiler : le spectateur perd la conscience de l'espace réel où il se situe pour se concentrer sur l'espace filmique. Dans les créations que nous avons analysées, ces caractéristiques se traduisent tout d'abord dans l'attention à la composition de l'image scénique et dans la transformation de l'agencement des séquences. Le regard du spectateur est modifié et manipulé, la syntaxe de l'action théâtrale est transformée. Les statuts temporels du cinéma et du théâtre étant en opposition, une dialectique s'instaure entre l'action vivante et partagée du théâtre et l'image transposée et/ou différée du

[358] BETTETINI, Gianfranco, "Il tempo del e nel film", exposé présenté au "Colloque sur la sémiotique filmique", Urbino, 19-26 julliet 1976, publié in GRASSI, Carlo (dir.), *Cinema come macchina produttrice di emozioni. Tempo e spazio nel cinema*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 70.

cinématographe. La première faisant appel à une présence, la deuxième étant marquée par une absence. Celle-ci assume à la fois une valeur documentaire (*L'instruction* et les créations de Quartucci), introspective (*Pirandello chi?*), ou narrative (*La faticosa messa in scena dell'Amleto*, *Il vangelo secondo Borges*).

Les appareils d'enregistrement (bandes magnétiques et manipulation du son, microphones, synthétiseurs) entrent très rapidement sur les scènes italiennes. Soit ils compliquent la relation entre les acteurs et les spectateurs - en altérant les sensations de distance et de proximité, d'absence et de présence – soit ils établissent des nouvelles correspondances entre les images et avec elles. Dans ce processus, la vidéo va introduire un changement radical. La bande magnétique est un continuum qui véhicule le flux ininterrompu des points énergétiques et lumineux qui composent l'image. Si le film nécessite d'être développé avant d'être visionné, le support de la bande magnétique rend immédiatement disponibles les images captées par la caméra. L'écart temporel entre la production de l'image et sa retransmission n'est plus inévitable, mais peut devenir une matière de recherche, aussi bien dans le cas de la prise directe, et du circuit fermé, que de l'enregistrement. De plus, elle permet de transporter une réalité dans une autre, en reliant les dimensions de l'espace et du temps dans le présent[359]. Les artistes de théâtre profitent de ces possibilités et de la liberté esthétique que ce nouveau moyen leur offre. Ils mettent l'accent sur son caractère de dispositif de communication, en se trouvant à élargir les pratiques du travail théâtral. Le débordement de l'activité théâtrale se réalise en deux directions à l'apparence opposées par rapport au degré de proximité avec le spectateur : d'une part le passage de la représentation à la collaboration directe avec les spectateurs, de l'autre le déplacement du théâtre du régime de la présence à celui de la télé-présence, et l'actualisation de la mise en scène théâtrale dans de conditions de communication différentes.

Dans les années suivantes, l'image électronique va s'imposer dans l'imaginaire et dans les pratiques des hommes de théâtre. Les deux modalités de relation du milieu théâtral avec la vidéo – le *teleteatro* et l'*animazione* – qui se réalisent auparavant aux marges du travail théâtral, dans les contextes opposés mais communicants de la télévision d'Etat et de la *piazza*, vont se resserrer dans les pratiques scéniques du milieu expérimental.

[359] Cela avait déjà été envisagé–pourtant par la radio et, encore auparavant, par certaines expériences "phonographiques" qui n'eurent pas de suites. Il nous semble que souvent les médiologues et les philosophes de la communication ont tendance à diminuer l'importance de la radio, ce qui leur permet d'accentuer le rôle révolutionnaire de la télévision.

L'usage des technologies au théâtre va changer, et il se spécialise au niveau technologique, esthétique et sociologique.

III

ÉCLOSIONS : LA SPÉCIALISATION TECHNOTHÉÂTRALE (1979-1989)

1

L'époque du postmoderne

En 1979, Jean-François Lyotard publie *La condition postmoderne*, un ouvrage qui va profondément marquer la vie culturelle européenne de ces années. En se servant du néologisme éponyme forgé aux Etats-Unis dans les domaines de l'architecture, de la littérature et des sciences sociales, Lyotard décrit les propriétés spécifiques du savoir à l'ère de l' "informatisation de la société", en signalant le phénomène de "décomposition des grands récits"[360]. Il lance ainsi le débat sur l'existence d'une mutation anthropologique et esthétique engendrée par l'évolution des systèmes électroniques de stockage et de transmission des informations, qui dans ces années sont de plus en plus développés et diffusés.

L'apparition de la notion de *postmoderne* représente la tentative de saisir, avec pourtant des contradictions et des ambiguïtés multiples[361], les traits spécifiques de la société contemporaine en train de s'affirmer. La transformation analysée par Lyotard n'est pas le produit d'une fracture avec le passé, mais la conséquence du déploiement des phénomènes que nous avons déjà identifiés au cœur de certaines expériences artistiques des années soixante et soixante-dix. Entre les années soixante-dix et quatre-vingt, les éléments nouveaux – sur les plans technologique et social – qui se sont manifestés dans les décennies précédentes, deviennent pleinement opérationnels. Le processus de développement et de démocratisation des technologies s'accélère, avec un impact de plus en plus sensible sur les habitudes de vie et sur les modes de pensée. Les outils électroniques d'enregistrement et de reproduction audiovisuels sont désormais des objets de large consommation, et même l'informatique commence à sortir des centres de recherche et des installations militaires pour entrer dans le quotidien des particuliers : les consoles des jeux vidéo se diffusent largement, tandis que les premiers ordinateurs personnels – l'Apple II est lancé en 1977, le Commodore 64 en 1982 – font leur apparition sur le marché au tout début des années quatre-vingt. Au niveau des institutions – administrations et universités – et des grandes industries, les systèmes de

[360] LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Pars, Ed. de Minuit, 1979, citations tirées des pages 17 et 31.

[361] La notion de postmoderne est en effet extrêmement ambiguë : elle est parfois utilisée comme un instrument descriptif, parfois comme un paradigme interprétatif, ou encore comme une définition normative; elle peut avoir un caractère historique ou métahistorique, et assumer des valeurs positives ou négatives selon les points de vue.

gestion des bases de données – inventées à la fin des années soixante – sont développés selon le modèle relationnel conçu par Edgar Frank Codd en 1970[362] et ensuite perfectionnés, en les rendant plus accessibles et manipulables par les usagers grâce au nouveau langage de requête (SQL – System Query Langage) et aux interfaces graphiques. Le rapport à la machine devient ainsi plus serré et complexe qu'auparavant, modifiant progressivement les habitudes de travail, d'organisation du savoir et de divertissement. L'écran lumineux de la vidéo tend à remplacer la projection du cinéma dans l'imaginaire collectif, et par conséquent, même les propriétés et les modalités de réception de l'image changent. Comme Carlo Quartucci l'avait prévu dans *La rappresentazione della terribile caccia*, les images deviennent rapides et vivement colorées et le regard qui le saisit intermittent et partagé entre plusieurs pôles d'attraction. Un nouveau genre de produit audiovisuel s'affirme : le vidéoclip musical, où l'image est crée pour accompagner les rythmes et valoriser des thèmes de la musique commerciale. Les pulsations des pixels et les lumières miroitantes des discothèques deviennent le décor mobile et étincelant d'une société libérale de plus en plus globalisée. Dans ce monde en transformation, les catégories interprétatives et les utopies des années précédentes semblent finalement tourner à vide.

La crise des fondements idéologiques qui permettaient de lire les différents aspects de la réalité (marxisme, psychanalyse, structuralisme), hante la notion de postmoderne. Celui-ci naît d'un sentiment de fin, d'impossibilité de l'histoire, qui engendre le refus des idées à la base de la notion de moderne et de modernité: le progrès, le rationalisme scientifique, les grands systèmes de pensée. La réalité se présente comme un réseau "rhizomatique" et "labyrinthique" – pour utiliser deux célèbres expressions de Deleuze et Guattari, et d'Umberto Eco – dont on peut embrasser seulement la surface multiforme dans un échange continue entre le réel et sa simulation. La société se fonde sur le pluralisme et le principe de la différence, tandis que le principe de la contradiction est refusé. Ainsi, la notion même d'avant-garde – dont l'opposition affichée à la tradition avait marqué la vie artistique du XXe siècle – semble donc devenir obsolète : l'art a épuisé les possibilités de nouveauté, il n'a plus de pères à tuer, et il peut donc récupérer les formes artistiques du passé, en mélangeant avec ironie et distance les genres et les codes. Dans cette opération que Fredric Jameson[363] nomme *pastiche*, où le haut et le bas

[362] CODD, Edgar Frank, "A Relational Model of Data for Large Shared Data Banks", in *Communications of the ACM*, v. 13, n° 6, juin 1970, pp. 377-387.

[363] JAMESON, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

se côtoient, la référence aux formes de l'*entertainment* et de la culture de masse deviennent une marque stylistique fréquente. En Italie, les éléments à la base de la "condition postmoderne" s'avèrent particulièrement intenses.

L' Italie : le berceau européen du postmoderne

1977 marque en Italie l'explosion des tensions sociales et du détachement de la société civile de la classe politique : c'est une année de violentes protestations ouvrières et étudiantes, et de contrastes extrêmes entre la gauche radicale et la gauche institutionnelle, rendue sinistre par des attentats féroces de la part de l'organisation terroristes des Brigate Rosse [Brigades Rouges]. Une fois éteint ce dernier flambeau, la situation change progressivement : c'est le déclin de la saison des luttes qui commence, et le retour dans les rangs des institutions des mouvements. Dans un ouvrage de 1980 où il analyse la crise du marxisme, le philosophe Lucio Colletti, décrit l'Italie de la fin des années soixante-dix comme un pays "rescapé d'une guerre perdue, mais sans qu'on l'aide à en prendre conscience et surtout sans les espoirs ni la volonté affamée de s'en sortir, comme c'était le cas en 1945"[364]. Selon Colletti, "onze ans après 1968, le pays apparaît – envers et contre les optimismes formels – désorienté, usé, par endroits détruit ou atteint profondément dans certaines de ses structures essentielles"[365]. Cette perte de valeurs, cette situation de dépayement sont ensuite interprétées sur le plan politique par Bettino Craxi, premier sécretaire du PSI [Parti Socialiste Italien], qui est premier ministre de 1983 à 1987[366]. Pendant son gouvernement, la croissance de l'économie – soutenue néanmoins par la déflation de la monnaie nationale et par le bas coût du travail – cache l'augmentation incontrôlée de la dette publique et la diffusion endémique de la corruption et de la violation de la légalité. Le culte de l'apparence, l'ostentation de la richesse, l'hédonisme deviennent alors les comportements dominants.

Dans la phase qui marque le passage de la culture de la lutte politique au desangagement, l'idée de postmoderne est centrale. Bien qu'élaborée à l'origine à l'étranger – en France et aux Etats-Unis – les débats et les pratiques artistiques qui tournent autour de cette notion fleurissent aussitôt en Italie. En 1979 le critique d'art Achille Bonito Oliva introduit le concept de "*post-critica*" [post-critique] et de

[364] COLLETTI, Lucio, *Le déclin du marxisme*, Paris, PUF, 1984 [*Tramonto dell'ideologia*, Roma-Bari, Laterza, 1980], p. 74.

[365] *Ibidem*.

[366] Cf. GINSBORG, Paul, *Storia d'Italia (1943-1996). Famiglia, società civile, Stato*, trad. Bernardo Draghi, Marcello Flores et Sandro Perini, Torino, Einaudi, 1998, pp. 696-762.

transavanguardia, c'est-à-dire une attitude artistique qui traverse les avant-gardes et leur tradition en réalisant des œuvres qui sortent de la logique de la nouveauté et de la provocation. L'année suivante, la Biennale de Venise consacre la section d'architecture au mouvement *post-modern* théorisé par Charles Jencks[367], et Umberto Eco publie le roman *Il nome della rosa*, modèle célèbre de pastiche, de mélange des genres élevés et populaires, aussi bien sur le plan de la composition que sur le plan de la réception. Les initiatives sont si riches, les discussions si animées et polémiques, que le critique danois Morten Kyndrup affirme que l'on peut considérer l'Italie comme le berceau des arts et de la pensée post-moderne en Europe[368].

L'œuvre qui symbolise le mieux ce nouveau cadre social et artistique est le recueil de récits *Altri libertini* [*Les nouveaux libertins*], que le jeune Pier Vittorio Tondelli publie en 1980 chez l'éditeur Feltrinelli, et qui suscite aussitôt le scandale par ses thématiques – la drogue, l'alcool, l'homosexualité – et son langage. Dans les dernières pages du livre, le narrateur du récit *Autoroute* exprime une sorte de déclaration poétique dans laquelle il résume le sens de l'œuvre :

> Lui, mon ciné-œil aimera, oooohhh combien, la faune de mes belles années défoncées et tribulatoires, s'il l'aimera, tu vas voir ça. Mon œil de braise va s'éprendre d'eux tous, les freaks, beatniks, hippies, lesbiennes, sados-masos, autonomes, chiens fondus, gerboises et superfolles, et puis les philosophes et les publicitaires, héroïnomanes, putes et tapins, maquereaux, trafiquants, maîtres auxiliaires, précaires, suppléants, suicidaires, sans compter les hétéros, les auteurs-compositeurs-interprètes, et les ivrognes déjantés, délimbrés, troués, forés, percutés. Et puis les féministes, les autocritiques, toute la nouvelle psychiatrie, l'antipsychiatrie, mythe et astrologie, spectateurs de l'instinct de mort et de la pulsion de savoir, psychanalyse et sémiotique, lacaniens, jungiens et profonds. Bref, tous autant qu'ils sont […]. Voilà, mon cher, les personnages et les figures du très nouveau cinéma mien, le Rail Cinéma, ce sera, CINEMA DRUNK, very drunk, ok[369]?

Tondelli saisit la réalité de l'univers fragmenté des jeunes nés dans la deuxième moitié des années cinquante : une génération malade de mélancolie, brûlante de désir de vie et d'absolu, mais incapable de croire à la possibilité de réaliser ses ambitions. Une génération sans utopies, libérée des rigueurs idéologiques de celles qui l'ont précédée, dont la vie se consomme entre les couloirs de l'université, les bars nocturnes, les amours et les rencontres, comme le voyage du narrateur d'*Autoroute* à travers les rues brumeuses de la plaine du Po, dans la riche province émilienne imbibée du mythe américain. L'écriture violente, immédiate, s'approprie l'argot et les expressions

[367] JENCKS, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, London, Academy, 1978.

[368] KYNDRUP, Morten, "Et après le modernisme? Le postmodernisme en Europe", in BENOIT-DUSAUSOY, Annick – FONTAINE, Guy (dir.), *Histoire de la littérature européenne*, Paris, Hachette, 1992, pp. 942-950.

[369] TONDELLI, Pier Vittorio, *Les nouveaux libertins*, trad. par Nicole Sels, Paris, Seuil, 1987, pp. 184-186.

anglophones du langage parlé et intègre le cinéma et le rock dans l'articulation du point de vue et du rythme narratifs. Le portrait ainsi réalisé par Tondelli, résultat d'un point d'observation interne qui exclut tout effet de caricature, devient un miroir de l'identité collective. Au théâtre, cette nouvelle génération s'était déjà imposée à l'attention de la critique quelques années auparavant, en contribuant à approcher la scène expérimentale de la poétique postmoderne.

Le milieu théâtral : la nouvelle génération de la postavanguardia

Même si les ouvrages concernant le postmodernisme italien tendent à négliger le milieu théâtral, celui-ci le développe de manière précoce et incisive. C'est Giuseppe Bartolucci, toujours très attentif à saisir les tendances internationales et à les mettre en relation avec le milieu national, qui va être le promoteur du postmoderne dans la création théâtrale, en poussant les artistes de la nouvelle génération à construire leur identité de mouvement. A la moitié des années soixante-dix, Bartolucci se dit inquiet face au succès commercial des compagnies du "théâtre de l'image" et il s'interroge sur les dérives et le destin de l'avant-garde théâtrale italienne. Il se demande en effet :

> Où va l'avant-garde? D'une certaine manière elle va vers sa propre fin, vers son déclin. Dans un autre sens, elle va vers sa redéfinition, vers sa refondation. Il y a eu un amour du produit, du spectaculaire qui a "emballé" les groupes soi-disant expérimentaux; il y a eu aussi la tentation de la communication populaire qui a conduit certains artistes à des erreurs évidentes[370].

En 1975, dans cette situation critique, il repère les protagonistes de la nouvelle génération, qu'il définit *post-avanguardia* : il Carrozzone de Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo – qu'au tout début il avait pourtant inséré dans la mouvance du *teatro-immagine* –, le Beat 72 de Simone Carella et la Gaia Scienza de Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari et Alessandra Vanzi. Le "post" indique que désormais "l'espace à la disposition de l'avant-garde […] est réduit et presque impossible, et donc il faut une refondation de l'usage du travail, un bouleversement de la façon de produire, une réflexion et une connaissance *de l'imaginaire*"[371]. Si l'attitude anti-littéraire et la prédilection pour la composition visuelle sont devenus des techniques, des formes usuelles et presque traditionnelles, la postavant-garde présente au contraire une démarche analytique – elle vise à décortiquer et décomposer les

[370] BARTOLUCCI, Giuseppe, "Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità", in BARTOLUCCI, Giuseppe – MANGO, Achille – MANGO, Lorenzo (dir.), *Per un teatro analitico-esistenziale : materiali del teatro di ricerca,* Torino, Studio Forma, 1980, publié ensuite in BARTOLUCCI, Giuseppe, *Testi critici : 1964-1987,* ed. par Valentina Valentini et Gianfranco Mancini, Roma, Bulzoni, 2007, p. 243.

[371] *Ibidem*.

différents éléments de l'action théâtrale – et existentielle – dans laquelle les artistes se mettent en scène eux-mêmes avec leurs doutes, leurs peurs, leurs espoirs. La valeur politique et sociale du travail théâtral, l'opposition aux conventions du théâtre d'art aussi bien que du théâtre d'avant-garde, lui sont indifférentes. Bartolucci résume ainsi la définition du mouvement :

> Postavant-garde encore une fois comme refus du produit en faveur de l'expérience en tant que conscience d'une manière d'agir et de réfléchir, de vivre et d'avancer par des essais les plus scientifiques et les plus signifiants possibles […]. Postavant-garde donc non seulement comme prise de distance par rapport au théâtre "politique", par rapport au théâtre "populaire" […]; postavant-garde encore une fois, mais avec plus de précision, comme utilisation du négatif, et dans des termes de refondation *extrême* du travail théâtral, comme usage de la contradiction de la vie individuelle et sociale, non pas à travers la description visuelle esthétique mais à travers la connaissance du réel et de l'imaginaire[372].

Ces artistes présentent des créations collectives, parfois ironiques, parfois cruelles, qui s'approchent de la nouvelle danse et de la performance d'origine américaine, du *body art* et des arts plastiques. Leur vision du monde désenchantée et lucide les sépare aussi bien des metteurs en scène du théâtre public que de leurs prédécesseurs du milieu expérimental. Les valeurs idéologiques, l'engagement politique, et la référence aux avant-gardes théâtrales des années vingt qui unissaient au fond ces deux derniers, ne semblent plus leur appartenir. Le cycle générationnel de l'opposition entre la *regia critica* et le *nuovo teatro* semble ainsi épuisé.

Simone Carella construit des sortes d'installations sans acteurs, où les variations de l'éclairage et la projection de films et de photographies constituent entièrement l'événement. La Gaia Scienza propose par contre des improvisations où les trois performeurs défient les lois physiques, en grimpant sur des cordes, sur des murs, en agissant dans des espaces fragmentés par des carreaux lumineux et par des diapositives. Il Carrozzone s'inspire du *body-art* pour produire des études-spectacles où l'analyse de l'espace et de la relation du corps avec les objets s'unit à la manifestation des obsessions personnelles et à l'accomplissement d'actions quotidiennes[373]. Par rapport aux

---

[372] BARTOLUCCI, Giuseppe, "Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità", in BARTOLUCCI, *Testi critici ,* cit., p. 245.

[373] Par rapport à Carella et à la Gaia Scienza, Il Carrozzone s'attache aussi à la définition théorique de leur *modus operandi*. Dans un dossier paru dans *Scena* en 1979, Federico Tiezzi et Sandro Lombardi expliquent le caractère analytique de leur démarche. Tiezzi en particulier écrit :"Il y a une nouvelle nécessité de concret, de matériel, de données réelles. Il faut partir d'ici en refusant l'épaisseur symbolique, métaphorique du réel pour parvenir à connaître ses dynamiques d'appropriation et de saturation. Et il y a un besoin d'espace, mais d'espace réel, concret, d'un *hic et nunc* […] à étudier et sectionner dans sa structure. […] L'espace est comme la parole. Il se connote par mesures : largeur, longueur, altitude. Trois dimensions auxquelles il faut ajouter le temps. Les quatre dimensions qui qualifient l'espace sont les éléments signifiants…L'opérateur théâtral (et artistique en général) part des données réelles de l'espace dans lequel il va agir en refusant de les considérer comme des données absolues. D'où son exigence de

technologies, la postavant-garde se sert des mêmes outils que les générations précédentes: diapositives, films amateurs en 8mm et 16mm, microphones pour l'amplification de la voix et manipulation du son sont les éléments de médiatisation qui entrent dans les performances du mouvement. Mais la fonction de ces éléments dans les spectacles change : les technologies audiovisuelles deviennent des instruments d'analyse, qui permettent de fragmenter l'espace et l'action en plusieurs pôles d'attraction. Le film se substitue parfois à l'acteur – comme dans *Autodiffamazione* [*Auto-diffamation* : il s'agit d'un néologisme de Carella] – en rendant visible l'écoulement du temps, ou bien la projection de photos délimite un espace de jeu dont les lois sont différentes par rapport à l'espace naturel – comme dans *Cronache marziane* [*Chroniques martiennes,* 1979] de la Gaia Scienza et *Vedute di Porto Said* [*Vues de Port Said*, 1978] de Il Carrozzone.



Fig. 23 : l'espace découpé par la lumière dans *Cronache marziane* de la Gaia Scienza (Phot. anonyme)

D'une part la postavant-garde marque une rupture avec le passé; de l'autre elle constitue une sorte de suspension qui prépare le théâtre à venir. En quelques années le mouvement entre en crise. Lors des rencontres internationales de Padula, *Teatro Spazio Ambiente* [*Théâtre Espace Environnement*], qui se tiennent du 30 octobre au 5 novembre 1978, les critiques aussi bien que les artistes admettent que la postavant-garde se trouve dans une impasse et que le vide analytique qu'elle a créé apparaît irréversible et total. L'année suivante une alliance entre les artistes et les moyens de communication, établie sur de nouvelles bases, va faire sortir la postavant-garde de l'impasse où elle était coincée.

---

contrôle scientifique de ces données à travers la mesure mathématique, à travers la logique de la pensée", TIEZZI, Federico, "L'ipotesi materialistica", in *Scena*, n° 5, novembre 1977, pp. 85-86.

2

La nouvelle alliance entre le théâtre et les mass-médias

Le changement d'attitude envers les mass-médias se manifeste et s'affirme au cours de 1979, avec un climax d'événements différents qui ponctuent la vie théâtrale du pays. Les voici :

- La revue *Sipario* publie une enquête sur les moyens audiovisuels au théâtre, en proposant à plusieurs metteurs en scène un questionnaire sur leur relation aux technologies de l'image et du son[374].
- La compagnie Il Carrozzone présente le spectacle *Punto di rottura : due studi e un film* [*Point de rupture : deux études et un film*] – où elle se sert de plusieurs moniteurs de télévision –, et elle change son nom et sa structure de production en Magazzini Criminali Productions.
- Giuseppe Bartolucci organise à Caserta le festival *Freddo/Caldo alle origini della tragedia* [*Froid/Chaud aux origines de la tragédie*] avec l'intention de promouvoir le renouveau du théâtre expérimental, coincé dans l'impasse de la crise personnelle des artistes et de la répétition maniériste des procédés et des situations repérés dans les années précédentes.

L'enquête de *Sipario* témoigne pour la première fois de l'intérêt spécifique pour l'hybridation du théâtre avec les technologies, et, de plus, de la part d'une revue non strictement militante. Nous rencontrons le même intérêt mis en œuvre de manière nouvelle par la création précédemment citée de Il Carrozzone. Le titre de ce spectacle revendique également un tournant. Enfin, la manifestation organisée par Bartolucci signale la fin d'un cycle expérimental et la nécessité d'un renouveau radical des pratiques. Dans la nouvelle conjoncture théâtrale de cette fin de décennie, les technologies sont donc reconnues en tant qu'éléments de l'expérimentation scénique en général, et elles deviennent pour les artistes de la postavant-garde les alliés principaux de la création.

[374] PAVANELLO, Giancarlo (dir.), "Audiovisivi a teatro: inchiesta (1)", in *Sipario*, n° 393, febbraio 1979, pp. 4-9; PAVANELLO (dir.), "Audiovisivi a teatro: inchiesta (2). Tutto fa teatro anche la luce ", in *Sipario*, n° 394, marzo 1979, pp. 4-6; PAVANELLO (dir.), "Audiovisivi a teatro: inchiesta (3). A teatro per osare ", in *Sipario*, n° 395, aprile 1979, pp. 6-8.

L'enquête de Sipario *: l'apparition d'une nouvelle approche*

Le promoteur et auteur de l'enquête, Giancarlo Pavanello[375], est un poète et intellectuel, fondateur également de la compagnie théâtrale Teatro Elementare, qui à l'époque s'intéresse à l'utilisation de diapositives, de projections d'éléments enregistrés pour la réalisation de performances mêlant action et poésie. Le point de départ de son travail pour *Sipario* sont les mutations développées au sein des arts plastiques, où l'intégration des médias répond à la volonté de sortir du cadre et d'inventer des nouveaux formats artistiques. Il propose donc un questionnaire à plusieurs artistes pour débattre de l'utilisation de moyens variés de reproduction et de transmission du son et de l'image : "la photographie, la diapositive, le film d'artiste, le *recording* d'artiste (bande et disque), le document vidéo et le spectacle vidéo – utilisation du *videotape* […], l'écriture cinétique, la poésie cinétique ou sonore de dérivation futuriste ou dada, […] la performance d'artiste"[376]. La première question concerne la légitimité de la contamination : Pavanello demande si l'ouverture aux éléments énumérés peut enrichir le langage théâtral ou bien si elle compromet la centralité de l'acteur dans l'événement théâtral. Ensuite, il interroge les artistes sur l'importance que "le maquillage, le masque, les objets scéniques, le chant, […] moins estimés que le travail de l'acteur, de l'auteur et du metteur en scène", assument dans leur œuvre, en prenant les théâtres orientaux comme exemple de "sommet de la perfection" dans l'utilisation de ces outils. Dans la troisième question, en effet, il aborde le problème de l'architecture théâtrale, qui peut fournir une réponse à la lassitude du public pour les petits lieux *underground* et les grandes salles. Pavanello encourage les artistes à envisager des projets de longue durée dans des espaces en plein air et il les invite à exprimer leur avis sur la relation entre "architecture ou environnement et événement théâtral".

Mais qui sont les artistes invités à répondre? Pour la plupart, il s'agit de figures affirmées de l'avant-garde des années soixante et soixante-dix : Carlo Quartucci, Mario Ricci, Leo de Berardinis de la première génération, Memè Perlini, Giuliano Vasilicò, Giancarlo Nanni de la deuxième. À côté de ceux-ci, l'auteur invite des personnalités plus jeunes dont Pippo Di Marca et Simone Carella, ainsi qu'un artiste militant, Giancarlo Celli, fondateur du Gruppo Dioniso. Le choix de Pavanello est précis. Il ne vise pas à interroger tous ceux qui font usage des dispositifs technologiques, mais plutôt

[375] Cf. son site personnel dipsonible sur . http://www.giancarlopavanello.it/. Avec Pavanello, nous avons eu un échange par e-mail en juillet 2008.

[376] PAVANELLO, "Audiovisivi a teatro: inchiesta (1)", cit. p. 4.

à vérifier l'attitude d'une certaine partie du théâtre italien face aux mutations des arts dans la direction des médias. En s'attachant au milieu des *cantine*, il exclue par conséquent les artistes qui s'étaient emparés des technologies dans les théâtres publics et, avec ceux-ci, la tradition européenne dont il s'étaient inspirés.

Les réponses des artistes expérimentaux choisis sont variées et assez vagues par rapport à la thématique annoncée dans le titre. Néanmoins, des attitudes de fond les relient. En premier, ils réclament l'autonomie du langage théâtral et une façon propre au théâtre d'intégrer et élaborer les innovations technologiques. Dans cette vision "théâtrocentrique", les artistes se démarquent des traditions évoquées par Pavanello, notamment des avant-gardes historiques et les théâtres orientaux. Ils déclarent ne pas s'inspirer du passé et de l'ailleurs, mais vouloir tout simplement "créer dans la contemporanéité". Leur but : trouver des matériaux et des moyens d'expression qui puissent faire du théâtre un art de l'époque contemporaine. Pourtant, les modalités qu'ils envisagent pour parvenir à cette ambition sont différentes. Pour certains d'entre eux l'hybridation technologique du théâtre est désormais un vieux phénomène ayant épuisé sa force novatrice, pour d'autres il s'agit tout simplement d'un processus inévitable, une "contagion", comme la définit Memé Perlini, avec la vie quotidienne contemporaine. Les réflexions se concentrent sur l'esthétique du spectacle et en particulier considèrent les outils technologiques en tant qu'instruments pour créer des images sur le plateau.

Les réponses qui se distinguent nettement parmi toutes les autres sont celles de Simone Carella selon lequel les expérimentations menées jusqu'à présent sont insuffisantes. Celui-ci souligne l'importance de l'introduction de l'électronique et du développement de la communication, et affirme que la qualité et le poids des technologies dans la création doivent changer. De sa perspective analytique, l'homme de théâtre peut introduire sur la scène des éléments médiatisés pour en étudier leurs relations ontologiques et phénoménologiques avec l'espace, le performeur, le spectateur. Son approche est méthodique, distanciée et froide. Pour cela, Carella est plus proche d'un chercheur que d'un créateur, un chercheur qui n'est pas intéressé par les technologies audiovisuelles pour enrichir de sons et d'images l'événement scénique, mais pour tester leurs dynamiques profondes et leurs figures linguistiques.

L'enquête de *Sipario* semble donc annoncer l'épuisement de la phase de la contamination diffuse. Car elle établit un double écart : d'une part entre l'expérimentation et le théâtre d'art, qui de fait est complètement exclu de la réflexion comme si l'usage de l'audiovisuel avait toujours été l'apanage de la *ricerca*; de l'autre

entre la postavant-garde et les générations précédentes du théâtre expérimental. La position de Carella anticipe l'expérimentation à venir, où ce sont les moyens de communication de masse – non plus seulement les sons et les images qu'ils permettent de produire – qui deviendront le centre d'une recherche thématique, linguistique et stylistique, en transformant radicalement l'action scénique et le travail théâtral. Le spectacle de Il Carrozzone/Magazzini Criminali *Punto di rottura*, présenté un mois après la parution du dernier volet de l'enquête, marque l'actualisation artistique de cette nouvelle approche.

Punto di rottura *des Magazzini Criminali Production*

Punto di rottura manifeste un goût renouvelé pour le spectaculaire[377]. Le spectacle, constitué d'une série d'actions et de gestes simples, minimalistes, parfois quotidiens – boire une cannette de bière, incliner le dos en avant, se balancer sur une planche – répétés jusqu'au paroxysme – le "point de rupture"–, se déroule dans un espace divisé en trois sections par deux cordes élastiques.

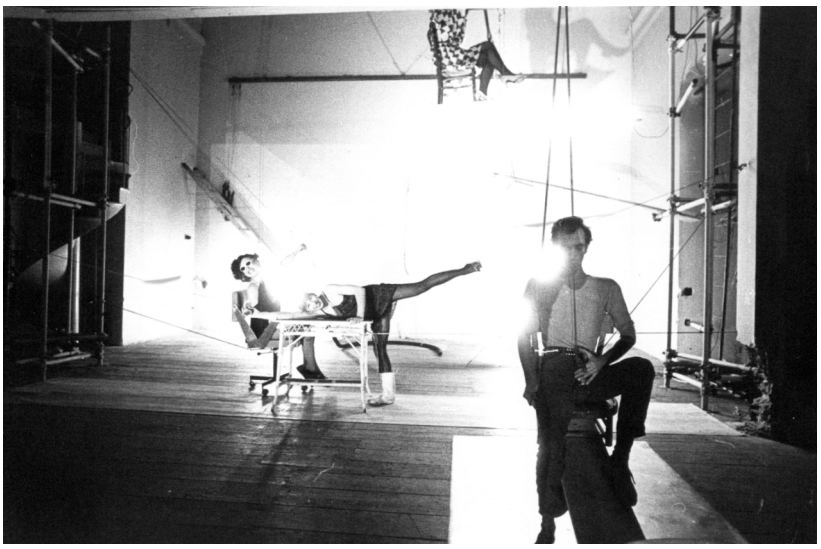


Fig. 24 : les cordes élastiques dans *Punto di rottura* (Phot. Compagnia Lombardi-Tiezzi).

[377] *Punto di rottura* de Federico Tiezzi, musiques de Sandro Lombardi, avec Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa, Teatro Rondò di Bacco, Florence, 16 février 1979. Il existe de ce spectacle la vidéo autonome réalisée pour la scène par Federico Tiezzi, qui nous n'avons pourtant pas réussi à consulter : réalisation, sujet et scénario Magazzini Criminali, avec Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Alga Fox, Julia Anzilotti, Luca Vespa, production Magazzini Criminali Productions, durée 57', 1978. Le spectacle est aussitôt remarqué par la critique : cf. QUADRI, Franco, "Paesaggio urbano con Piramidi", in *Magazzini Criminali*, n° 2, febbraio 1979; PIERGIACOMI, Enrico, "Punto di rottura", in *Sipario*, n° 395, aprile 1979, pp. 20-21; BONFIGLIOLI, Rossella, "The Breaking Point", in *Flash Art International*, n° 94-95, february-march 1980; FERRONE, Siro, "L'agonia di chi non vuole morire", in *L'Unità*, 18 février 1979; GARRONE, Nico, "Tutto l'universo in un elastico da fionda", in *La Reppublica*, 2 mars 1979; CAPITTA, Gianfranco, "Il Punto di rottura dei Magazzini Criminali", in *Il Manifesto*, 9 mars 1979; QUADRI, Franco, "Punto di rottura", in *Panorama*, 13 mars 1979.

Les aires de jeu ainsi délimitées représentent les trois plans du cinéma : le fond, c'est le plan d'ensemble; le milieu le plan américain; l'avant-scène, où sont placés quatre moniteurs vidéo, c'est le gros plan. Cette progression montre également la transformation du statut des images : sur le fond sont projetées des diapositives de pyramides égyptiennes ou de paysages exotiques, tandis qu'à l'avant-scène sont placés quatre moniteurs où Tiezzi diffuse soit des images enregistrées qu'il a tournées lui-même soit des images prises en direct. Ainsi, le spectacle devient une sorte de mise en scène du passage de l'ère du cinéma à l'ère de l'électronique que la nouvelle génération est en train de vivre. La vidéo enregistrée s'inspire de la période pop de Mario Schifano, et saisit des détails des corps des acteurs – par exemple les bouches des actrices en train d'avaler des fruits – et accentue l'effet de répétition obsessionnelle de l'action scénique. Les images sont vivement colorées, agressives, et elles évoquent autant l'univers de la publicité et du *star system* que celui de la pornographie.

Tout le spectacle affiche le même goût pour les styles, les tournures et les formes des mass-média et exprime également la fascination pour l'univers des mégalopoles. L'espace scénique, où trône un réfrigérateur, est délimité par des stores et éclairé par moments par des tubes à néons rouges présents sur le plateau. La bande sonore réalisée par Sandro Lombardi, qui envahit l'espace à un très haut volume, est un mixage complexe de musique disco pop, de bruitage de la vie quotidienne, des dialogues et de musiques des films, dont ceux d'Orson Wells et Alfred Hitchcock[378]. Le cinéma cité dans la bande sonore revient aussi dans l'action. Les Magazzini utilisent la syntaxe cinématographique – la manipulation du regard du spectateur à travers la mise en place des plans et le cadrage de l'espace par la lumière, le montage des séquences – et évoquent les paysages de films hollywoodiens en cinémascope par les projections sur le fond. Il n'est pas seulement question de puiser dans le cinéma en tant que référence linguistique, grammaire visuelle et narrative à transférer de l'écran à la scène, mais aussi

[378] Lombardi décrit ainsi son travail au son :"Avant de commencer à travailler sur *Punto di rottura*, j'avais preparé quinze heures de bandes magnétiques. Nous savions seulement que nous voulions une bande sonore ininterrompue, pleine de références et de citations, mais fondue en un seul magma. Notre référence principale était le cinéma et le paysage d'une mégalopole, qui au fond sont la même chose. J'avais enregistré des morceaux de *Dial M for Murder* de Hitchcock et de *Streetcar named Desire* de Kazan : la voix de Grace Kelly à un téléphone qui ne donne pas de réponse, les disputes entre Marlon Brando et Vivien Leigh. Et ensuite beaucoup de disco-music, beaucoup de Rolling Stones, et enfin Tania et Quinlan – Marlene Dietrich qui tire les cartes à Orson Wells, en lui prédisant la mort, le 'non-futur'. Les atmosphères sonores, légères, volatiles de *Saturday Night's Fever* en contraste avec des morceaux musicaux oppressants, ternes, comme *Requiem of Art* de Josef Beuys. Le son est comme la lumière : la semi-obscurité suit des éclaircissements soudains et tranchants. Le connecteur est constitué du bruit quotidien : les pas d'un homme qui court dans la rue, un avion qui décolle, les conversations occasionnelles, etc.", in LOMBARDI, Sandro, "Una voce per Babilonia", in *Il Patalogo*, n° 2, 1980, p. 134.

de s'inspirer du "système cinéma" et de sa capacité à construire des mythes, des divas, un ensemble d'histoires, de clichés, de personnages entrés dans l'imaginaire collectif.

Le théâtre devient le lieu où des références multiples de la civilisation métropolitaine sont citées, mélangées et élaborées dans une écriture scénique nouvelle qui les utilise comme de simples matériaux linguistiques fragmentés, dénonçant leur vide de sens.. Sandro Lombardi, en expliquant la bande sonore de *Punto di rottura* affirme à ce propos :

> Dans la surcharge de langages, d'informations propre au milieu métropolitain, nous voulons saisir les plus extrêmes et les plus maniaques, les signaux malades, qui ne mènent à rien. Non pas dans un but mimétique, au contraire : il s'agit d'opérer sur le matériel choisi de manière à le rendre langage inutilisable, provocateur et inébranlable. De manière à instaurer une relation d'interférence avec le chaos linguistique externe, en produisant un black-out linguistique permanent. […] Nous sommes comme des nomades, rapides, malins et violents. Le cheval et la flèche sont nous outils pour frapper rapidement et nous éloigner tout de suite. Le nôtre c'est un langage barbare et périphérique, avide et vorace, qui se nourrit de tous les langages de l'Empire et les vomit fragmentés et dispersés, déplacés et flous, enchanteurs comme des serpents[379].

Cette attraction-répulsion boulimique envers les formes contemporaines de communication est à la base de la transformation de la compagnie théâtrale, et à l'élargissement de son activité et à l'hybridation des pratiques. Le *gruppo* de recherche théâtrale devient alors bande, groupe rock, société de production médiatique : Tiezzi devient réalisateur de vidéo et photographe, Lombardi s'occupe du son, Marion D'Amburgo devient chanteuse dans des concerts. De plus, la compagnie s'engage dans la publication d'une revue, *Magazzini Criminali*[380], inspiré des *fanzines* étrangères – les modèles sont principalement américains, et aussi français, allemands et suisses[381] – qui s'occupent d'art aussi bien que de mode, sport, publicité. Très soignée du point de vue graphique à partir du deuxième numéro – le graphiste est Pier Luigi Cerri – elle présente des textes de critiques et des membres de la compagnie, des conversations avec des critiques d'art, et des images variées – photographies, bandes dessinés, photogrammes de films – aussi bien réalisés par la compagnie que tirés d'autres publications. C'est un nouveau type de spectacle au-delà du spectacle qui prend forme

[379] LOMBARDI, "Una voce per Babilonia", cit., p. 135.

[380] Le premier numéro qui s'intitule *Carrozzone 1* est publié en 1979. A partir du deuxième, la dénomination devient *Magazzini Criminali*. La revue est publiée jusqu'en 1983, avec une périodicité irregulière.

[381] Rosanna Bonfiglioli cite à ce propos *File*, *Virus International*, *Interview*, *Fanzine*, in BONFIGLIOLI, Rosanna (dir.), *Frequenze barbare. Teatro Ambiente/Cinema/Mass Media/Metropoli/Musica/ Pornografia nel Carrozzone Magazzini Criminali prod.*, Firenze, La casa Usher, 1981, p. 96.

en même temps que la compagnie devient, comme le dit Rosanna Bonfiglioli, "un centre de production de projets expérimentaux"[382].

Le théâtre se laisse ainsi envahir et transformer par le système de communication de masse au niveau des formes scéniques aussi bien que des modalités opérationnelles du travail théâtral. De ce point de vue, *Punto di rottura* ne relève pas seulement de l'évolution interne de la compagnie, mais anticipe un mouvement plus large concernant les artistes de la postavant-garde, un mouvement que Bartolucci parvient aussitôt à saisir et promouvoir.

Le festival de Caserta : l'issue de la crise

Le festival *Freddo/Caldo* organisé par Bartolucci à Caserta en septembre 1979, est né d'un constat négatif. Le critique présente ainsi l'initiative :

> Le travail artistique de la postavant-garde s'est comme figé, congelé. Donc, face à la "chaleur" tragique de la vie quotidienne, son froid analytique s'est exercé sur l'existence, sur le privé. Ainsi quelque chose ne tourne pas rond; la ligne froid-chaud tend à devenir aujourd'hui un traumatisme permanent non réconciliable; sur cette ligne, on peut utiliser n'importe quelle modalité, mais on en sort toujours repoussé et vaincu. […] Dans cette perspective, l'organisation d'une rencontre est un symptôme de folie, tant cela est au départ inutile et sans issue[383].

Bartolucci conçoit alors une nouvelle stratégie, en mettant face à face des jeunes artistes[384] et des jeunes critiques. Cette alliance entre le travail artistique et le travail critique permet de mettre en évidence l'émergence de la nouvelle direction de recherche centrée sur l'utilisation des technologies. Dans les pages de *Sipario*, Serena Romano, résume ainsi les événements du festival :

> Dans les différentes performances, l'élément bizarrement commun, au-delà des différences dans les modalités et dans les finalités, à tous les groupes, de Milan à Naples, a été l'utilisation critique, de matériaux tels que téléviseurs, bandes vidéo, machines à écrire et impressions, projections filmiques et photographiques, radios, magnétoscopes, ou bien aussi modèles d'avions, voitures ou motos de compétition[385].

---

[382] *Ibidem.*

[383] BARTOLUCCI, Giuseppe, "Freddo-Caldo alle origini della tragedia (1979)", présentation du festival inséré dans le recueil de textes BARTOLUCCI, Giuseppe, "Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità", in BARTOLUCCI, Giuseppe – MANGO, Achille – MANGO, Lorenzo (dir.), *Per un teatro analitico-esistenziale : materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, pp. 148-173; récemment publié in BARTOLUCCI, *Testi critici*, cit., pp. 243-297; citation tirée de p. 290.

[384] Parmi les artistes invités il y a de nombreux duos, composés par exemple par Giorgio Barberio Corsetti et Ennio Fantastichini, Francesco Dal Bosco et Fabrizio Varesco, par Roberto Taroni et Luisa Cividin, par Giles Wright et Ezio Ballerini; les compagnies Falso Movimento, Spazio Libero, Teatro Studio; les performeurs Benedetto Simonelli et Antonio Saletta.

[385] ROMANO, Serena, "La Post-Avanguardia è morta per rinascere", in *Sipario*, n° 399-400, agosto-settembre 1979, p. 30

Le déferlement scénique des éléments technologiques et des signes "fétiches" de la société contemporaine représente l'issue à la crise de la postavant-garde, qui va remplir le vide qu'elle avait fait autour de la performance théâtrale par les codes et les comportements de culture populaire contemporaine – les émissions télévisuelles, la mode, les rituels sportifs et musicaux dans les stades, les jeux-vidéo. Dans le bilan du festival, Bartolucci peut donc annoncer que

> Ce qui était devenu un procédé utile de renouveau du langage s'est heureusement transformé en une rupture dans le comportement. Les mass-médias, la communication de masse, ont été le moyen pour sortir du trou dans lequel les artistes s'étaient enfoncés; ainsi, ce "nouveau spectaculaire" a émergé […][386].

L'approche spectaculaire des mass-médias qui apparaît au festival de Caserta deviendra la clé du jeune théâtre expérimental au début des années quatre-vingt.

L'affirmation de la nuova spettacolarità *: le "naufrage" dans les mass-médias*

Bartolucci consolide cette tendance en la reliant aux mouvements culturels internationaux par la manifestation *Paesaggio Metropolitano – Arti/Teatro – Nuova performance/Nuova spettacolarità* [*Paysage Urbain – Arts/Théâtre – Nouvelle performance/Nouveau spectaculaire*][387], qu'il organise à la Galleria d'Arte Moderna de Rome du 8 janvier au 1 mars 1981..

[386] BARTOLUCCI, Giuseppe, "Sulla nuova spettacolarità", in BARTOLUCCI, Giuseppe – MANGO, Achille – MANGO, Lorenzo (dir.), *Per un teatro analitico-esistenziale : materiali del teatro di ricerca*, publié in BARTOLUCCI, Testi *critici* , cit., p. 292.

[387] Les artistes présentés au festival sont : Gaia Scienza, Del Bosco-Varesco, Taroni-Cividin, Antonio Sixty, Acari-Cristadoro, Gianni Colosimo, Marcello Sambati, Benedetto ed Esmeralda Simonelli, Falso Movimento, De Angelis-Lucariello, Teatro Studio di Caserta, Wright-Molajoni-Giordani-Villa, Andrea Ciullo et Marchingegno. Des critiques et artistes participent également avec des conférences, des débats et des interventions différentes. Ils sont Filiberto Menna, Achille Mango, Beat 72, Franco Bolelli, Germano Celant, Giancarlo Cardini, Gillo Dorfles, Achille Perilli, Italo Moscati, Magazzini Criminali, Nicolini-Purini, Cacciari-Sini-Fabbri, Giulio De Martino, Vittorio Fagone et Alberto Abruzzese. Bartolucci public ensuite un catalogue du festival, qui contient les images que nous présentons dans les pages suivantes : BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), *Paesaggio metropolitano*, Milano, Feltrinelli, 1982.

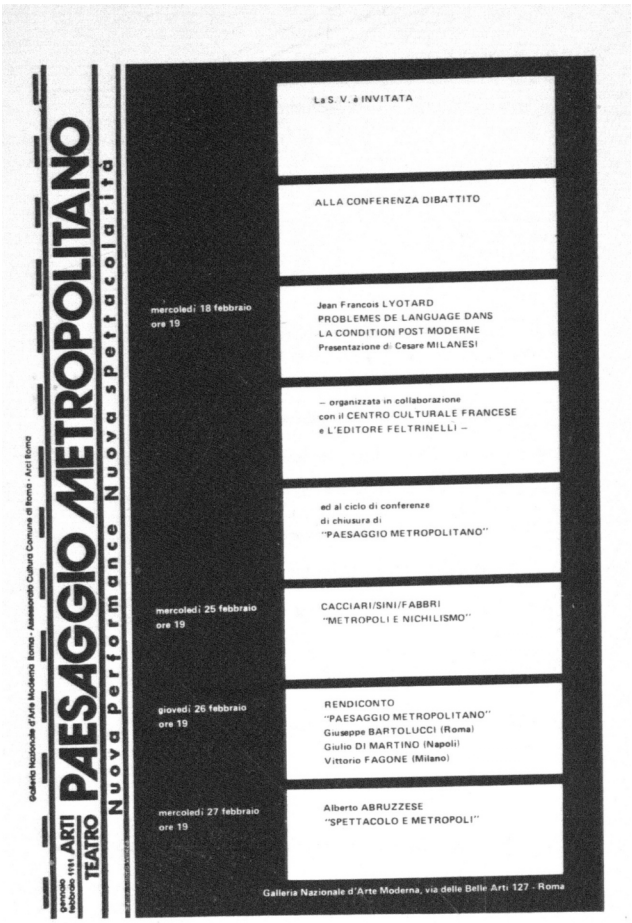


Fig. 25 : le programme des conférences du festival *Paesaggio Metropolitano*.

Le colloque Arte e metropoli nella società postmoderna [Art et mégapole dans la société postmoderne] – auquel participent des critiques d'art tels que Formenti, Perniola, Ferraris, Bertetto, Boatto, collaborateurs des revues Rivista di Estetica, Aut-Aut, Alfabeta, et aussi Lyotard et Baudrillard – ouvre la manifestation, qui se déroule ensuite autour d'événements artistiques et de rencontres critiques et philosophiquesLes artistes présentent des créations entre performance et arts plastiques, très spectaculaires, qui mettent en jeu les univers de la mode et du sport, du rock et du pop. Les technologies font la part belle à ces actions. Luisa Cividin et Roberto Taroni, dans *Come chiarità di diamante* [*Aussi clair qu'un diamant*], disséminent dans l'espace plusieurs projecteurs tournants, projecteurs de diapositives et de films en 8mm et 16mm, des moniteurs pour vidéo enregistrées, et un système d'amplification et haut-parleurs pour différentes pistes sonores. L'acteur est assis au centre de cet ensemble d'événements sonores et visuels, où les images présentent des paysages de mégalopole et des visages. Lorsqu'il abandonne sa position, la chaise attachée au plafond par une corde élastique remonte vers le haut : c'est l'acmé de la performance.

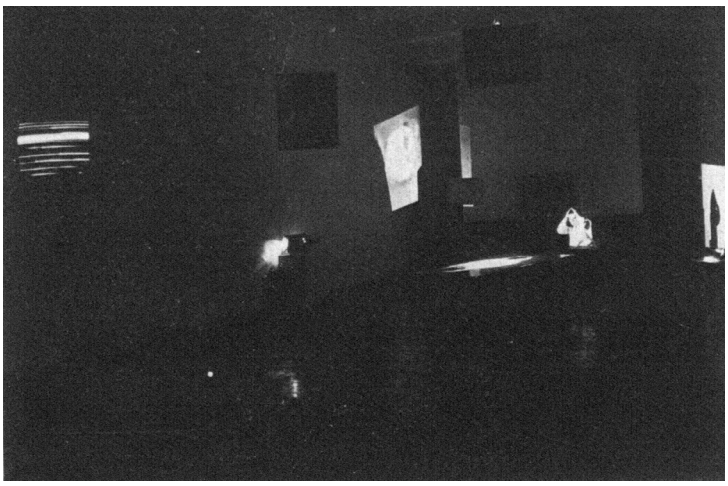


Fig. 26 : la performeur au centre des dispositifs technologiques dans *Come chiarità di diamante* de Taroni-Cividin (Phot. Paolo Quinto Vido)

Le groupe Marchingegno présente *Emergenze architettoniche* [*Emergences architectoniques*], un événement-installation où le public est enfermé dans une pièce. Ici, le groupe déclenche des sons à très haut volume et des lumières qui entourent complètement les spectateurs avec leurs vibrations dans une expérience physique et immersive.

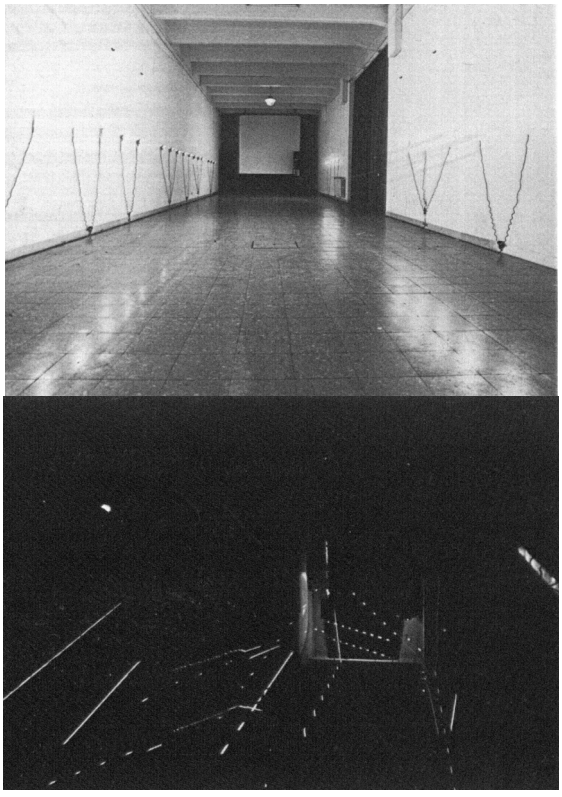


Fig. 27 - 28 : *Emergenze architettoniche* de Marchingegno : l'espace avant et pendant l'installation (Phot. Sergio Rossi).

Avec *Quiescente. Obliqua* [*Inactive. Oblique*], Ascari et Cristadoro jouent avec des projections lumineuses de lignes et de textes, qui dessinent une géométrie abstraite dans l'espace obscur, tandis que Antonio Sixty et la Gaia Scienza s'amusent à citer les

conventions et les images de la mode. Del Bosco e Varesco présentent une performance où ils font référence à leurs travaux précédents et ensuite laissent la place à des moniteurs vidéo qui diffusent la vidéo *Killer di primavera* [*Killer au printemps*], et réalisent ainsi une mise en abyme des technologies audiovisuelles qui en montrant le pouvoir de contrôle de celles-ci[388]. Le Beat 72 de Simone Carella ne participe pas directement à la manifestation, mais intervient à distance : en effet la *cantina* du Beat se transforme en plateau de production télé, avec le slogan *dal teatro di prosa al teatro di posa* [du théâtre de prose au "théâtre de pose" littéralement, ou studio cinématographique et télévisuel].

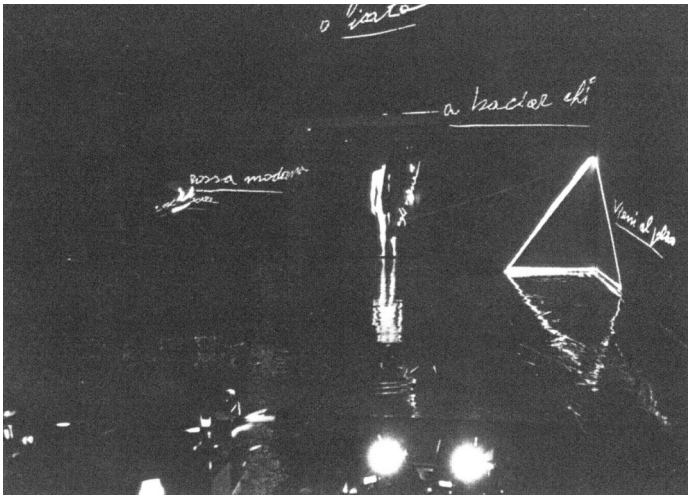


Fig. 29 : l'espace graphique de *Quiescente obliqua* de Ascari et Cristadoro (Phot. Paolo Quinto Vido).

Comme le souligne le critique cinématographique Italo Moscati dans son intervention à la manifestation, les artistes de théâtre adhérent aux codes de la communication et de l'information, et la scène fait "naufrage" dans les courants des mass-média. Moscati affirme que désormais

> Il ne suffit pas de citer, il faut saisir et redéfinir. Il ne sert pas de voir apparaître (sur la scène, je suis en train de parler du théâtre et des différentes expressions théâtrales) un drap-écran ou entendre le "grésillement" d'une vidéo. Ce qui compte est de "se faire posséder" plus que de posséder, "respirer" dans les mass-médias, apprendre à les respirer plus qu'à les fragmenter en des babioles audiovisuelles sans significations, des babioles qui ne sont au fond que les ombres de la peur de celui qui les pousse en avant, de celui qui les manipule, les déchets d'une menace mal digérée[389].

Comme Moscati tient à le souligner, il existe un écart entre la manière dont ces jeunes artistes envisagent l'utilisation des technologies et celle des artistes qui les avaient précédés. A présent, les technologies transforment le théâtre et le mettent dans une

[388] C'est l'histoire de deux tueurs à gages qui, assis dans leur bureau, suivent sur des écrans le parcours de leur victime espionnée par des caméras de contrôle.

[389] MOSCATI, Italo, "Mass-media e black-out", in BARTOLUCCI (dir.), *Paesaggio metropolitano*, cit, pp. 130-131.

situation paradoxale : à la fois lieu alternatif de production artistique et en même temps lieu perméable à la fusion avec les mass-média, le théâtre devient une forme de communication contaminée.

Théâtre et communication

Comme nous l'avons observé, au cours des années soixante et soixante-dix, l'intervention des technologies audiovisuelles et la référence aux médias dans la création théâtrale s'insèrent dans les stratégies de la mise en scène liées soit à la dimension dramatique soit à la dimension plastique de l'événement théâtral. Elles contribuent principalement à l'introduction d'éléments bruts de la réalité, à la complication de la syntaxe de l'action et à la composition de l'image scénique. En particulier dans les années soixante, l'attention à l'aspect visuel du spectacle domine aussi bien dans le théâtre expérimental que dans le théâtre d'art : d'une part Perlini, Nanni, Vasilicò avec leurs visions oniriques habitées de figures grotesques surgissant de l'obscurité, de l'autre les grands spectacles de la maturité artistique de Strehler (*La cerisaie*, *Roi Lear*, *La tempête*), avec leurs scénographies épurées et leurs lumières limpides. Les technologies audiovisuelles en tant que moyens de communication deviennent des données autonomes avec la diffusion des appareils vidéo et l'ouverture de la Rai aux artistes expérimentaux. Mais, comme nous l'avons déjà souligné, il s'agit dans les deux cas d'un "au-delà" du théâtre, représenté par la télévision et par l'animation. Au contraire, pour les artistes en quête d'un spectaculaire inédit le système de la communication et ses moyens orientent maintenant les choix esthétiques et les démarches artistiques. L'artiste de théâtre devient un expert de la communication agissant sur plusieurs fronts, et le théâtre un média syncrétique permettant d'absorber et d'élaborer les éléments de la culture de masse. Auparavant les dispositifs technologiques et les références aux médias s'inséraient dans une pensée, dans une vision du théâtre, même lorsqu'ils contribuaient à la transformer, à la critiquer et à la déstabiliser; maintenant ils lui donnent sa forme, comme si, dans le cadre des mutations anthropologiques que nous avons dessinées, elle était devenue une membrane vide et flottante. Encore une fois, c'est Simone Carella qui nous permet de saisir les humeurs des artistes, lorsqu'il répond à Carlo Infante :

> La grande illusion vécue par l'Avant-garde, de celle du début du XXe siècle à celles post-post toutes récentes, a été de pouvoir changer le théâtre, la musique et l'art et de changer ainsi tout le reste, le monde, l'Etat. Cette illusion-là, nous l'avons vécue entièrement, nous l'avons payée. Aujourd'hui c'est le théâtre qui change, ou bien qui a changé sans nous. Il se trouve à l'avant, comme si le temps s'était accéléré tout seul, et maintenant nous devons lui courir après, en nous retrouvant ainsi à l'arrière-garde. C'est la société du spectacle qui se mange soi-même avec ses cars de touristes, les apparitions de Wojtyla, l'invasion de l'Afghanistan, le terrorisme anti-terroriste, *Apocalypse now*.

> Notre problème est de reconnaître que la situation a changé, que nous devons nous adapter. Auparavant, il y avait la "prise du Palais d'Hiver", cela devenait le signe du travail de Maïakovski et Meyerhold qui s'adaptèrent donc à la transformation de l'histoire; aujourd'hui nous devons nous adapter à une situation réelle où nos grandes illusions ont échoué : le Palais d'Hiver n'a pas été pris, au contraire, l'Union Soviétique envahit l'Afghanistan. Or, il s'agit de ne pas prendre une position défensive, mais d'attaquer en comprenant les règles du nouveau jeu et de trouver les manières les plus adaptées et les plus personnelles pour émerger, en regardant par exemple à d'autres mouvements comme celui de la "vague rock"[390].

Dans ce cadre où il n'est plus question de changer le monde par l'art, mais au contraire de faire en sorte que l'art se met en syntonie sur le flux d'images et d'information du monde contemporain, les technologies en tant que moyens de communication deviennent le centre de l'activité théâtrale.

Tango glaciale *: l' "écranisation" de la scène du plateau à la télévision*

Lorsque la compagnie Falso Movimento crée le spectacle *Tango glaciale* [*Tango glacial*], elle est déjà reconnue dans le milieu national et international, même si ses participants et son animateur principal, Mario Martone, viennent à peine de dépasser la vingtaine. Fondée à Naples en 1978 par un groupe de lycéens, la compagnie s'impose aussitôt à l'attention de la critique théâtrale pour sa composition visuelle de la scène et son hybridation du théâtre avec le cinéma. Par des systèmes de projections, les jeunes de Falso Movimento mêlent images du décor et actions des acteurs, en simulant davantage les signes et la syntaxe des médias audiovisuels plus qu'en utilisant directement des véritables installations technologiques. *Tango Glaciale* **(Ann. 3.C.16, Fiches)** représente l'aboutissement de cette recherche, d'autant plus qu'il s'agit d'une création double puisque, à partir du spectacle théâtral coproduit par le célèbre Mickery Theatre d'Amsterdam[391] et également présenté au Café La Mama de New York, Martone réalise une vidéo, produite par la section régionale de la Rai en Campanie[392].

La dramaturgie de *Tango glaciale* n'a pas un véritable fil narratif : elle est construite sur une série de séquences indépendantes où le thème du triangle amoureux est décliné de plusieurs manières. Les trois acteurs – une femme et deux hommes (Licia Maglietta,

---

[390] Carella cité par INFANTE, Carlo, "Le regole del nuovo gioco. Intervista con Simone Carella", in *Scena*, Anno V, n° 2, marzo 1980, p. 21.

[391] Le Mickery est un des lieux d'échange les plus importants du paysage européen, surtout en ce qui concerne la circulation des avant-gardes américaines. Fondé en 1965 par Ritsaert Ten Cate dans sa ferme à Loenersloot, un village près d'Amsterdam, il est transféré dans un cinéma désaffecté du centre ville.

[392] Nous avons consulté la vidéo de *Tango Glaciale* dans la bibliothèque du Dipartimento di Storia delle Arti de l'Università di Pisa, Pise. Les croquis de Lino Fiorito sont classés dans le projet Archivi di Teatro Napoli et consultables en ligne dans le site ; ttp://archiviteatro.napolibeniculturali.it/atn/fiorito/dettagli_fiorito2?oid=130067&descrizione=tango glaciale&query_start=1.

Tomas Arana et Andrea Renzi) – sont les protagonistes de plusieurs ébauches d'histoires et de plusieurs dynamiques relationnelles qui ont lieu dans les espaces communs et les appartements d'un immeuble urbain. En allant sans cesse de l'extérieur (la rue, le jardin, la piscine, le toit) à l'intérieur (le salon, la cuisine, la chambre à coucher), les acteurs se retrouvent à jouer des situations différentes, basées sur la citation des atmosphères et des topiques de bandes dessinées, de films musicaux américains, ainsi que de téléfilms et de feuilletons télévisés. L'action rebondit d'une séquence à l'autre en suivant les rythmes des musiques (tango, jazz et rock) qui l'accompagnent presque sans interruption. Le texte est quasiment absent, et il est constitué d'un collage incohérent et ironique de citations tirées de plusieurs sources cinématographiques. Ce sont la mimique des acteurs et leurs mouvements précis et chorégraphiés dans leur relation plastique qui sont les véritables protagonistes de ce qui se passe sur la scène. La composition scénographique et l'articulation corps/espace sont en effet au cœur de la création. Martone situe l'action face à un écran mobile, qui, en se levant et en se déplaçant nous fait pénétrer dans un espace tridimensionnel : à travers la projection simultanée de plusieurs diapositives – des photographies aussi bien que des images graphiques réalisées par le peintre et scénographe Lino Fiorito, et par le dessinateur Daghi Rondanini – et l'utilisation savante de l'éclairage, le metteur en scène représente les différents endroits où se passent les séquences.

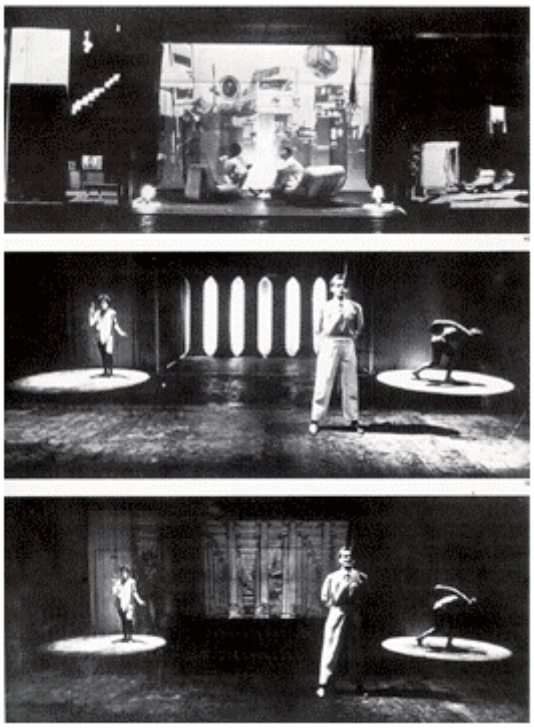


Fig. 30 : *Tango Glaciale* : la scène transformable du spectacle théâtral (Phot. Bob Van Dantzig).

La scène se métamorphose continuellement en une série d'environnements graphiques et immatériels où les éléments tridimensionnels – les acteurs et les objets qu'ils manipulent – semblent se fondre. Le spectacle plonge le spectateur dans une dimension onirique, où les souvenirs des éléments médiatiques qui forment son imaginaire émergent par fragments, comme sur l'écran d'un téléviseur. Pier Vittorio Tondelli décrivait ainsi son expérience de spectateur :

> On a la sensation de ne pas être au théâtre, mais face à un moniteur de télévision dont la télécommande s'affole, en transmettant des échappées /moments d'histoires et d'images différentes […]. La sensation d'être dans les puces de mémoire d'un ordinateur face à l'aventure humaine résumée en vue de la fin du millenium, centrifugée dans les doubles artificiels de l'homme, dans ses intensités primitives et dans ses utopies futuristes[393].

Si la scène tend donc à devenir un écran électronique, que va-t-elle devenir dans la version télévisuelle? Martone ne se limite évidemment pas à capter le spectacle, mais travaille les éléments formels sur lesquels il a fondé la création théâtrale par le biais de la vidéo. Pour traduire en images l'effet d'artificialisation – ou d' "écranisation"– de la scène qu'il obtient par la projection de diapositives dans l'espace, il décide d'utiliser le procédé du *chroma-key*, en incrustant les acteurs dans les paysages dessinés utilisés dans le spectacle. Il crée ainsi un espace abstrait où ceux-ci semblent nager, libérés des contraintes physiques des lois naturelles, surpris par les mutations soudaines et inattendues de l'environnement où ils agissent. L'effet de désarticulation des normes qui règlent le rapport à l'espace est souvent ironique, comme lorsque les acteurs en train d'élaguer les plantes d'un jardin se retrouvent dans une jungle et portent des masques de fauves pour être tout de suite après à nouveau dans le jardin, ou bien lorsqu'ils montent sur le toit de l'immeuble et se retrouvent parmi des étoiles géantes de dessins animés. Le caractère bidimensionnel et la nature électronique de l'image sont valorisés par le graphisme et le chromatisme – par exemple, dans la séquence de la jungle, le fond est composé de bandes verticales vertes et rouges qui sont reprises aussi sur les costumes des comédiens – et par l'utilisation d'interférences de la transmission de l'image électronique – par exemple lorsque l'effet de neige efface le fond et les personnages, ou

[393] TONDELLI, Pier Vittorio, "Trip Satanico" [1982], in TONDELLI, *Un week-end postmoderno*, in TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2001, pp. 222-223; sur ce spectacle cf. aussi S.A., "Tango glaciale del gruppo Falso Movimento", in *Il dramma*, Anno 58, n° 3-4, marzo-aprile 1982, p. 43; VOLLI, Ugo, "Un gruppo postmoderno al Crt. Il nuovo spettacolo è un tango sotto zero", in *La Repubblica*, 1 giugno 1982; BERTANI, Odoardo, " "Tango glaciale" al Crt. Una macchina bene oliata. Libertà creativa e grande rigore", in *Avvenire*, 3 giugno 1982; GERON, Gastone, "Musica, gestualità, danza, diapositive, fumetti in un "Tango glaciale di post-avanguardia", in *Il Giornale*, 3 giugno 1982; GREGORI, Maria Grazia, "Allacciati in un "tango glaciale". Interessante lavoro del gruppo Falso Movimento al Crt", in *L'Unità,* 3 giugno 1982; PALAZZI, Renato, "Avanguardia al Crt. Un "Tango glaciale" nel mito americano", in *Il Corriere della Sera*, 3 giugno 1982; CAPRIOLO, Ettore, " "Tango glaciale" a Milano al Crt. Suggestioni visive e sonore, in *Il globo*, 5 giugno 1982; HOLDEN, Stephen, "Theater: *Tango* by Falso Movimento", in *New York Times*, 25 mai 1983.

lorsque les objets deviennent transparents en fusionnant avec le fond. Le corps devient également un élément graphique, une forme que le metteur en scène peut remplir avec d'autres images ou qu'il peut décomposer et déplacer dans le cadre – le torse de Maglietta peut donc se détacher de ses jambes et commencer à voler dans le noir jusqu'à disparaître.

Le spectacle et la vidéo célèbrent le triomphe de l'immatériel et de la vacuité, en donnant, au-delà et justement en raison de leur manque de contenus profonds, la sensation aiguë, que, comme le dit Tondelli,

> le sens du collectif se perd dans les microcircuits de l'électronique, pour parvenir à la célébration de son inauthenticité et de la conscience qu'il n'y a rien de nouveau dans le soleil et dans la pluie, et que notre survie est liée à la possibilité de parcourir notre passé et ses fantasmes[394].

Les technologies deviennent ainsi des références poétiques et rhétoriques de l'écriture, sur lesquels l'artiste construit le contenu et la forme de son discours : en simulant leurs conditions perceptives, en évoquant l'imaginaire qu'elles transmettent et en les utilisant en tant que moyens de créations. Comme dans le cas de *Tango Glaciale*, les échos entre la scène et l'écran conduisent souvent au travail à la caméra et aux mixeurs vidéo, ce qui donne une valeur autonome par rapport au travail du plateau.

Parcours parallèles : Sambin et Verde

En dehors du mouvement de la postavant-garde et ensuite du nouveau spectaculaire, deux artistes élaborent de manière personnelle la relation entre le théâtre et les technologies : Michele Sambin et Giacomo Verde. Les deux ont des parcours extérieures aux circuits théâtraux – institutionnels et expérimentaux – et le démarrage de leur activité théâtrale se fait de manière progressive et irrégulière. Toutefois, la période dont nous sommes en train de nous occuper est décisive dans la détermination de leurs poétiques théâtrales futures et de la façon dont ils considèrent les technologies sur le plateau, qui s'éloigne de l'approche postmoderne. Ils agissent dans un horizon différent de celui des esthétiques de la contamination et du dépaysement idéologique : Verde mène, conçoit l'art comme une forme d'action politique, et Sambin est lié aux avant-gardes historiques, cinématographiques et musicales.

Michele Sambin, diplômé en musique électronique au Conservatoire de Venise, s'intéresse également au cinéma expérimental, et au rapport entre le son et les images. En 1975, il commence sa collaboration avec la Galleria del Cavallino de Venise – qui à

[394] TONDELLI, "Trip Satanico", cit., p. 223.

l'époque, nous le rappelons, promeut la relation des artistes avec la vidéo. Il produit une première vidéo de 14 minutes *Spartito per violoncello* [*Partition pour violon*], où il enregistre une composition musicale réalisée à partir d'images vidéo. Sambin creuse ensuite les possibilités du circuit fermé en prise directe, en réalisant des vidéos et des performances conceptuelles qui explorent le sens du temps. Dans *Il tempo consuma* [*Le temps consomme*, 1979] – une œuvre vidéo qui devient ensuite une performance où le processus de réalisation est présenté – Sambin se place face à la caméra en oscillant comme un métronome humain, en scandant les mots "le temps consomme les images, le temps consomme les sons". Les sons et les images captés, enregistrés et superposés dans la bande magnétique et diffusés sur l'écran matérialisent l'effet du temps sur la réalité, comme une loupe permettant de voir l'autrement invisible. La performance, l'idée de se mettre en scène et de travailler le temps dans le rapport direct avec le spectateur, conduisent Sambin à s'intéresser au théâtre et à fonder une compagnie, le Tam-Teatromusica. Il va alors se concentrer sur le travail du corps de l'acteur et les technologies vont disparaître de la scène, jusque dans les années quatre-vingt-dix pour revenir ensuite – et nous verrons de quelle manière. Comme le remarque Anna Maria Monteverdi, la réalisation des performances utilisant les technologies audiovisuelles est le premier pas vers l'art du théâtre réalisant l'union performative en direct de l'image, du son, et de la présence physique de l'artiste. Pour Sambin, le théâtre devient le lieu d'une mise en jeu totale des arts et de leur synthèse[395].

Le cas de Verde est presque opposé. Plasticien de formation – il est diplômé de l'Istituto d'Arte de Florence avec une spécialité dans le tissage –, il participe dès le début des années soixante-dix en tant qu'acteur, auteur, musicien et "*cantastorie*" [conteur] à des groupes théâtraux (Bustric, Els Commediants, Banda Osiris) agissant dans les rues et menant un travail d'animation théâtrale dans les écoles. Verde vise ainsi à avoir un contact direct avec le public par la recherche d'une véritable culture populaire. Pourtant, à la fin des années soixante-dix, il se rend compte que ce qu'il propose est anachronique, désormais très distant des habitudes et de la vie réelle des personnes auxquelles il prétend s'adresser. Il découvre ainsi le pouvoir des mass-média, et la nécessité d'utiliser leurs langages, leurs outils et leurs formes. Il raconte à ce propos :

> Après un certain temps [de travail avec les groupes de rue] je me suis aperçu que les outils et les sujets de la culture populaire (les conteurs, les saltimbanques, les fables et les marionnettes) étaient utiles à ceux qui les utilisaient, pour survivre dans une "zone

[395] MONTEVERDI, Anna Maria, "Partiture", in CARGIOLI, Simonetta - LISCHI, Sandra (dir.), *Invideo 2003. Istantanee*, Milano, A+G, 2003.

> franche". Tout cela leur permettait de vivre leur différence par rapport à la culture dominante, mais ne leur donnait pas la possibilité de rencontrer une culture populaire vivante et de mener une véritable action d'émancipation culturelle. Souvent (mais pas tout le temps) on risquait d'avoir une attitude nostalgique et conservatrice, jusqu'à arriver à une proposition de clichés stylistiques vides. Je me suis rendu compte que la culture populaire, surtout celle de ma génération, s'exprimait à travers les moyens de communication de masse: la télévision, le cinéma, les bandes dessinées et l'imaginaire de la science-fiction lié aux technologies. C'est comme ça que j'ai commencé à m'occuper de la vidéo[396].

A partir de cette prise de conscience, Verde poursuit la démocratisation et l'utilisation critique des outils technologiques à travers l'action artistique, persuadé que pour atteindre une véritable liberté dans la société contemporaine il faut connaître les moyens technologiques qui sont l'un des privilèges de l' élite au pouvoir, il faut les savoir utiliser de façon créative et savoir les renverser. Cet élan utopiste et militant se traduit par sa préférence pour les technologies "pauvres" facilement accessibles, et par leur exhibition brute dans l'œuvre artistique. Après une période d'exploration de l'univers technologique, Verde parviendra à réunir les deux âmes de son activité – la tradition des contes et l'expérimentation technologique – dans des narrations qui mêleront oralité et médias.

[396] VERDE, Giacomo, "Dalla strada al virtuale", in *Teatro da quattro soldi*, n° 4, 1997, publié ensuite in VERDE, *Artivismo tecnologico : scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, Pisa, BFS, 2007, pp. 101-102.

3

De la nuova spettacolarità *au* videoteatro *: les contextes*

Dans ce "naufrage" du théâtre dans les moyes de communication de masse, l'Italie est accompagnée d'autres pays. Les chefs de file de ce mouvement international sont les Etats-Unis, le Canada et les Pays-Bas, dont les scènes sont également envahies par des dispositifs audiovisuels technologiques. Une première réflexion critique sur ces pratiques est avancée en 1985 par le dossier que la revue canadienne *Jeu – Cahiers de théâtre* consacre à l'association "théâtre et technologies"[397]. Dans l'introduction à ce recueil d'articles, Diane Pavlovic s'interroge ainsi :

> Ecrans et ordinateurs ayant envahi nos vies, il était normal que, tôt ou tard, ils finissent par envahir nos scènes. Qu'y ont-ils transformés? Que sont devenus le corps de l'acteur, l'écriture scénique, le temps, le réel et l'apparence, devant ces téléviseurs et ces projecteurs en nombre croissant qui nous bombardent de leurs images[398]?

La revue repère et classe plus de 80 productions francophones présentées à Montréal entre 1981 et 1986 qui font appel à des moniteurs, des projections, des ordinateurs. *Marat-Sade* mis en scène par Lorne Brass avec la compagnie Carbone 14 en 1984 est l'objet d'analyses et de réflexions récurrentes : des cubes et des colonnes de téléviseurs placés sur le plateau ou suspendus aux cintres montrent les paysages extérieurs de la ville et les paysages intérieurs des personnages, qui sont comme placés sous surveillance, captés et montrés de points de vue multiples. Pour Lorne Brass, le théâtre et les médias sont "les deux pôles d'une confrontation entre la présence organique et ce bombardement d'images qui nous assaille": d'une part, le théâtre est un moyen pour "décoder ces images", de l'autre les médias sont "des éléments scéniques spéciaux et environnementaux" permettant de montrer l'invisible[399]. Le dossier évoque des créations internationales et en souligne les caractéristiques respectives : pour les New-yorkais du Wooster Group et des Mabou-Mines, il est question d'exhiber sur scène des dispositifs technologiques pour montrer de manière critique et ironique le pouvoir des moyens de communication de masse dans la société contemporaine; pour les Californiens de Soon 3 et du Snake Theatre, les technologies représentent par contre une forme pure à expérimenter pour leurs possibilités sensorielles et linguistiques; pour

[397] Même si le travail autour de la problématique est lancé en décembre 1985, le dossier est finalement publié en 1987 : OUAKINE, Serge - PAVLOVIC, Diane (dir.), "Théâtre et technologies: la scène peuplée d'écrans", in *Jeu-Cahiers de Théâtre*, n° 44, troisième trimestre 1987, pp. 91-174

[398] OUAKINE- PAVLOVIC (dir.), "Théâtre et technologies", cit., p. 91.

[399] BRASS, Lorne, "Enfant de la télé", in OUAKINE- PAVLOVIC (dir.), "Théâtre et technologies", cit. pp. 124-125.

les Néerlandais du Plan K, les écrans lumineux des moniteurs de télévision servent parfois à obtenir des effets scénographiques impressionnistes[400]. Partagés entre le scepticisme des uns, et l'enthousiasme des autres, très attentifs pourtant aux avancées de l'informatique, les critiques et les chercheurs participant au dossier affectent un point de vue éloigné des pratiques artistiques, attaché aux valeurs étiques et esthétiques opposant le vrai et le faux, le réel et l'immatériel, le théâtre pur (celui de Grotowski et de Barba, souvent cités dans le dossier) et le théâtre contaminé. C'est peut-être à cause de cette attitude de fond que, au-delà des affinités qui unissent les scènes italiennes avec ces expériences internationales le débat et les pratiques italiens semblent posséder des nuances différentes. En Italie, le "théâtre hybride" est parti d'un mouvement compact, générationnel, tout projeté dans le futur technologique.

La génération multimédia

Dans le livre de chroniques *Un week-end postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta* [*Un week-end postmoderne. Chroniques des années quatre-vingt*, 1990] Pier Vittorio Tondelli reconnaît un "concept", une "muse", "à la base de toute la production des jeunes des années quatre-vingt" : la "multimédialité". La génération dont il avait dessiné le portrait et écrit le manifeste dans *Altri libertini*, déploie son identité en assumant des modalités de créations et des références linguistiques poreuses et multiples, dont l'imaginaire technologique devient le substrat culturel commun. Les capitales de cette vague artistique deviennent alors les de Bologne[401] et de Florence[402], où les jeunes artistes se croisent et se rencontrent dans les galeries d'art tout comme dans les discothèques, dans des concerts rock et des défilés de mode. Dans cet univers underground et nocturne, où les artistes de théâtre côtoient les musiciens et les écrivains, les dessinateurs et les chanteurs, les plasticiens et les pionniers des arts numériques, les amitiés personnelles engendrent des collaborations qui visent à explorer des nouvelles modalités d'expression et de communication. Les revues indépendantes et les fanzines fleurissent –*Cannibali* (1977-1979), *Il Male* (1978-1982), *Frigidaire* (1980-1986), *Rockstar* (1980-), *Westuff* (1984-1987), *Vomito. Trimestrale di subletteratura*

[400] Les Italiens ne sont cités qu'une fois, et très rapidement, in LANGLOIS, Christian, "Les arts de la scène à l'heure de l'expérimentation vidéographique", in OUAKINE- PAVLOVIC (dir.), "Théâtre et technologies", cit., p. 132.

[401] Le DAMS de l'Università di Bologna en particulier devient le berceau de plusieurs jeunes artistes, dont Tondelli même, et, par exemple, le dessinateur Andrea Pazienza.

[402] A Florence, ce sont le Palazzo Pitti Moda, le club Maramao, et le Teatro Affratellamento dirigé par Franco Cordelli et Paolo Landi qui deviennent les lieux de rencontre principaux.

(1985-1987) – et proposent des contenus et des formes variées mélangeant les bandes dessinées, les reportages de mode, la critique musicale et le journalisme d'enquête dans des formats graphiques soignés. De nombreux festivals consacrés à l'art vidéo sont organisés un peu partout dans la péninsule, dont le *Salso Film e Tv Festival* fondé par Adriano Aprà à Salsomaggiore Terme (Parme), le *Festival Internazionale Cinema Giovani* de Turin dirigé par Ansano Gianarelli et Gianni Rondolino, le *Festival Arte Elettronica* de Camerino (Macerata) voulu par Vera Santarelli, le *Bellaria Film Festival* (Rimini) de Morando Morandini, *Ondavideo* organisé à Pise par Sandra Lishi. Il s'agit d'un phénomène vaste et désordonné, qui se fonde sur l'alliance des spécialistes du secteur – critiques et universitaires – avec les collectivités locales – souvent de petites villes – qui, dans la tendance générale des grandes dépenses publiques de l'époque considèrent souvent ces initiatives culturelles comme des moyens pour attirer du public, augmenter leur prestige et leur visibilité touristique. Ces événements favorisent la circulation et la visibilité de la jeune création électronique. Dans le cadre de la Rai, l'émission *Mister Fantasy* (1981-1984) crée par Paolo Giaccio et présentée par Carlo Massarini et Mario Luzzatto Fegiz produit et diffuse des clips vidéo, musicaux et plastiques. Parmi les nombreux artistes qui commencent à travailler dans ces années, plusieurs se consacrent à l'expérimentation de la vidéo et des nouvelles technologies. A Milan, le Studio Azzurro, né du Laboratorio di Comunicazione Militante, travaille sur le rapport de l'image électronique à l'espace, tandis que Correnti Magnetiche de Mario Canali et Riccardo Sinigaglia mène les premières expériences italiennes sur l'image de synthèse en relation avec la composition musicale. La même direction de recherche sur les nouvelles technologies est suivie par Crudelity Stoffe de Michel Böhm et Marco Tecce. A Florence, les Giovanotti Mondani Meccanici de Andrea Zingoni et Antonio Glessi publient la première bande dessinée entièrement crée par ordinateur, qu'ils transfèrent également sur support vidéo : les images sont brutes et vivement colorées, les profils des figures épais et les histoires racontées grotesques. Comme ces exemples nous le montrent, la notion de groupe, qui a toujours caractérisé les pratiques du théâtre expérimental italien, se diffuse à des domaines artistiques traditionnellement plus individuels : la perspective multimédia modifie donc le rôle et l'identité de l'auteur, qui tend à devenir une fonction collective composée par plusieurs figures ayant des compétences spécifiques, liées à la maîtrise des technologies. Aujourd'hui, les Giovanotti Mondani Meccanici réfléchissent ainsi sur la modalité de création qui s'affirme à cette époque-là :

> Le groupe a été traversé au cours des années par des plasticiens, des designers, des vidéastes, des musiciens, des informaticiens, des philosophes des sciences. GMM est donc une "*bottega multimediale*" [atelier multimédia] de recherche, d'agencement et de production de projets. Son horizon est la communication. Communication philosophique et technologique, visuelle et sonore, poétique et artistique[403].

Dans ce contexte, auquel participent les groupes du nouveau spectaculaire, le théâtre subit une sorte de phénomène de décentrement, ou de déplacement, où les créations ainsi que leur production et leur réception sont profondément transformées, comme les Magazzini l'ont anticipé avec la création d'une unité de production multidisciplinaire en 1979. Les créations des artistes de théâtre s'insèrent dans cette conjoncture. Ils participent en première ligne au mouvement générationnel qui se crée autour de la multimédialité, soutenus par des critiques complices, actifs tant sur plan de l'observation que de l'organisation.

La critique militante au-délà du théâtre

La figure de Tondelli – écrivain, observateur attentif des arts cultivés tout comme des phénomènes sociaux et de la mode, interlocuteur complice des artistes et journaliste pour le quotidien *Il Corriere della Sera*[404] – symbolise l'émergence d'une nouvelle critique, capable d'adhérer au langage, à la vision du monde, à la manière de vivre du jeune milieu artistique et de les transmettre en même temps à des publics différents. La porosité multimédia des artistes devient également une caractéristique des critiques – tant théâtraux que d'autres secteurs disciplinaires – qui n'hésitent pas à élargir leurs champs d'observation. Les événements organisés autour du multimédia, l'art vidéo et le théâtre centré sur l'utilisation des nouvelles technologies trouvent un large écho dans les quotidiens, les magazines féminins, les revues d'actualités et les revues *underground*, qui, de la même façon, publient des entretiens avec des artistes et des comptes rendus. Feuilleter les pages de ces publications permet de saisir la multitude d'initiatives interdisciplinaires entre les arts vivants, les arts plastiques, les mass-média et la vidéo et le haut degré de visibilité qu'elles parviennent à atteindre[405].

---

[403] Présentation des Giovanotti Mondani Meccanici dans la page d'accueil de leur site Internet : http://www.gmm.fi.it/Gmm/gmm.htm.

[404] Chargé de la critique théâtrale, et Tondelli doit donc travailler sous la direction du critique conservateur Roberto De Monticelli.

[405] Les références de quelques articles suffisent à esquisser l'atmosphère pétillante de ces années : BANDETTINI, Anna, "Video, come ti amo", in *La Repubblica*, 27 maggio 1983; POLI, Magda, "E la generazione elettronica trasforma il teatro in video. Performances del gruppo belga Images e di Fabrizio Plessi al CRT", in *Il Giornale*, 29 maggio 1983; GRANCINI, Daniela, "Videoarte verso una nuova estetica", in *Millecanali,* dicembre 1983 ; QUADRI, Franco, "Amore e morte, tv e follia. Il teatro ai Documenta 8 di Kassel", in *Panorama*, 5 luglio 1985, p. 11; BANDETTINI, Anna, "Tra opera e cinema la scommessa del nuovo teatro", in *La Repubblica,* 9 luglio 1985. Les titres sont assez exemplaires : "vidéo,

Les revues théâtrales militantes– et nous songeons notamment à *La scrittura scenica* et à *Scena* – s'ouvrent de plus en plus à la musique, au cinéma, aux arts électroniques, et abordent des thématiques qui concernent de près la jeune génération. Pourtant, elles entrent en crise, et, dans la première moitié de la décennie, arrêtent leurs publications. Pourquoi? Ce constat ne contredit-il pas l'affirmation de l'importance du théâtre et de ses critiques dans les mouvements artistiques de l'époque? Au contraire, il confirme l'éclosion du théâtre expérimental en dehors de ses frontières disciplinaires, l'activité de la critique théâtrale en dehors des publications spécialisées. En suivant l'enseignement de Bartolucci, de nombreux critiques contribuent directement à la diffusion des créations hybrides entre théâtre et technologies tout d'abord en organisant et en participant à des manifestations, en intervenant à des colloques et à des rencontres souvent associés aux présentations des œuvres : ils sont désormais plus dans l'action que dans l'observation. C'est seulement dans la deuxième moitié de la décennie, qu'ils complètent cette activité par la réflexion critique, à travers la publication de monographies et d'articles spécialisés, spécialement consacrés au rapport entre le théâtre et les technologies.

Aux côtés de Bartolucci et Quadri, qui poursuivent leurs rôles de "metteurs en scène" manipulateurs du théâtre italien, deux figures de critiques dont les compétences sont axées de manière spécifique sur les phénomènes artistiques et théâtraux impliquant l'utilisation des technologies : Carlo Infante et Valentina Valentini. Les deux sont proches de Bartolucci et accomplissent leurs premiers pas d'observateurs de scènes nationales dans les pages de *Scena* et de *La scrittura scenica* dans les années soixante. Dans les années quantre-vingt, ils organisent et écrivent beaucoup, en dehors des circuits théâtraux. Notamment Valentini fonde en 1986 et dirige pendant dix ans la section *Video d'autore* du *Festival Taormina Arte*, où elle invite des vidéastes internationaux et anime des débats sur cet nouvel art. Valentini et Infante contribuent de manière fondamentale à diffuser des pratiques, favoriser des échanges et élaborer une pensée dans les rapports entre les arts et les technologies en Italie.

Une myriade de manifestations : le recentrement sur la vidéo

Au début de la décennie, les manifestations inspirées directement de l'univers de la science et de la science-fiction, du rapport homme-machine, qui présentent des créations

---

combien je t'aime", "la génération électronique transforme le théâtre en vidéo", "art vidéo vers une nouvelle esthétique","entre opéra et cinéma le pari du nouveau théâtre".

intégrant des dispositifs technologiques sur la scène se multiplient. C'est le cas par exemple de deux événements qui en mai 1982 animent les scènes de Milan et de Rome : *Il gatto del Cheshire – Rassegna di teorie e pratiche della simulazione* [*Le chat du Cheshire – Festival de théories et pratiques de la simulation*] organisé par Antonio Caronia, et *Hi Tec – Alta tecnologia e spettacolarità* [*Hi-tech – Haute technologie et spectaculaire*] par Francesco Franci et la compagnie Vritti Opera. Le premier privilégie un regard scientifique, réunissant des spectacles centrés sur l'informatique et présentant une exposition sur la simulation dans les jeux vidéo, tandis que le second prévoit la mise en place des dispositifs spectaculaires que le public est invité à parcourir et à manipuler.

Aussitôt, l'attention est centrée sur le rapport des artistes de théâtre à la vidéo. Lors du festival *Mode/modi 80* [*Modes/Modalités 80*], qu'il organise à Turin du 11 au 15 mai 1982, Bartolucci canalise les ferments du nouveau spectaculaire vers la vidéo – sur scène et en tant que moyen d'expression indépendant – qu'il considère comme le nouveau centre d'irradiation de la recherche théâtrale. En répondant aux questions de Osvaldo Guerrieri dans le quotidien *La Stampa* :

> G - Est-ce que le théâtre postmoderne utilise essentiellement l'électronique?
>
> B – La vidéo devrait construire le chemin d'une sensibilité nouvelle, repérer par fragments une nouvelle perception. Nous ne voulons pas imposer un nouveau théâtre, mais faire confiance à la toute jeune génération et la laisser faire, la laisser jouer. Peut-être n'est-ce qu'un petit défi, où pourtant la vidéo n'est pas un complément / adjuvant, mais le protagoniste.
>
> G - Va-t-elle remplacer l'acteur d'hier?
>
> B – Plus exactement, la vidéo acquiert une épaisseur mentale et physique qui la rend comparable à l'étude d'antan.
>
> G - S'agit-il d'une nouvelle provocation ?
>
> B – C'est une nouvelle frontière, dans laquelle les expériences électroniques ont une valeur autonome et par laquelle nous voudrions dépasser les notions de tradition et d'avant-garde[406].

Les festivals de théâtre commencent à prévoir des sections spécifiques consacrées aux vidéos produites par les artistes de théâtre en tant qu'œuvres autonomes complétant leur activité scénique. Les galeries d'art s'intéressent également à ces œuvres, en leur attribuant une valeur esthétique intrinsèque, indépendante des réalisations scéniques. La Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bologne présente par exemple du 28 au 30 janvier 1982 un petit festival, *Zone calde* [*Zones chaudes*], dans lequel sont présentées les vidéos réalisées par les Magazzini. À côté des manifestations occasionnelles, les

[406] GUERRIERI, Osvaldo, "Ma che cos'è il teatro postmoderno? Alcune domande a Bartolucci inventore della nuova formula", in *La Stampa*, 13 mai 1982.

programmateurs lancent des rendez-vous périodiques, qui deviennent un point de repère pour les artistes et le public. À partir de 1985, Carlo Infante dirige à l'intérieur du *Premio Opera Prima* de Narni [*Prix Première Œuvre*] - fondé par Bartolucci en 1984 - le *Progetto Opera Videoteatro* [*Projet Œeuvre Vidéothéâtre*]. En 1987, il met en place l'initiative *Scenari dell'Immateriale* [*Paysages de l'Immatériel*] consacrée à la relation entre les arts vivants et les nouvelles technologies, analogiques et numériques. Le festival international *Inteatro* de Polverigi[407], dirigé par Velia Papa et Roberto Cimetta, pose l'accent sur l'utilisation des technologies audiovisuelles dans les performances et en 1985 ouvre une "section vidéo", où il y réunit les pointes les plus avancées de la recherche nationale et internationale : le Français André Ligeon Ligeonnet, le Mickery Theater d'Amsterdam, les Berlinois Fdgo, les Américains Soon 3 et Squat Theatre croisent Falso Movimento et Giovanotti Mondani Meccanici[408]. La même année, Franco Quadri fonde à l'intérieur du *Premio Riccione* le *Riccione TTVV*, qui va occuper une place à part en Italie.

La manifestation la plus durable : le Riccione TTVV

Lorsqu'il pense élargir le Premio Riccione pour la dramaturgie contemporaine par une section consacrée à la vidéo[409], Quadri veut renouer avec la tradition du *teleteatro* d'une part et avec le paysage international de l'autre. Il conçoit le *Riccione TTVV* – c'est-à-dire *Teatro Televisione Video* [*Théâtre Télévision Vidéo*] – comme une plateforme de confrontation visant à repérer des critères d'évaluation esthétique de nouvelles œuvres électroniques et prévoit l'assignation d'un prix à la meilleure vidéo présentée **(Ann. 2.B, Textes)**[410].

Dans la première édition, Quadri focalise l'attention sur la vidéo en tant que dispositif de production et de communication audiovisuelle par lequel la mise en scène européenne se regarde et se renouvelle. La réflexion demeure encore vague au plan

[407] Le festival naît en 1977 comme occasion de rencontres des groupes indépendants.

[408] DI GIAMMARCO, Rodolfo, "Cabaret, danza, elettronica tra Brecht e Nosferatu", in *La Repubblica*, 14 juin 1985

[409] Le Premio Riccione naît en 1947 à l'initiative du maire de la ville de Riccione Gianni Quondamatteo et du peinte et scénographe Pietro Bignami. Si la première édition prévoit deux séctions – l'une théâtrale, l'autre littéraire – le prix se concentre par la suite sur la dramaturgie. A partir de 1983, Franco Quadri dirige le Prix, en organisant des manifestations parallèles consacrées à Dario Fo et Eduardo De Filippo. En particulier, l'édition de 1985 prévoit la projection des œuvres télévisuelles complètes de ce dernier.

[410] Un jury de cinq commissaires visionne des vidéos présentées au public, pour attribuer à la fin de la manifestation deux prix, le "Soleil d'Or", pour la meilleure œuvre du point de vue esthétique, et les "Soleils Bleus" pour celles qui présentent des points d'intérêts précis, sans pourtant atteindre le même niveau d'aboutissement.

esthétique et centré sur rapport du metteur en scène avec le médium. En effet, adaptations produites par les télévisions d'Etat, vidéos autonomes et mises en scène originales sont considérées sur le même plan. Après la première édition marquée par un approche sociologique, la deuxième, intitulée *Video d'autore,* vise à mettre en valeur

> l'artiste théâtral en tant que sujet-artiste et sa capacité à s'épanouir par l'électronique . Soit en élaborant des créations scéniques propres (ou d'autres) soit en formulant des discours théâtraux exprès pour la vidéo, soit en expérimentant sur ce moyen des projets scéniques en cours d'élaboration, pendant les répétitions ou bien avant : la configuration d'un nouveau genre se profile[411].

Selon la direction choisie par Quadri, le festival demeure donc ouvert à tout type de travail vidéo concernant les arts vivants, des documentaires aux œuvres indépendantes, des captations aux vidéos promotionnelles. Jusqu'à la cinquième édition, l'adhésion des auteurs de théâtre augmente de manière considérable et le festival permet de mettre en résonance les tendances internationales. La participation italienne est importante jusqu'en 1988, et atteint son sommet dans les éditions de 1986 et 1988[412]. Par ses programmes variés et internationaux, où les longues captations des spectacles de Peter Brook, Peter Stein, Tadeuzs Kantor – entre autres – produites par les télévisions d'Etat européennes côtoient les brefs clips vidéos des compagnies théâtrales italiennes et les premières expériences françaises et flamandes de la vidéo-danse, le *Riccione TTVV* devient le miroir de la situation italienne dont il met en évidence les spécificités par rapport aux autres pays. Celles-ci concernent les contextes et les modalités de production des œuvres. A l'étranger, les vidéos sont réalisées au sein des créations des grands metteurs en scène de théâtre ou dans le domaine de la danse en tant que prolongement de l'activité chorégraphique, qui gagne rapidement le statut de forme artistiques autonome dans le cadre de l'art vidéo, en explorant le rapport entre le corps et l'image[413]. De plus, elles sont largement produites par les chaînes télévisuelles, par les grandes institutions théâtrales, ou subventionnées par des fonds publics, en particulier en France, où la politique culturelle de Lang se concentre en particulier sur la danse, en Allemagne, aux Pays-Bas et en Belgique. En Italie, au contraire, ce sont les compagnies théâtrales expérimentales qui produisent des vidéos avec leurs propres moyens, sans l'appui ciblé des institutions. Une caractéristique, que va influencer profondément les

---

[411] QUADRI, Franco, "Introduzione", in PONTE DI PINO, Oliviero, *Riccione TTVV 2a edizione : il video d'autore*, Riccione, Palazzo del Turismo, 5-8 dicembre 1986, Rimini, Maggioli, 1986, p. 3.

[412] Voici les données des cinq premières éditions : en 1986, 38 œuvres dont 17 italiennes; en 1987, 54 œuvres dont 18 italiennes; en 1988, 59 œuvres dont 23 italiennes; en 1989, 53 œuvres dont 12 italiennes.

[413] Les œuvres les plus significatives de l'époque, qui déterminent la naissance de cette nouvelle forme, sont *Rosa* de De Keersmaker réalisée par Greenaway, celle de Christine Bastan et Camille Guichard, de Nicole Mossoux et Dirk Gryspeirt, de Jean-Claude Gallotta.

suites du *videoteatro* italien. L'édition du *Riccione TTVV* de 1989, dans laquelle les concurrents nationaux diminuent de manière drastique, alors qu'à l'étranger ces nouveaux genres s'affirment, anticipe la crise qui va se produire les années suivantes.

La distance des institutions majeures

Au contraire du ferment qui anime les manifestations organisées par les critiques programmateurs avec le soutien des collectivités locales, les institutions théâtrales et l'institution audiovisuelle par excellence – la Rai – manifestent une certaine indifférence pour l'hybridation technologique du théâtre. Dans les saisons des *stabili*, la vidéo ne parvient pas à faire sa place à côté des spectacles de plus en plus centrés sur le texte dramatique, et la Rai confrontée à la concurrence croissante des chaînes privées, tend à diminuer et marginaliser de plus en plus la présence du *teleteatro* dans le cadre de ses émissions. Dans ce phénomène général d'appauvrissement des initiatives concernant le théâtre, les metteurs en scène expérimentaux deviennent les marginaux parmi les marginaux, une exception artistique que la télévision d'Etat désormais esclave de l'Audimat ne peut plus se permettre d'alimenter. La dernière flamme de "l'incendie expérimental" qui avait animé la Rai dans la décennie précédente se consume entre 1980 et 1981, avec un cycle d'émissions intitulé *Chiave di lettura* [*Clé de lecture*] produit par le Secondo Programma. Ce qui semble indiquer la nécessité de se rénover, de trouver justement une nouvelle clé pour fidéliser le public. Le cycle vise à confronter des émissions de *teleteatro* réalisées dans les années soixante et soixante-dix avec des nouvelles mises en scènes des mêmes pièces, confiées à des hommes de théâtre issus du milieu expérimental. Remondi et Caporossi portent à l'écran *Antigone* (dirigé auparavant par Cottafavi), Mario Ricci *Le regine di Francia* [*Les reines de France*] de Wilder (par Sartarelli), Giancarlo Sepe *Atto senza parole* [*Acte sans paroles*] de Beckett (par Di Gianni), Giancarlo Nanni *I Boulingrin* [*Les Bouligrin*] de Courteline (par Quaglio), *Cavalleria rusticana* [*Chevalerie rustique*] d'après Giovanni Verga par Memé Perlini (par Spataro), Bruno Mazzari *Delirio a due* [*Delire à deux*] de Ionesco (par Cottafavi encore)[414]. Le concepteur du projet, Renzo Giacchieri, veut stimuler une réflexion sur les caractères spécifiques du langage télévisuel à partir des différences stylistiques entre la tradition et l'expérimentation. Les expérimentateurs – qui appartiennent tous au milieu des *cantine romane* des années soixante-dix – doivent travailler pour et avec le médium électronique en traduisant pour la télévision leurs

[414] Nous n'avons pas consulté ces pièces de *teleteatro*, conservées dans les archives de la Rai, mais il serait très intéressant de creuser le propos de l'émission en menant leur comparaison analytique.

visions théâtrales. Les réactions de la critique sont positives. Le critique Nicola Fano souligne que les artistes ont fourni des "preuves emblématiques de leur travail" et souhaite que *Chiave di lettura* devienne une "étude organique, polyphonique, duquel sortira probablement une ligne générale d'analyse de la TV"[415], une manière d'ouvrir des nouvelles portes à l'outil télévisuel.

En réalité, si *Chiave di lettura* marque d'une part le point culminant de la présence des artistes expérimentaux dans les centres de production nationaux de la Rai, et la tentative de les exploiter pour trouver des nouvelles solutions, de l'autre elle indique aussi leur marginalisation, puisque elle stigmatise leur distance du public d'une part et de la tradition de l'autre. Le théâtre électronique devient un art, un langage que seuls les initiés peuvent apprécier, les spécialistes, et non plus le grand public. La composition n'est plus possible entre un public qui devient de plus en plus habitué au divertissement et la difficulté, l'abstraction et les recherches visuelles raffinées de l'expérimentation. Dans les années quatre-vingt seuls les centres régionaux de production continuent à appuyer les œuvres d'auteur, en particulier le centre de la Campania, qui permet à Mario Martone de produire des vidéos autonomes et inspirées de ses spectacles. Il s'agit pourtant d'œuvres qui ne sont pas destinées à être transmises. Pour avoir la liberté de les faire circuler ailleurs, les artistes doivent se battre pour en obtenir les droits et les insérer dans le circuit parallèle des festivals et des manifestations éphémères. D'ailleurs, à la différence de ce qui se passe dans d'autres pays européens, l'ouverture, la libéralisation du marché de l'audiovisuel n'engendre pas le développement de plusieurs producteurs indépendants qui se servent du théâtre pour conquérir une partie de la demande des diffuseurs[416]. La seule exception remarquable et durable est la maison de production Edilight, fondée par la vidéaste Agata Guttadauro, qui suit en particulier les créations des Magazzini et de Giorgio Barberio Corsetti.

L'exception du CRT : la formation d'une culture théâtrale ouverte

Fondé par Sisto Dalla Palma en 1974 à Milan[417] dans le but de constituer un point de repère institutionnel pour le milieu du théâtre expérimental national et international,

[415] FANO, Nicola, "La doppia immagine di un classico", in *Il dramma*, Anno 56, n°5-6, settembre-ottobre 1980, p. 67.

[416] Cf. les données et l'analyse présentées par GIEL, Olivier, "Chassés-croisés entre théâtre et audiovisuel, à partir de l'histoire de la Comédie Française", in PICON-VALLIN (dir.), *Le film de théâtre*, cit., pp. 153-163.

[417] Dalla Palma vise à imposer son théâtre comme le troisième pôle de la vie théâtrale milanaise, à côté de la Scala et le Piccolo, en répondant ainsi à la nécessité de la décentralisation. Le CRT est financé en effet par les collectivités locales et territoriales, et se trouve initialement dans une banlieue de la ville.

entre l'anthropologie et l'avant-garde, le CRT – Centro di Ricerca per il Teatro [Centre de Recherche pour le théâtre] – s'occupe en effet d'une palette très large de genres scéniques : il programme des formes de tradition populaire – marionnettes, clowns – et orientale, mais de la danse contemporaine, et surtout les créations des maîtres du théâtre contemporain. Tadeuz Kantor, Pina Bausch, Jerzy Grotowski sont parmi les invités habituels, et l'avant-garde américaine occupe une place d'honneur, avec les présences du Bread&Puppet, de Bob Wilson, Richard Foreman, Joseph Chaikin, Caroline Carlson, Meredith Monk, Soon 3[418]. En même temps, le CRT commence à programmer des artistes du "nouveau spectaculaire " italien, en devenant le centre de diffusion principal du mouvement dans le nord du pays, et à promouvoir plusieurs initiatives concernant l'usage documentaire et artistique autonome de la vidéo.

En 1983, par exemple, le festival *Dopo la tempesta. Documenti '83* [*Après la tempête. Documents '83*][419] est organisé en deux parties distinctes : l'une est consacrée à des spectacles de théâtre nationaux, qui pour la plupart présentent des éléments technologiques – comme "la scénographie réalisée par des photographies peintes, des diapositives, des films en super-8" de *Ai piedi della quercia* [*Aux pieds du chêne*] de la compagnie Orient Express et "l'usage massif des outils de la technologies moderne tels que sons enregistrés, *videotapes*, films, jeux stroboscopiques" dans *Il vento del Nord* [*Le vent du Nord*] de la compagnie Ipadò –; l'autre à des vidéo belges – du Centre Image Video de Bruxelles – et italiennes issues du milieu de beaux-arts – c'est le cas de Fabrizio Plessi – aussi bien que du théâtre – c'est le cas du duo Dal Bosco et Varesco. Dans la saison 1984-1985, le CRT prévoit un "programma multimediale" [programme multimédia] se déroulant du 11 mars au 30 juin, constitué d'un riche ensemble d'initiatives concernant les arts électroniques –des parcours critiques à travers l'art vidéo national et international conduits par Vittorio Fagone – aux mass-média – un colloque sur la publicité entre cinéma et vidéo – et aux jeux vidéo. De plus, le CRT met en place un atelier de production vidéo ayant pour but la formation et la constitution d'archives

[418] En 1981, le CRT accueille le spectacle technologique *Renaissance Radar* de la compagnie californienne Soon3 qui avait été présenté à l'*Incontro internazionale arte-teatro. Italia/California* [*Rencontre internationale art-théâtre. Italie/Californie*] à Prato, et aux festivals d'Asti et de Polverigi (*Renaissance Radar a Performance Landscape*, créé et dirigé par Alan Finneran, scénographie de Bean Finneran, avec Bean Finneran, Nancy Castle, Karin Epperlein, musiques de Bob Davis, effets spéciaux de John Bart, régie de Richard Klopffeisch). Par l'utilisation d'effets spéciaux cinématographiques et de dispositifs mobiles et tridimensionnels de projections mis au point par le directeur technique John Bart, le spectacle d'Alan Finneran vise à montrer les mécanismes de construction de l'illusion et de l'imaginaire du cinéma hollywoodien; cf. le dossier de presse conservé dans les archives du CRT à Milan.

[419] Cf. le programme du festival que nous avons consulté dans les archives du CRT à Milan.

des spectacles présentés au théâtre[420]. Enfin, dans la deuxième moitié des années quatre-vingt, le CRT est le producteur principal des créations théâtrales impliquant les technologies les plus ambitieuses et les plus abouties du point de vue esthétique, que nous analyserons dans le chapitre suivant.

Les activités du CRT autour de la vidéo se distinguent donc par leur variété d'actions, leur attention à l'ensemble des phénomènes médiatiques dans leur complexité. Dans le mélange hétérogène de sa programmation – qui voit par exemple dans la même saison du "programme multimédia", la compagnie de Kabuki de Ichikawa Ennosuke III et les marionnettes de la famille Colla –, le CRT affirme avec force l'idée que le théâtre du présent est un art du multiple, ouvert au dialogue avec les autres arts et perméable à l'univers médiatique dans lequel il est créé. Dans cette porosité des genres et des formes, les artistes qui travaillent avec les technologies entre les frontières de la performance, de la danse et du théâtre non seulement trouvent un espace de création, mais ont aussi l'occasion de rencontrer un public préparé et habitué aux formes hybrides : le CRT contribue donc de manière fondamentale à créer une culture théâtrale ouverte chez les artistes comme chez le public. Même s'il accueille les instances postmodernes, le CRT parvient à les insérer dans le cadre d'une élaboration de la culture théâtrale et de ses traditions, en indiquant ainsi la possibilité de la coexistence et du dialogue entre des courants du théâtre en apparence contradictoires.

L'éclosion du videoteatro

Par leurs caractères communs, ces nombreux événements préparent le terrain pour des créations nouvelles et contribuent également à influencer leurs résultats esthétiques. A l'exception du *Riccione TTVV* et de certains éditions du *Inteatro*, leurs programmes sont pour la plupart nationaux, tandis que les artistes italiens présentent souvent leurs créations à l'étranger. De plus, ils présentent à peu près les mêmes personnes, soit du côté artistique – Giorgio Barberio Corsetti, Magazzini, Falso Movimento, Ipadò, Taroni-Cirividin, Marchingegno et une alors toute jeune compagnie, la Socìetas Raffaello Sanzio – soit du côté critique – Giuseppe Bartolucci, Carlo Infante, Luciano Giaccari, Antonio Caronia – qui passent d'un festival à l'autre. Il s'agit donc d'un véritable circuit parallèle composé de micro événements, qui présentent des créations hors des affiches des lieux théâtraux publics aussi bien qu'expérimentaux. Enfin, si les

[420] Les archives vidéo du CRT possèdent à présent des fonds très riches sur le théâtre contemporain, parmi les plus importants en Italie.

artistes de théâtre sont présentés dans le cadre de festivals d'arts électroniques, les vidéastes et cinéastes sont rares dans les manifestations théâtrales.

Car, pendant ces années, les caractéristiques de l'artiste de théâtre utilisant les technologies ont en effet profondément changées : l'audiovisuel n'est plus seulement un outil asservi à la logique du travail théâtral, mais l'horizon de la création, et l'artiste de théâtre devient donc une figure de spécialiste maîtrisant les langages et les techniques. A partir de l'analyse des outils technologiques à la fin des années soixante-dix, en passant par les expériences de "naufrage" dans les mass-média du "nouveau spectaculaire", les artistes italiens parviennent à une forme nouvelle, véritablement hybride, dans laquelle des pratiques technologiques spécialisées rencontrent des questionnements théâtraux : le *videoteatro*. Même si l'adoption de critères exclusivement technologiques conduit parfois à la surestimation d'expériences esthétiquement faibles[421] et que certains artistes se servent des dispositifs audiovisuels pour donner plus de visibilité à leurs œuvres, ce mouvement cohérent et articulé se révèle capable de se placer à l'avant-garde par rapport aux expériences artistiques technologiques italiennes et internationales.

[421] Valentina Valentini observe que les manifestations consacrées à la vidéo de la même période courent le même risque. Cf. VALENTINI, Valentini, "Le piccole storie del video", ID. (dir.), *Video d'autore 1986-1995. Taormina Arte 1995 X Rassegna Internazionale del video d'autore*, Roma, Gangemi, 1995, pp. 9-10.

4

Les pratiques multiples du videoteatro

Par le néologisme *videoteatro* la critique désigne la vague d'intérêt des artistes de théâtre envers les technologies et les formes hybrides qui en découlent. Dans un article intitulé "Il caso. La scena artificiale" [Le cas. La scène artificielle], Carlo Infante donne une définition pertinente et efficace du *videoteatro* et de la manière dont il est perçu.[422] Pour Infante le *videoteatro* n'est pas un genre, "un langage autonome quoique hybride", mais un phénomène,

> une condition inouïe de performativité parue dans le tourbillon de contagion artistique exprimé par notre 'nouveau théâtre', [d'un] phénomène soudain mais bien défini pour la recherche et la production de "prototypes"[423].

Le *videoteatro* dépasse la vieille notion de théâtre télévisuel, en se situant dans un territoire frontalier caractérisé par la "combinaison étroite des deux langages", dont le mélange est le résultat d'une "nouvelle sensibilité, une attitude sensorielle particulière, en complicité avec les médias électroniques"[424]. En citant une remarque du critique d'art Vittorio Fagone, Infante explique que l'échange en cours entre médias de la vision et théâtre "vise à une nouvelle sorte d'œuvre d'art totale, non plus romantique, non plus pyramidale, mais éclatée dans une fragmentation multiple"[425]. Le *videoteatro* est donc un champ ouvert, mobile et perméable, qui comprend des pratiques variées – les trois catégories de création artistique par la vidéo que Luciano Giaccari avait repérées en 1972 (*videotape*, *videoperformance*, et *videoenvironment*)[426] se trouvent concentrées et déployées dans le milieu théâtral, et les artistes développent des modalités multiples de relation créatrice avec les médias.

La vidéo en tant que moyen d'expression autonome

Encore que non exhaustive, la liste des vidéos produites alors dans le milieu théâtral entre 1979 et 1989 **(Ann. 1.C, Tableaux)**, montre au premier regard une quantité considérable des productions. Une très grande partie des artistes de théâtre du milieu expérimental réalise à l'époque des vidéos. En général, les artistes cherchent à repérer

---

[422] INFANTE, Carlo, "La scena artificiale", in *TEATROfestival*, n° 6, dicembre-gennaio 1986, pp. 5-12.

[423] INFANTE, "La scena artificiale", cit., p. 6.

[424] *Ibidem*.

[425] INFANTE, "La scena artificiale", cit., p. 7.

[426] Cf. *supra*, pp. 160 et suiv..

une esthétique propre à l'image électronique en résonance avec leur poétique théâtrale, abandonnant la réflexion sur la communication à distance avec le spectateur qui avait été au centre des œuvres télévisuelles des metteurs en scène pendant la décennie précédente, pour se concentrer sur la qualité de l'image électronique et sur la temporalité du flux visuel et sonore. Leurs modèles sont souvent les bandes dessinées avec leurs couleurs clinquantes et leur stylisation graphique, ainsi que les *clips* musicaux avec leur association d'images et de sons et leur nouvelle manière de raconter des histoires.

La vidéo musicale est la source d'inspiration des créations vidéo de Giorgio Barberio Corsetti qu'il réalise au moment de la crise et de la dissolution de sa compagnie la Gaia Scienza. A l'époque, Corsetti met en scène deux spectacles en solo, *Animali sorpresi distratti* [*Animaux surpris distraits*, 1983] et *Il ladro di anime* [*Le voleur d'âme*, 1984][427], dans lesquels il travaille sur le rapport entre le fond bidimensionnel de la scène et le corps lourd et tridimensionnel de l'acteur à partir de la tradition des avant-gardes historiques surtout dans l'art des ballets (ballets russes, ballets suédois, ballets futuristes, Bauhaus) . Dans le premier, il joue en effet devant des toiles peintes par Claire Longo, inspirées de tableaux futuristes italiens et de la métaphysique de De Chirico. Les images donnent une impulsion fondamentale au jeu. Corsetti, grâce au costume et au style des mouvements, se fond avec la surface peinte, et il fait de son corps un dessin. Avec *Il ladro di anime*, il avance davantage dans cette direction. Il y explore le thème de la ville et du rapport architectonique entre extérieur et intérieur : les acteurs jouent devant à des toiles peintes dans le style cubiste – sur un fond clair se détachent des signes noirs et bien marqués qui dessinent des formes géométriques– et le même type de dessin est réalisé sur les costumes et sur les corps, ce qui fait de la toile peinte une sorte de dessin animé. Corsetti joue avec la perception visuelle des spectateurs et vise à annuler l'écart entre image et corps.

Ce sont ces deux créations qu'il décide de transposer en vidéo, en se mettant à l'épreuve de ce médium. Comme il l'explique dans un entretien avec Oliviero Ponte Di Pino[428], Corsetti s'approche de la vidéo de manière presque naturelle, avec un sentiment d'inévitabilité : l'influence du cinéma et l'expérimentation d'un montage rapide et

[427] Les deux vidéos de Corsetti sont conservée dans les archives de l'association Orsa de Turin, fondée et dirigée par Edoardo Fadini.

[428] BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Conversazione con Giorgio Barberio Corsetti", in PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), *Il nuovo teatro italiano 1975-1988 : la ricerca dei gruppi : materiali e documenti*, Firenze, La Casa Usher, 1988, publié aussi en ligne et disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/barberio88.htm.

conceptuel dans les performances de la Gaia Scienza constituent pour lui une sorte de prélude à l'utilisation de la caméra. Avec la collaboration du cinéaste expérimental Italo Pesce Delfino, Corsetti capte les représentations et travaille ensuite sur la sélection et le montage des images. Il s'attache tout d'abord à l'élément temporel : pour *Animali sorpresi distratti* il réduit les 30 minutes de la performance à 7 et pour *Il ladro di anime* il radicalise encore plus le procédé organisant le clip sur trois minutes[429]. La vitesse du montage correspond donc à la déstabilisation du regard du spectateur recherché dans l'action scénique et, comme dans *Tango Glaciale*, l'utilisation du *chroma-key* traduit en images le jeu de la relation entre le bi et le tridimensionnel à la base des deux spectacles. Il ne s'agit pas en effet de reproduire, de laisser une trace du spectacle, mais d'en traduire les principes de fond du langage de la scène dans le langage de l'écran : la vidéo devient alors, selon les mots du metteur en scène, un *petit théorème* permettant de vérifier "de quelle manière certains éléments, certains matériaux présents sur la scène pouvaient rester vivants en étant transférés dans un autre langage"[430].

La possibilité de fixer le flux temporel éphémère de l'action théâtrale et de pouvoir manipuler ses éléments est également au cœur des expériences vidéo réalisées à la même époque au sein de deux jeunes compagnies qui vont par la suite s'imposer dans le paysage théâtral italien et – surtout dans le premier cas – international : la Società Raffaello Sanzio et le Teatro della Valdoca[431]. Pour *Romolo und Remo* (1984), inspirée du spectacle théâtrale homonyme centré sur le fratricide légendaire à l'origine de la fondation de Rome, Romeo Castellucci et Paolo Guidi se concentrent sur la composition de l'image et sur le gros plan des acteurs : les couleurs sont modifiées, saturées, et le cadre est pour la plupart partagé en deux sections qui représentent les personnages. Ainsi, les metteurs en scène peuvent travailler sur l'image scénique, la doubler, mettre en contact des éléments distants et focaliser le regard sur des détails qui se perdent dans l'action théâtrale. La scène est perçue comme une image d'ensemble, indivisible dans sa continuité temporelle et spatiale, que la vidéo permet de sectionner et d'analyser.

---

[429] *Il ladro di anime*, vidéo de 3' produit par Giorgio Barberio Corsetti et Level Video, direction de Giorgio Barberio Corsetti et Italo Pesce Delfino, musique de Daniel Bacalov, distribution Tape Connection, 1984.

[430] Giorgio Barberio Corsetti in BALZOLA, Andrea - PRONO, Franco (dir.), *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1994, p. 157.

[431] Nous avons consulté ces vidéos dans les archives du *Riccione TTV* à Riccione et dans la bibliothèque de la Scuola Civica Paolo Grassi à Milan.

De la même manière, Cesare Ronconi – fondateur et animateur de la compagnie de la Valdoca avec Mariangela Gualtieri, aime capter ses spectacles pour les retravailler ensuite en les coupant, en en isolant des instants, en en transformant les chromatismes. Le corps de sa partenaire est l'objet principal de ce travail : la caméra observe les détails du visage, des mains, de la figure – comme dans *L'ultimo ritocco del nume su Eva nascente* [*La dernière retouche du dieu à Eve naissante*, 1985] ou *Fine fine è il respiro* [*Les souffle est tout tout subtil*, 1986] – qui assume une valeur picturale, totalement détachée de l'espace dans laquelle il est situé. Des actions brèves et répétitives interrompent par moments les images contemplatives, dont l'atmosphère suspendue et mystérieuse entre en résonance avec les textes poétiques prononcés par Gualtieri.

Les possibilités graphiques de l'électronique – que Corsetti utilise en relation avec l'utilisation du dessin dans les spectacles – sont un autre élément qui intéresse particulièrement les artistes et qui peut assumer des valeurs différentes. Très ludiques dans le cas de *Interferon* (1984) de Romeo Castellucci et Paolo Guidi, une sorte de dessin animé grotesque où les acteurs habillés en cow-boys sont immergés dans un environnement graphique blanc aux silhouettes roses brillantes qui représente l'intérieur du corps humain mettent en scène la lutte entre le système immunitaire et les cellules affolées du cancer. La vidéo est transformée en une sorte de jeu vidéo par le rythme musical et par l'utilisation de textes écrits et des signes graphiques. Pour Claudio Remondi et Riccardo Caporossi, l'usage d'un logiciel de production numérique d'images de synthèse animées permet au contraire de rendre vivants les outils de la mise en scène : ainsi, Remondi réalise toujours des croquis, des *story-boards* pour préparer les spectacles de la compagnie, et le tout nouveau logiciel *paint-box* lui donne l'opportunité de les animer, comme par exemple dans *Trucco* (1986).

Le numérique, en tant qu'outil de création ou plus simplement en tant que référence thématique et linguistique, entre à l'époque dans le processus de travail des artistes, fascinés par les opportunités inouïes d'interaction et de programmation qu'il semble pouvoir offrir.

Les nouvelles technologies : suggestions et applications

Dans les années du "nouveau spectaculaire", l'ordinateur est un nouveau personnage qui intervient sur la scène, et ouvre les portes de l'imagination par la relation de l'homme à

une machine intelligente et autonome. Dans *Crollo nervoso*[432] par exemple, les Magazzini mettent en scène une sorte de mission intergalactique dans l'espace et le temps se déroulant à l'intérieur d'une boîte scénique multimédia qui pourrait représenter une navette spatiale. Des néons et des stores à la vénitienne délimitent un espace vide peuplé de moniteurs, de *talkie-walkie*, de microphones et d'objets kitch typiques des séries télé américaines – des cocktails colorés, des transats, des plantes grasses, dessinant un univers plastifié, artificiel.



Fig. 31 : l'univers plastifié de *Crollo nervoso* (Phot. Compagnia Lombardi-Tiezzi).

D'ailleurs, même les noms des personnages évoquent des figures de l'art, du spectacle, des jeux-vidéo : Beuys, Bruce Lee, Dallas, Willard, Skateboarder. Chaque séquence du spectacle s'ouvre avec l'indication de coordonnées spatio-temporelles : on passe de Mogadiscio en 1985, à l'aéroport international de Los Angeles trois ans après, ensuite à Saigon le 21 juillet 1969, pour conclure avec Afrique en août 2001. Mais ces séquences n'ont aucune valeur narrative et dramatique. C'est un ailleurs exotique qui est évoqué, qui représente une megapole tribale et tentaculaire, technologique et primitive à la fois, le monde du futur. Un monde que nous ne voyons qu'à travers les moniteurs puisque les

[432] *Crollo nervoso* de Magazzini Criminali Prod., avec Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Pierluigi Tazzi, Julia Anzillotti, Grazia Roman, Mario Carlà; scènes de Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi; musiques de Robert Fripp et Brian Eno; début à Florence, Teatro dell'Affratellamento, 30 avril 1980. Cf. FERRONE, Siro, "Crollo nervoso", in *Scena*, anno V, n° 5-6, giugno-settembre 1980, pp. 9-10; DE MONTICELLI, Roberto, "Il teatro del tergicristallo", in *Il Corriere della Sera*, 23 janvier 1980; CORDELLI, Franco, "I segnali della catastrofe", in *Paese Sera*, 10 février 1980.

personnages sont emprisonnés dans leur navette spatiale artificielle. Dans cet espace-temps séparé, ils sont les protagonistes de dialogues fragmentés et babéliques, de gestes répétitifs qui nient la possibilité de relation et d'histoire. Comme le premier échange entre Dallas et Irene :

Dallas	*Sea or see*
Irene	Si.
Dallas	*No, listen : see or sea*.
Irene	Si.
Dallas	*No, I said sea*.
Irene	Si.
Dallas	*No, listen to me : see or sea*[433].

Ou celui entre Beuys et Play Mate dans la troisième séquence :

Beuys	Tu veux boire un verre?
Play Mate	Bien sûr, un cocktail *boy*!
Beuys	Ils servent des très bons cocktails à bord.
Play Mate	Je sais : *Manhattan or Tom Collins*?
Beuys	*Manhattan or Tom Collins*.
Play Mate	*Just a Bloody Mary for me boy*.
Beuys	Ou seulement un Bloody Mary?

De temps en temps, l'ordinateur de bord "Darling" s'adresse aux personnages, en envoyant des signaux visuels et sonores : instructions contradictoires, indication des horaires des vols internationaux, et, enfin une alerte qui semble annoncer le désastre, qui, pourtant ne se vérifie pas. Comme dans *Tango glaciale*, le spectacle met en scène un vide patiné, une atmosphère d'attente qui reste suspendue, où la multiplication des signes, ainsi que des sujets émetteurs et récepteurs, échoue dans l'impossibilité de la communication[434].

Si donc l'ordinateur joue d'abord dans la fiction scénique, il commence ensuite à entrer dans le travail de création. La compagnie Taroni-Cividin l'utilise pour la première fois dans la réalisation de *Splatter* (1985) que les deux metteurs en scène définissent comme *filmopera in quattordici sequenze* [*Filmopéra en quatorze séquences*][435]. Ce spectacle

[433] Citations tirée de la version du texte publié du spectacle : MAGAZZINI CRIMINALI PRODUCTIONS, *Crollo Nervoso*, Brescia, L'obliquo, 1986.

[434] Le travail sur *Crollo nervoso* est ensuite complété par une longue vidéo (60') –tournée pour la précision en pellicule et ensuite enregistrée sur une bande magnétique de ¾" – réalisée par la compagnie. Les séquences du spectacle, où la caméra focalise l'attention sur les détails et sur des points de vue excentriques par rapport à ceux des spectateurs dans la salle – Tiezzi raconte à ce propos avoir monté dans le hangar de Scandicci un échafaudage très complexe autour de la scène pour y parvenir – s'alternent à des séquences tournées dans les banlieues – de Vienne notamment – des mégapoles et des images de la nature sauvage évoquée dans le spectacle. Le rythme du montage est soutenu, non narratif, et les couleurs sont saturées. L'effet est très agressif pour la perception du spectateur.

[435] *Splatter. Filmopera in 14 sequenze* de Luisa Cividin et Roberto Taroni, mise en scène Luisa Cividin et Roberto Taroni, musique de Maurizio Marsico, scénario et scénographie de Roberto Taroni, *cover design* de Massimo Mattioli, costumes Fiorella Mancini, effets spéciaux de Giorgio Ferrari et Giuseppe Mancini, régie lumières et automatisation électrique de Gianni Carauddo, numérisation et programmation

est une sorte de parodie des films d'épouvante, mise en scène par un dispositif complexe de programmation et d'automatisation numérique de la scénographie. La coordination des projections multiples sur le fond et l'avant de la scène, du mouvement d'automates, et des effets d'éclairage sert à faire basculer les rapports et les proportions entre les acteurs et les objets. Les actions scéniques se déroulent comme les plans d'un film, décrits d'ailleurs de manière détaillée dans le cahier de mise en scène, comme le montre cet extrait publié dans le programme de salle :

> Apparition sur l'écran transparent sur l'avant-scène de l'image dessinée d'Amelia et Tad avec une chaise gigantesque.
>
> Fondu écran-scène et apparition d'Amelia et Tad éclairés par des faisceaux latéraux de lumière, pendant qu'ils cherchent à s'échapper de quelque chose. Une projection sur le fond rend, avec un effet de plan d'ensemble, ce qui reste de l'environnement, c'est-à-dire une table avec des objets dessus, une lumière au plafond et d'autres objets accrochés aux murs. […]
>
> Fondu. Changement de plan comme par un zoom saccadé. L'image d'une table énorme au premier plan, sous laquelle se trouvent Amelia et Tad, se fond avec l'action scénique correspondante.
>
> Un couteau planté sur la verticale, une bouteille et des verres sont les objets sur la table avec lesquels Amelia et Tad commencent une sorte de danse.
>
> Mouvements irréguliers à terre. Presque une chute. Fondu de lumières. Changement de plan, agrandissement.
>
> Le plateau tout entier devient le plan de la table. Plan détaillé. Un énorme couteau avec une bouteille géante sont des présences inquiétantes. […]
>
> Les objets s'agrandissent encore plus et se déplacent de manière menaçante vers Amelia et Tad[436].

Comme dans les autres créations que nous avons analysées auparavant, le rythme de l'action est soutenu par la partition sonore, dont la multiplicité corresponde à la richesse visuelle du spectacle. Il s'agit en effet d'un mélange d'instruments traditionnels joués en direct et de bandes magnétiques où la voix humaine est déformée électroniquement, qui est diffusée dans la salle par plusieurs sources. Taroni et Cividin empruntent le modèle de l'organisation polysensorielle et polysémique à l'informatique et à sa capacité, pourtant à l'époque encore embryonnaire, de mémoriser et d'associer des données multiples. Chacun des quatorze fragments "ne reflète pas (ou pas seulement) les pages écrites d'un texte (ou le déroulement linéaire d'une pensée), mais, tout comme les 'pages' d'un ordinateur, il mémorise, pour les restituer, des données différentes telles qu'images,

---

électronique de Cronoel et Cosimo Di Leo, films de Roberto Venturi, photographie de Luisa Cividin et Roberto Venturi, production en partenariat avec le CRT, Milan, CRT, Teatro dell'Arte, 9-13 juillet 1985. Les réacions de la critique sont généralement positive : cf. VOLLI, Ugo, "Lo spettacolo che fa Splatter", in *Amica*, 12 février 1985; BANDETTINI, Anna, "Splatter. Tra opera e cinema la scommessa del nuovo teatro", in *La Repubblica,* 9 juillet 1985; MELLI, Paola, "Splatter. Il globulo in cerca d'autore", in *Reporter*, 12 juillet 1985.

[436] *Splatter. Filmopera in 14 sequenze*, programme de salle, non paginé, CRT, Milan, juin 1985.

sons, gestes, mots, lumières, environnements, etc., dans leurs combinaisons possibles et impossibles"[437].

L'informatique est l'horizon des performances de Krypton, un groupe né de la séparation de Marchingegno en 1982, un collectif d'artistes que le fondateur de Krypton, Giancarlo Cauteruccio, avait contribué à créer quatre ans auparavant dans le cadre de la Faculté d'Architecture de Florence. Marchingegno s'occupe de performances en relation à l'environnement architectural à travers l'utilisation d'éléments lumineux et sonores – comme nous l'avons vu à propos du festival *Paesaggio metropolitano*. Avec Krypton, Cauteruccio poursuit dans cette direction de recherche, en accentuant l'utilisation de technologies de pointe – rayons laser, programmation numérique des lumières, dispositifs de projections d'images. Krypton se définit en effet comme *gruppo di ricerca teatrale multimediale* [groupe de recherche théâtral multimédia] : le théâtre intéresse Cauteruccio en tant que lieu privilégié de la synthèse et de l'interaction entre les différents langages, où travailler le rapport du corps avec l'espace, en enrichissant son discours par des références à la mythologie et à la mystique. Il s'inspire du cinéma et de la science-fiction qui récupèrent des situations archétypales pour imaginer et dessiner le futur.

En 1983, la compagnie présente *Eneide* [*Enéide*][438], création dans laquelle la représentation de l'œuvre latine de Virgile est remplacée par une séquence d'expériences sensorielles – à partir de l'analyse textuelle du poème par ordinateur traduite ensuite en configurations visuelles et sonores – obtenues par l'interaction des performeurs avec les paysages évocateurs dessinés par les lasers et par les musiques du groupe rock Litfiba[439]. Les grands noyaux narratifs du poème deviennent des ensembles de lumières, de gestes, de mouvements et de sons composés autour d'un thème principal : la tempête et le naufrage sur les côtes de la Libye, histoire d' Enéel'amour entre Didon et Enée, l'incendie, la bataille. Avec *Angeli di luce* [*Anges de lumières*][440], de 1985, Cauteruccio

---

[437] *Ibidem*.

[438] *Eneide* de Giancarlo Cauteruccio, musique originale de Litfiba, avec Regina Martino, Francesco Torrini, Piero Pelù, Cecilia Ballotti, Rudy Farina, Paolo Mastroanni et Mauro Menegazzi, Florence, Teatro Variety, 1983. Ce spectacle est aussi présenté au théâtre La Mama à New York : cf. GUSSOW, Mel, "Stage : *Eneide*, Virgil via lasers at La Mama", in *New York Times*, 5 octobre 1984.

[439] Litfiba va devenir ensuite très célèbre dans le milieu rock et pop italien.

[440] *Angeli di luce* d'après *Apocalypse* de Saint-Jean, Edmond Jabes, Peter Handke, Henry Michaux, de Giancarlo Cauteruccio et Pina Izzi; projet et mise en scène Giancarlo Cauteruccio; dramaturgie Pina Izzi; musiques Andrea Venturoli, Giancarlo Cauteruccio; images et objets scéniques Alfredo Pirri; costumes Regina Martino; avec Gianni Leo, Daniele Nuccettelli, Pierre Pelletier (ensuite Consuelo, Ciatti, Gianni Leo, Francesco Torrini), Prato, Teatro Fabbricone, février 1986. Le spectacle est ensuite présenté au

aborde l'Apocalypse selon St. Jean, où l'utilisation de la lumière est liée à la notion de révélation présente dans le texte. Krypton propose un voyage hallucinatoire à travers l'origine de l'humanité, de la création de l'homme à la connaissance de la réalité et de la substance éphémère et métamorphique des choses. Les lumières et les projections se combinent cette fois-ci avec des textes, tirés de l'Apocalypse, et d'auteurs contemporains comme Henri Michaux, Peter Handke, Walter Benjamin. Pourtant, selon les critiques, la parole demeure comme un corps étranger par rapport à la logique sensorielle du spectacle. A la fin du spectacle, une sorte d'entonnoir de lumières bleues, commence à tourner en produisant une spirale, qui engloutit tout d'abord les acteurs, et, ensuite, les spectateurs, en leur donnant l'impression vertigineuse d'être en train de tomber dans le trou noir du néant.



Fig. 32 : l'entonnoir de lumière dans la séquence finale de *Angeli di luce* (Phot. Krypton).

L'idée de programmation anime également le dernier spectacle que Marco Solari, Alessandra Vanzi et Giorgio Barberio Corsetti ont réalisé ensemble en tant que Gaia Scienza : *Cuori strappati* [*Cœurs déchirés*, 1983][441], mis en scène en 1983 au Pavillon de la Villa Borghese après un travail de préparation de neuf mois. L'espace devient ici

festival Ars Electronica à Linz. Pour la critique du spectacle cf. PALAZZI, Renato, "Una recita al laser", in *Il Corriere della Sera,* 7 février 1986; POLI, Magda, "Apocalittiche atmosfere al laser. Scrittura multimediale per 'Angeli di luce' del gruppo Krypton al Teatro dell'Arte", in *Il Giornale*, 7 février 1986.

[441] *Cuori strappati* de Gaia Scienza, avec Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari, Irene Grazioli, Guidarello Pontani, Alessandra Vanzi, scènes et lumières de Alessandro Violi, projets numériques de Michel Bohm, costumes de Claire Longo, musiques de Winston Tong, Bruce Gedulding, Tuxedo Moon, Rome, Padiglione Borghese 2 mai 1983. La documentation sur ce spectacle est riche : une vidéo, un film, et les images animées du projet de Böhm sont partiellement publiés dans le Cd-Rom dirigé par Carlo Infante *Percorsi Cifrati*, sur l'activité de la Gaia Scienza et de la Compagnie Solari Vanzi, réalisé par Marco Solari, Carlo Infante, Andrea Genovese, Paolo Fé d'Ostiani, 1995. Pour la critique cf. DORT, Bernand, "Postavangarde romaine", in *Le Monde*, 12-06-1983; DANESE CARAVELLA, Titti, "I neoromantici del teatro contemporaneo", in *Sipario*, s.n., settembre-ottobre 1983.

un véritable personnage, qui respire et vit avec les acteurs : la scénographie est composée d'un système de panneaux mobiles dont la position change pendant l'action.

Ils créent des paysages différents en constante métamorphose, selon la conception organique et architectonique de l'espace envisagée par Gordon Craig et Meyerhold. Maurizio Grande, décrit ainsi le mouvement de la scène :

> Des façades "automotrices", des parois animées, des escaliers tournants, des passerelles étendues sur des abîmes rapprochés, des draps en plastique où coule l'eau d'une récente pluie théâtrale, un mouvement continu d'objets, corps, lumières, engendré par le principe vital fait spectacle. Un balancement ininterrompu en avant et en arrière, l'un qui se recoquille, l'autre qui renaît, l'un qui déraper et l'autre qui retourne au centre, une apparition/disparition de figures humaines dans la dance-trance de la pulsation continue de la scène. Les acteurs surgissent de partout et de façon magique retournent dans l'ombre, glissent tout au long des façades colorées, se pendent à des treillis, ou grattent des vitraux couverts de boue, dans un aller-retour béate et cruel dans une fête éternelle esquissée en pastel. […] Le vrai protagoniste est le concert de parois, la dramaturgie de façades colorées qui s'humanisent en poursuivant les acteurs, comprimant ou ouvrant le tracé scénique dans une partition spatiale inouïe[442].

Les mouvements des parois sont établis manuellement à partir des improvisations des acteurs, mais la compagnie demande à l' "artiste technologique" Michel Böhm d'élaborer un logiciel permettant d'essayer tous les mouvements possibles à partir de tous les points de vue par ordinateur. Dans les images de Böhm[443], nous voyons les figures tridimensionnelles de la scénographie virevolter dans le noir de l'écran : même si au plan potentiel, la Gaia Scienza et Böhm indiquent ainsi les possibilités des nouvelles technologies dans la mise au point des scénographies et avancent l'idée d'une réalité virtuelle qui correspond à celle de la scène, et dans laquelle la scène pourrait finalement se transférer toute entière.

Dans toutes ces expériences, l'informatique aspire à devenir un partenaire actif au jeu de l'acteur, un partenaire dont les mouvements et les réactions puissent véritablement le surprendre. Si par contre, on reste souvent dans le domaine du potentiel, à l'exception de Krypton, c'est la vidéo utilisée sur la scène qui va répondre à cette exigence de la manière la plus aboutie.

La vidéo sur scène : la collaboration entre le Studio Azzurro et Corsetti

Comme nous pouvons déjà le constater à propos des créations dont nous avons parlé jusqu'à présent, les moniteurs vidéo déferlent sur les plateaux italiens de l'époque. Mais, au-delà des données quantitatives, c'est la qualité de l'intervention du moyen

[442] GRANDE, Maurizio, "Mestiere e piacere in un concerto di pareti", in *La Scrittura Scenica*, n° 27-28, 1983, p. 129.

[443] Présentées dans le Cd-Rom dirigé par INFANTE, *Percorsi Cifrati*, cit..

électronique dans le travail théâtral qui va attirer notre attention. En particulier, la vidéo devient le centre d'une opération dramaturgique complexe, issue de la collaboration de l'acteur-metteur en scène Giorgio Barberio Corsetti et du collectif de création multimédia Studio Azzurro : une trilogie composée des spectacles *Prologo a diario segreto contraffatto* [*Prologue à un journal intime et falsifié*,1985] et *Correva come un lungo segno bianco* [*Il courait comme un long signe blanc*, 1986] et *La camera astratta* [*La chambre abstraite*].

Les fondateurs de Studio Azzurro – Paolo Rosa, Leonardo Sangiorgi, Fabio Cirifino – sont issus de l'expérience du Laboratorio di Comunicazione Militante, qu'ils réorganisent en 1982 en changeant un nom désormais trop idéologique et en recentrant la recherche sur la production artistique à travers la vidéo. Le projet original au cœur des ateliers publics et des initiatives d'information indépendante des années soixante-dix – il était question d'utiliser les technologies pour et avec les gens – devient le fondement d'installations vidéo dans lesquelles le Studio Azzurro met en jeu les perceptions du spectateur et son rapport à l'environnement, élaborant des solutions très soignées et abouties sur le plan esthétique. Ce qui intéresse particulièrement le Studio Azzurro dans ces années est le rapport entre la réalité physique des objets et la réalité virtuelle de l'image électronique. Pour leur première œuvre, *Luci di inganni* [*Lumières à pièges*] réalisée lors d'une exposition d'objets de *design*[444], ils placent chaque objet devant un moniteur, et le même objet est mis en action dans les images qui défilent sur l'écran électronique. Derrière une bouilloire, son image apparaît sur l'écran : elle est sur le feu, et quelques minutes après, une fois qu'elle part en fumée elle est retirée; derrière une chaussure, la porte d'un placard s'ouvre et un pied féminin enfile l'image du soulier; derrière un vase, des fleurs se fanent.

Après plusieurs expériences centrées sur l'environnement et sur les objets, le Studio Azzuro insère la figure humaine dans le jeu de miroirs et d'illusions entre le monde et les moniteurs. Dans l'installation *Il nuotatore va troppo spesso a Heidelberg* [*Le nageur se rend trop souvent à Heidelberg*, 1984], un nageur fait des longueurs à travers 12 moniteurs contigus qui reconstituent la continuité de la piscine. Des événements

[444] L'installation a été réalisée à Milan dans le show room de la société de design "Gruppo Memphis". La documentation audiovisuelle concernant les installations et les spectacles du Studio Azzurro a été récemment recueilli et publié dans un ouvrage bilingue italien-anglais comprenant un livre et deux Dvd : STUDIO AZZURRO, *Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, éd. par Bruno Di Marino, Milano, Feltrinelli, 2007 ; toutes les images concernantes les œuvres du Studio Azzurro sont extraites de cette publication. Des photos les descriptifs techniques se trouvent dans le site Internet du groupe milanais, disponible sur : www.studioazzurro.com.

imprévus, comme la tombée de quelques objets dans l'eau, interrompent la scansion rythmique du temps et introduisent des éléments susceptibles d'intriguer et de stimuler l'imagination du spectateur. Ensuite, le collectif cherche à insérer la présence humaine de manière plus complexe dans l'espace électronique. C'est ainsi que naît la collaboration avec Corsetti, qui vient de fonder une compagnie qui porte son propre nom. Celui-ci participe à la réalisation de l'installation *Vedute (Quel tale non sta mai fermo)* [*Vues (Ce type ne se pose jamais)*, 1985] au Palazzo Fortuny de Venise. Plusieurs moniteurs montrent des images captées par des caméras de contrôle à différents endroits de la ville. Les acteurs filmés sur un plateau de tournage, y sont incrustés à travers le procédé du *chroma-key.* Ainsi le Studio Azzurro explore le contraste entre la qualité des deux types d'images – fixes et en noir et blanc pour les premières, en couleurs et en mouvement continu pour les secondes – et l'effet dépaysant des déplacements des acteurs d'un moniteur à l'autre. Le jeu des proportions entre les corps et l'environnement conduit le collectif et Corsetti à creuser cette direction de recherche dans *l'hic et nunc* de la performance théâtrale.

La première expérimentation sur l'hybridation de l'action scénique et des images électroniques sur les moniteurs est donc *Prologo a diario segreto contraffatto* – une sorte de prolongation du spectacle sur lequel Corsetti est à l'époque en train de travailler : *Diario segreto contraffatto* –, présentée au Teatro La Piramide de Rome, fondé et dirigé par Memé Perlini, ce qui établit en même temps un lien direct et symbolique avec le théâtre de l'image des années soixante-dix. La création surprend la critique et le public par l'utilisation nouvelle qu'elle propose de la vidéo : dans l'obscurité vide de la scène, vingt moniteurs roulent sur des rails, et montrent des éléments naturels – des flammes, de la fumée – et des acteurs qui y semblent emprisonnés. Après *Prologo*, Studio Azzurro et Corsetti réalisent ensemble *Correva come un lungo segno bianco* dans lequel le naturel et l'artificiel se mélangent. Un chemin lumineux de moniteurs s'étale dans les jardins de Villa Borghese, et un Orphée désespéré suit son Eurydice emprisonnée dans les images. *La camera astratta* est le résultat majeur de ce parcours de recherche, où le dispositif vidéo devient le centre d'irradiation de l'écriture scénique.

La scène mentale et concrète de La camera astratta : opera video

La camera astratta **(Ann. 3.C, Fiches)**, qui a coûté 200 millions de lires de l'époque (environ 100 milles euros), produit par le Studio Azzurro et le CRT, est présenté pour la première fois à la *Documenta 8* de Kassel et ensuite dans la salle du CRT à Milan. A

partir du spectacle, le Studio Azzurro réalise ensuite deux vidéos, l'une de 25 et l'autre de 15 minutes[445]. En raison de sa complexité et de son aboutissement esthétique, *La camera astratta* a déjà fait l'objet de plusieurs études en Italie comme à l'étranger[446].

Le prologue de la version vidéo – qui défilait sur les écrans également au début de la version théâtrale – montre les éléments-clé de cette création. Une boîte blanche en perspective se dessine sur l'écran et un homme suspendu au plafond – il s'agit en réalité de l'image de l'acteur marchant sur ses mains, renversée et incrustée dans le fond – traverse la boîte à l'arrière plan de la droite vers la gauche, comme s'il était en train de mesurer l'espace. Un rideau noir renferme la boîte, et le titre apparaît à l'écran : *La camera astratta. Opera video*. La boîte occupe à nouveau l'écran en défilant de la gauche vers la droite, tandis que l'acteur la mesure cette fois au premier plan, dessous dessus, en marchant sur ses doigts.

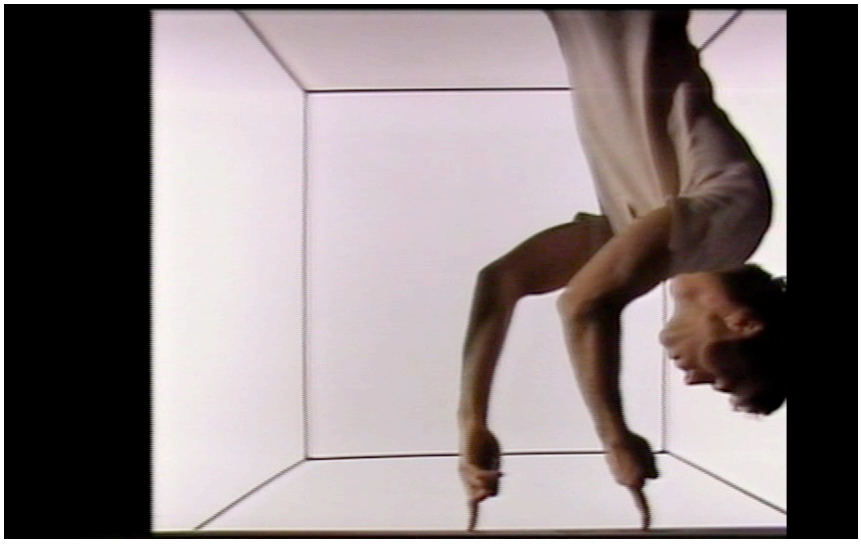


Fig. 33 : la boîte-écran-scène que l'acteur mesure dans la séquence intiale de *La camera astratta* (Photogramme).

Ces brèves séquences mettent l'accent sur la nouveauté de la forme créée par Corsetti et le Studio Azzurro, définie par une expression polysémique, qui se relie tant à la tradition du théâtre musical d'une part, qu'à celle des arts plastiques, et peut-être surtout au croisement des deux : l'utopie de l'œuvre d'art totale. L'élément principale de cette

[445] La vidéo de *La camera astratta* est réalisée par le Studio Azzurro, et présentée à l'édition 1988 du *Riccione TTVV*. Il s'agit d'un montage non narratif des séquences du spectacle. Nous avons consulté ces deux vidéos aux archives du Riccione TTV à Riccione.

[446] Cf. BARBERIO CORSETTI, Giorgio – STUDIO AZZURRO, *La camera astratta: tre spettacoli fra teatro e video*, éd. par Valentina Valentini, Milano, Ubulibri; PLASSARD, Didier, "Dioptrique des corps dans l'espace électronique", in PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2009 [1998], pp. 149- 170; et SAPIENZA, Anna Maria, "La compagnia teatrale di Giorgio Barberio Corsetti", in SAPIENZA, *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1992, pp. 19-66.

œuvre nouvelle est le double espace carré, vide et défini – de la scène et du moniteur – mesuré par le corps de l'acteur échappant aux lois physiques naturelles. Par la mise en relation de la boîte scénique et de la boîte télévisuelle, deux espaces d'ordre différent, l'un physique, l'autre électronique, le Studio Azzurro et Corsetti proposent un voyage dans la boîte crânienne d'un être humain : sur une scène vide et plongée dans le noir, peuplée de 20 moniteurs mobiles, les six acteurs et les images vont mettre en scène les pensées d'un sujet – interprété par Corsetti, qui les regarde des écrans sans jamais apparaître sur le plateau – lors d'une promenade. Comme l'explique le programme de salle,

> *La camera astratta* est un espace mental, l'intérieur d'un sujet, un personnage qui pendant une promenade en un instant de suspension se laisse immerger par les sensations, les obsessions, les souvenirs, les images. Dans cette chambre en dehors du temps, les acteurs représentent le reflet dans la conscience des relations interpersonnelles, vécues ou imaginées, qui s'exaspèrent et se déforment; en même temps, même les moniteurs sont des acteurs, des espaces, des images[447].

A partir de cette idée de base, le processus de création avance sur une double voie. D'une part, Corsetti travaille avec les acteurs à travers des improvisations, où chacun est invité à jouer des situations et des sensations intimes, inspirées de leur vécu. De l'autre le Studio Azzurro se concentre sur la technologie, en concevant le dispositif et son fonctionnement. Les deux voies convergent d'abord dans un projet commun de mise en scène rédigé par Rosa et Corsetti en forme de *story-board*. La vidéo et le jeu se mettent ainsi en dialogue : l'interaction envisagée entre les moniteurs et les acteurs renforce et précise ainsi le sens des improvisations. Les acteurs réunis pas Corsetti sont des jeunes interprètes venant de formations variées, du théâtre expérimental, comme Irene Grazioli, ou de la danse contemporaine, comme Philippe Barbout et Anna Paola Bacalov, Giovanna Nazzaro. En travaillant avec Corsetti, ils expérimentent les techniques de jeu qu'il avait développé avec la Gaia Scienza : capacité acrobatique et athlétique, travail sur le poids et sur l'équilibre, relation organique avec l'espace. Comme Corsetti l'explique dans un entretien avec Ponte di Pino **(Ann. 2.C, Textes)**[448], il considère l'espace comme un prolongement du corps de l'acteur et le corps de l'acteur comme le prolongement de l'espace. La scène de Corsetti n'est pas métonymique, mais un lieu de relation et d'action, où l'espace devient l'appui fondamental du mouvement. C'est grâce à ce bagage, et aux expériences précédentes

[447] *La camera astratta*, programme de salle conservé dans les archives du CRT à Milan; le texte est publié aussi in BARBERIO CORSETTI – STUDIO AZZURRO, *La camera astratta*, cit., p. 74.

[448] PONTE DI PINO, Oliviero, "Conversazione con Giorgio Barberio Corsetti", in *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La casa Usher, Firenze, 1988, pp. 77-88.

réalisées avec le Studio Azzurro, que les acteurs parviennent, après seulement quelques journées de répétitions, durant lesquelles ils participent aussi au montage du dispositif, à jouer avec les caméras et les moniteurs. *La camera astratta* prend ainsi forme.

Le spectacle est agencé en séquences d'actions regroupées selon des affinités thématiques, qui évoquent les éléments du paysage traversé par le flâneur, ses sensations et ses raisonnements. Dans le texte publié, mais non pas dans le spectacle, chaque séquence porte un titre et est numérotée :

> *1. Prologue* : où sur les moniteurs défile l'image de la boîte scénique mesurée par l'acteur;
>
> *2. Abstraction* : où Giorgio est emprisonné dans le moniteur et commence sa promenade;
>
> *3. Pierres* : où on met en scène la sensation de pesanteur et la recherche de l'équilibre;
>
> *4. Eau* : où on met en scène la sensation de se noyer et de se laisser transporter par le courant.
>
> *5. Le bois, les branches* : où la rigidité se brise, et où la contemplation des plantes semble libérer l'esprit.
>
> *6. Les textes écrits* : où l'on voit la difficulté de communiquer, de traduire en langage les sensations. Un nouvel espace semble s'ouvrir dans l'esprit du sujet.
>
> *7. Lumière* : où l'on joue avec le passage du corps électronique au corps physique, et on met en scène la sensualité et la violence.
>
> *8. Le vent. La mémoire* : où l'on met encore en scène la violence, mais aussi la vitesse de la pensée, le risque de perdre la mémoire, d'oublier des connexions importantes.
>
> *9. Le vide* : où les pensées commencent à s'ordonner et à se laisser reconnaître, où le sujet semble pouvoir à nouveau dialoguer avec les éléments de son esprit.

Ces séquences sont réalisées à partir du principe de la "double scène" : derrière le plateau, le Studio Azzurro organise un plateau de tournage caché au public, où 13 caméras captent les acteurs. Les images sont renvoyées en temps réel sur les écrans, et elles sont parfois montées avec des séquences préenregistrées. La fluidité et la continuité sont les propriétés de la relation entre la scène et le plateau de tournage : les comédiens passent sans cesse d'un côté à l'autre, ils communiquent à travers les moniteurs, et leurs actions se réverbèrent d'un espace à l'autre. Deux séquences en particulier résument le principe du fonctionnement de la double scène : un comédien cherche son point d'équilibre sur une balançoire, où se trouvent une pierre et un moniteur montrant une pierre identique à la première par sa forme et ses dimensions. Il le trouve finalement au centre de la balançoire, en dévoilant ainsi que les poids de la pierre et de son image sont équivalents. A un autre moment, les acteurs vont vers les caméras en glissant sur le sol, en écartant des branches qui les empêchent d'avancer.





Fig. 34 – Fig. 35 : la double scène de *La camera astratta* : l'acteur prépare sa fuite du moniteur en s'approchant de la caméra (Photogrammes).

Les spectateurs les voient sur une rangée de moniteurs qui limitent le fond du plateau. Lorsqu'ils atteignent les caméras, la rangée des moniteurs s'ouvre et les laisse pénétrer sur la scène, physiquement présents face aux spectateurs.



Fig. 36 : le passage de l'espace virtuel à l'espace réel dans *La camera astratta* (Photogramme).

Ils se regroupent au centre du plateau, et Corsetti, dont l'image restée dans les moniteurs les regarde, en s'amusant à prononcer le mot d'ordre "*Testa!*" ["Tête!"], ce qui les fait passer instantanément de l'état de repos à l'activité frénétique et vice-versa. La vidéo devient le vecteur entre la scène cachée au public et le plateau, ce qui permet la présence de l'ailleurs: le plateau devient ainsi, comme le dit Didier Plassard, un "espace mixte" qui réunit le visible et l'invisible, le réel et l'immatériel.

Mais comment les corps et les objets sont-ils traités dans les images électroniques? Et quelle est la valeur des moniteurs dans la mise en place de cet espace hybride? Comme il l'avait déjà expérimenté dans ses installations et ses spectacles précédents, le Studio Azzurro travaille sur les proportions des objets captés de manière à ce que les acteurs

soient montrés en image dans leurs dimensions naturelles. L'écran devient ainsi la vitre d'un aquarium, dont la capacité correspond au volume du moniteur. Le cadre n'est plus la limite de l'image, en renfermant une surface absolue et indépendante, mais une sorte de grille franchissable délimitant un fragment spatial, qui placé à côté des autres compose un espace virtuel continu. Selon Vittorio Fagone "l'écran des moniteurs est-il utilisé non pas comme une boîte avec la profondeur de sa perspective, mais plutôt comme une surface qui s'écoule et déborde fréquemment vers d'autres surfaces homologues et pourtant distinctes"[449]. Certainement, le Studio Azzurro bouscule les conventions réglant l'image télévisuelle, et il considère, comme nous l'avons dit, la vitre du moniteur comme une surface transparente. Mais justement, ce qui nous semble le plus intéressant, c'est qu'il fait en sorte que cette surface ne s'ouvre plus sur un espace-image mais sur un espace-volume ontologiquement différent mais également existant et présent sur la scène. L' "espace mixte" désigné par Plassard devient donc une "interface", une membrane osmotique de la vision où, pour citer Paul Virilio, "la limitation devient commutation", lieu du passage et de coexistence du "double registre de présence"[450] des acteurs.

Les corps – des acteurs aussi bien que des moniteurs – sont le noyau, le pivot de cette mise en scène de l'hybride. La matérialité, le poids, l'énergie des corps ne sont donc pas effacés par la structure abstraite de la machine de vision, au contraire, ils sont exaltés et entrent en contrepoint avec celle-ci. L'énergie qui met en action la structure de la machine de vision, sont les corps. Si les acteurs grimpent, dansent, tombent, se frappent avec violence, les moniteurs, qui dans la vie quotidienne sont caractérisé par leur immobilité, bougent, se déplacent, tournent, tombent également. Ils deviennent des objets qui sont manipulés, dans une relation qui est aussi kinesthésique entre l'espace réel et l'espace électronique : comme par exemple, lorsque Benedetto fait virevolter un moniteur pendu sur lequel est diffusé le gros plan de Corsetti, qui affolé, hurle en disant "Ma tête tourne, arrête!".

[449] FAGONE, Vittorio, "Segnali lucenti – Tracciati della ricerca multimediale di Studio Azzurro", in BARBERIO CORSETTI – STUDIO AZZURRO, *La camera astratta.*, cit., p. 147; traduction en français par Didier Plassard in PLASSARD, "Dioptrique des corps", cit., p. 152.

[450] Cette notion est introduite et développée par PICON-VALLIN, Béatrice, "Hybridation spatiale, registres de présence ", in PICON-VALLIN (dir.), *Les écrans sur la scène*, cit., pp. 28-29.




Fig. 37 –Fig. 38 : le mouvement du moniteur concrétise l'expression par laquelle le personnage exprime sa confusion mentale : "Ma tête tourne!" dans *La camera astratta* (photogrammes).

Le mouvement externe des corps, des moniteurs, et le mouvement interne des images donnent au spectateur une expérience kinesthésique inouïe. Celui-ci se trouve face à un espace incompréhensible, nouveau, dont il ne parvient pas à dévoiler le mécanisme, mais qui met en jeu la perception et la cognition de l'espace quotidien, et de nos procédés mentaux, la complexité de notre manière de penser.

Par rapport aux expériences dont nous avons parlé auparavant, la fonction de la vidéo change. On n'est plus dans le domaine de la citation, ni de la simulation des langages, mais sur un plan de "fictionnalisation"[451] de l'outil vidéo basée sur la "multifonctionnalité de la télévision"[452]. Comme dans la séquence du spectacle dans laquelle le comédien mésurele poids de la pierre électronique et de la pierre réelle, le rapport entre théâtre et vidéo semble avoir trouvé un point d'équilibre, où d'une part la vidéo questionne les fondements du théâtre, de l'autre le théâtre transforme le statut, les règles, les outils de représentation de la vidéo. À partir de ce moment, l'attention va pencher du côté du théâtre et de ses propres règles plutôt que de celles des médias. Nous allons analyser un spectacle qui annonce cette transformation.

Le Beckett multimédia des Magazzini

En 1987, les Magazzini – ils ont désormais effacé de leur nom l'adjectif "criminali" – présentent au CRT de Milan *Come é*, un spectacle inspiré de *Comment c'est*, le roman que Samuel Beckett écrit en 1958. Nous avons rencontré cette compagnie la dernière fois lors de *Crollo nervoso*, occupée à mettre en scène une sorte de voyage spatial dans le vide de la communication contemporaine. Comment sont-ils arrivés à Beckett six ans après? Après les expériences postmodernes où le théâtre est contaminé par les langages

[451] L'expression est de PLASSARD, "Dioptrique des corps", cit., p. 153.

[452] Comme l'explique Paolo Rosa in BARBERIO CORSETTI – STUDIO AZZURRO, *La camera astratta*, cit., p. 140.

et les formes de la communication de masse, les Magazzini se consacrent à l'exploration de la figure de l'artiste et de sa position dans la société avec la trilogie *Perdita di memoria* [*Perte de mémoire*, 1984-1986][453]. La vidéo n'y apparaît plus sur la scène, mais Federico Tiezzi continue à l'utiliser en tant que moyen d'expression autonome, en réalisant des œuvres inspirés des spectacles et des cycles de portraits électroniques d'artistes. Pour lui, le moyen électronique apparaît insuffisant par rapport au cinéma, mais il s'en sert néanmoins pour détourner le système de communication télévisuel et l'attaquer ainsi sur son propre terrain. Après la trilogie, la compagnie se tourne vers Beckett, et envisage une mise en scène de *Oh les beaux jours!*, en s'éloignant ainsi du mouvement du *videoteatro* pour s'approcher de la mise en scène de textes dramatiques contemporaines. Ils s'adressent alors à Franco Quadri – le traducteur italien des œuvres de Beckett – pour lui demander un avis, et le critique les oriente sur *Comment c'est*, une œuvre moins connue de l'auteur irlandais, qu'il avait traduit et publié chez Einaudi en 1965.

Ecrit après le travail radiophonique *Tous ceux qui tombent* (1957) et avant *La dernière bande* (1958), *Comment c'est* représente dans le parcours de Beckett une charnière reliant sa première expérience médiatique et la première utilisation d'un dispositif technologique dans son travail théâtral. Le roman se présente comme une succession de paragraphes sans majuscules ni signes de ponctuation, séparés par des espaces blancs comme les versets bibliques. Un sujet qui parle à la première personne, essaie ainsi d'élaborer un discours, pour transmettre le cours et le sens de sa vie, tout en demeurant prisonnier de l'aphasie. Il commence ainsi sa tentative de récit :

> Comment c'était je cite avant Pim avec Pim après Pim comment c'est trois parties je le dis comme le l'entends
>
> voix d'abord dehors quaqua de toutes parts puis en moi quand ça cesse de haleter raconte-moi encore finis de me raconter invocation
>
> instants passés vieux songes qui reviennent ou frais comme ceux qui passent ou chose chose toujours et souvenirs je les dis comme je les entends les murmure dans la boue[454].

Le texte met en œuvre l'incapacité d'articuler, d'expliquer et de communiquer l'expérience. Le sujet ne peut que "citer" ses propres pensées, comme si une voix impersonnelle était en train de les lui dicter. Ce personnage anonyme, immergé dans

[453] La trilogie se compose des spectacles *Genet a Tangeri* [*Genet à Tanger*, 1984], *Ritratto dell'attore da giovane* [*Portrait de l'acteur quand il était jeune*, 1985], *Vita di Paolo Uccello* [*Vie de Paolo Uccello*, 1986]. Le premier fait scandale au Festival di Santarcangelo puisqu'il est représenté dans un abattoir et un cheval est tué pendant le spectacle. Cet événement éloigne une partie de la critique de la compagnie, qui subit ainsi une période d'isolement et de crise.

[454] BECKETT, Samuel, *Comment c'est*, Paris, Les Editions de Minuit, 1992 [1961], p. 9.

l'obscurité et dans la boue, murmure, tâtonne et semble habité par des tentatives de paroles et de visions qui ne parviennent pas à aboutir. Le fil conducteur du roman, c'est le rapport avec l'autre, représenté par Pim, la figure mystérieuse qui scande la structure de l'œuvre agencée en trois parties : avant Pim, avec Pim et après Pim. Le "narrateur" désire l'autre, parvient à le rencontrer, mais celui-ci le quitte aussitôt, en scellant ainsi l'impossibilité d'une communion authentique et durable.

Selon Quadri, toute l'œuvre de Beckett déploie des éléments théâtraux, et *Comment c'est* en particulier est riche de suggestions et de réflexions sur le théâtre. À partir du travail de traduction, le critique a songé à une mise en scène du texte, mais son projet ne rencontre pas l'intérêt des artistes de théâtre qui lui sont proches. C'est au début des années quatre-vingt qu'il commence à y travailler avec le jeune acteur Roberto Trifirò. La vidéo s'impose tout de suite comme un élément central du projet de mise en scène, comme Quadri lui-même en témoigne :

> Nous avions déplacé la scène dans le quotidien, c'est-à-dire dans mon bureau : Trifirò assis à mon poste de travail, une table encombrée de livres et de documents, entourés d'autres volumes rangés dans les étagères noires fermées par des vitres. Mais le personnage ne serait jamais apparu en entier. Une caméra fixe aurait bloqué, photogramme par photogramme des détails de son aspect, la bouche, une oreille, les cheveux, la nuque, l'autre oreille, les doigts qu'il agitait, un œil, un doigt sur la joue, le nez, un sourcil, etc. en changeant de plan à chaque pause entre les versets du texte. On n'aurait jamais dû voir l'image recomposée du sujet en direct, mais seulement par refraction, réflétée par les vitres des librairies ou par une autre surface lisse, ou face à lui, dans un moniteur, où on aurait projeté une autre vidéo, dans une sorte de réivention – par un moyen différent – de *La dernière bande*. Cela était une des références, avec les photos de Beckett qui devaient apparaître sur la table, regardées par des jumelles par le "moi narrant" (ou mieux parlant, même si jamais en synchronie) ou visées par une caméra ou un appareil photographique. On voulait ainsi rebondir sur la présence de l'auteur dans le texte, même si déformée par les angles de la mise à feu, et en multiplier les personnifications et représentations successives, du personnage à l'auteur de la vidéo, à l'interprète avec sa jeunesse dépaysante par rapport à la tradition beckettienne[455].

Finalement, le projet de Quadri et Trifirò ne parvient pas à aboutir, et quelques années plus tard, Tiezzi et ses compagnons acceptent le défi que ce texte difficile, sans aucune tradition de mise en scène, représente. Ils demandent à Quadri de s'occuper du travail d'adaptation et ils se plongent alors dans l'étude de Beckett, au point que Tiezzi peut dire à l'ancienne compagnonne de route Julia Anzillotti[456], en une sorte d'*autodafé*:

> Je vis avec Beckett. Ses livres, toutes ses pièces ne m'ont pas expliqué l'auteur : elles ont servi à l'évoquer. C'est une âme sombre et méridienne à la noblesse discrète qui

[455] QUADRI, Franco, "Autobiografia di una voce", in *I Magazzini 9 – Per Beckett*, Milano, Ubulibri, 1987.

[456] Julia Anzillotti vient à l'époque de quitter la compagnie, justement parce qu'elle ne partage pas le choix de Tiezzi, Lombardi et D'Amburgo de s'approcher de la tradition théâtrale et de la dramaturgie écrite.

> demeure à mes côtés. Les ombres ont une aristocratie spéciale, que les corps réels ne possèdent pas[457].

Cette présence de Beckett remet en question la recherche théâtrale de la compagnie, en conduisant à un "changement d'avis sur les outils du langage scénique, dans ces années de griserie visuelle, de spectaculaire épuisement optique"[458]. Dans sa lettre pour Anzillotti, Tiezzi pose ensuite les questions qui nourrissent sa réflexion : "ne penses-tu pas qu'il nous faut un théâtre plus sévère, plus engagé? Plus terrible? Où toutes les connexions se dessèchent et les perceptions deviennent nettes et claires?"[459]. La manière dont la vidéo entre dans ce travail de questionnement est donc profondément différente par rapport aux créations passées impliquant des technologies, en s'insérant dans la réflexion sur l'auteur et la dramaturgie qui en est le résultat.

Les Magazzini conçoivent une boîte scénique épurée, presque vide et obscure, où trois aires de jeu distinctes sont séparés par des murs transparents et des *stores* vénitiens – une sorte de marque de fabrique de la compagnie[460]. Ces barrières séparent aussi la scène et la salle, en créant une symétrie troublante, qui met les deux espaces dans la même condition de faux isolement, l'une regardant l'autre comme derrière un miroir truqué. Les éléments scéniques sont essentiels, et rappellent l'univers beckettien : un magnétoscope penché au plafond, un lit, des sacs, des boîtes, un seau, une chaise et une pendule à coucou; deux moniteurs et une caméra complètent le dispositif. Aux trois aires de jeu correspondent trois personnages principaux, chacun d'eux étant le protagoniste unique d'une partie du spectacle. L' *Uomo che striscia* [*L'Homme qui rampe*] habillé et masqué au début comme une figure du théâtre Nô (Marion D'Amburgo) se déplace derrière les stores et interprète le temps "avant Pim". Les stores se lèvent et laissent apparaître un mur de blocs de pierre, devant lequel *l'Uomo che striscia* est rejoint par le personnage muet (Rolando Mugnai) qui lui enlève le masque et le kimono, en découvrant un corps enveloppé de linges comme une momie, qu'il observe et tourmente : c'est l' "avec Pim". Enfin, derrière le mur *l'Attore citrullisimo,*

---

[457] TIEZZI, Federico, "Autodiffamazione e scena per Beckett (composta per Julie Anne Anzilotti)", in PULIANI, Massimo – FORLANI, Alessandro, *PlayBeckett. Visioni multimediali nell'opera di Samuel Beckett*, Matelica, Halley, 2006, p. 131.

[458] *Ibidem*.

[459] *Ibid.*

[460] Outre les sources écrites publiées dans le numéro spéciale consacré à Beckett de la revue *I Magazzini* et à l'ouvrage *Playbeckett* dirigé par Puliani et Forlani, nous avons basé notre analyse sur les matériaux conservés dans les archives du CRT à Milan – un riche programme de salle et la revue de presse – et sur la vidéo réalisée par Agata Guttadauro d'après le spectacle. Il ne s'agit pas pourtant d'une véritable documentation du spectacle, puisque Guttadauro monte en alternance de différentes séquences de la représentation sans suivre leur ordre chronologique.

[*l'Acteur nigaudissime*] (Sandro Lombardi), qui rappelle les figures grotesques de Beckett en citant le masque cinématographique de Buster Keaton[461] et l'acteur comique italien Totò, se retrouve seul, assis sur un lit métallique, entouré d'un moniteur et d'un magnétoscope, dans l' "après Pim".



Fig. 39 : Sandro Lombardi dans l' "Après Pim" dans *Come è* (Phot. Compagnie Lombardi-Tiezzi).

Les trois parties reproduisent la structure du roman, et, comme celui-ci, montrent les personnages avant, pendant et après la rencontre impossible avec l'Autre. Pourtant, elles ne traduisent pas sur la scène le déroulement du "*stream of consciousness*" du narrateur, mais elles se composent d'actions inspirées de sources multiples puisées dans l'ensemble de l'œuvre de Beckett. Les *voix off* de Marion D'Amburgo et Sandro Lombardi, venant du magnétoscope accroché aux cintres ou de la salle, disent les versets du roman. Néanmoins, aucun rapport évident et compréhensible ne lie les mots et les actions : dans ce double niveau perceptif et cognitif où la vision et l'écoute suivent des voies parallèles, le spectateur fait l'expérience de la condition absolue du langage, signifiant flottant, dégagé de la réalité, de la pensée

Les idées de dissociation et d'incongruité sont amplifiées par la vidéo, qui va jouer le personnage de cet autre insaisissable dans la première et dans la dernière séquence. D'abord, la figure interprétée par Marion D'Amburgo – inspirée de Winnie de *Oh les beaux jours!* – tourne autour du moniteur comme une phalène autour d'une lampe : elle semble chercher un dialogue avec celui, dont l'écran, pourtant, demeure complètement d'un bleu immobile. Elle ne peut alors que dessiner son portrait sur cet écran immobile avec du rouge à lèvre, tentative ultime de se battre contre la solitude.

[461] Beckett choisit Buster Keaton – désormais âgée et délaissé par le milieu cinématographique – comme protagoniste du court-métrage *Film* (1965).



Fig. 40 : Marion D'Amburgo cherchant l'autre sur la surface du moniteur (Phot. Compagnia Lombardi-Tiezzi).

Dans ce cas, l'image électronique représente l'absence, tandis que dans la deuxième partie elle nous montre le visage de la présence : des fragments de corps et des visages différentes qui ne se recomposent jamais en une figure entière, unique, cohérente. Le rapport de ces fragments d'êtres s'avère impossible avec *l'Uomo che striscia*, incapable de se déplacer selon sa propre volonté. Dans la dernière séquence, Pim est partie, et *l'Attore citrullissimo* mesure sa solitude en prenant la caméra et en se filmant. Ces images son diffusées en direct sur les moniteurs. Le personnage se regarde, et semble découvrir son visage pour la première fois, sans le reconnaître. Son œil filmé dans l'acte de regarder est l'oeil sauvage beckettien, obsessionnel et tortionnaire, incapable de devenir le vecteur de la connaissance du monde.

Avec ce spectacle, les Magazzini s'éloignent donc des fastes de la vision et de la communication qui avait caractérisé les années précédentes. Ils utilisent la vidéo en s'inspirant de l'usage que Beckett avait proposé des médias, et ils réduisent les éléments de l'écriture scénique en resserrant leurs liens réciproques. Les technologies ne renvoient pas directement au monde contemporain, mais elles matérialisent la lacération interne du sujet et sa séparation du monde, donnant une forme cruelle, palpable et tragique au manque de sens révélé par l'auteur irlandais. Anticipateurs comme d'habitude, les Magazzini ouvrent ainsi une nouvelle phase de recherche dans le théâtre expérimental italien, où le théâtre semble reprendre ses droits.

Les enjeux du videoteatro

Les années d'expérimentation technologique acharnée ont néanmoins inventé une pratique théâtrale ayant les traits d'un art spécifique. En 1988, Oliviero Ponte Di Pino dirige l'exposition organisée avec le soutien de l'Eti *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, qui réunit à Milan et ensuite à Bruxelles les compagnies protagonistes de ces années pour faire le point sur l'état de la recherche théâtrale italienne. I Magazzini, la Gaia Scienza, le Studio Azzurro et Giorgio Barberio Corsetti, la Compagnia Solari-Vanzi, Falso Movimento, Krypton, la Socìetas Raffaello Sanzio, Teatro della Valdoca, Fiat Teatro Settimo, Enzo Cosimi – Occhesc, Albe di Verhaeren, sont les artistes invités. D'après cet événement, Ponte Di Pino publie un volume d'entretiens, et avec Antonio Calbi, réalise un documentaire vidéo[462]. Il y a deux aspects que nous voudrions mettre en valeur de cette initiative : tout d'abord il faut remarquer qu'une large partie des matériaux exposés consiste en des vidéos crées par les artistes; ensuite que les technologies sont un des sujets récurrents des entretiens. Après presque une dizaine d'années d'expériences, l'utilisation des médias est devenue une pratique partagée et distinctive de toute une génération d'artistes de théâtre. Une pratique commune que le travail des critiques et des éditeurs sait transformer en patrimoine à la disposition des générations futures. En 1987, Valentina Valentini publie une monographie sur le *Teatro in immagine* [*Théâtre en image*] qui creuse au plan historique et théorique les suggestions venant du *videoteatro*, et qui dresse une liste des œuvres vidéos produites et des archives où elles sont conservées. En 1988, la Ubulibri de Franco Quadri consacre deux volumes sur la trilogie de Corsetti et du Studio Azzurro, et sur le spectacle *Ritorno ad Aphaville* de Falso Movimento[463].

À notre avis, le *videoteatro* a remis en question les dynamiques à la base du travail théâtral tout comme sa réception. Selon une tendance que nous avions déjà observée dans les attitudes des metteurs en scène des années soixante-dix tels que Carlo Quartucci, Luca Ronconi et Carmelo Bene, les technologies élargissent le champ du théâtre, qui devient une forme ouverte de communication multimédia s'exerçant sur plusieurs codes et par plusieurs moyens. Dans ce processus d'élargissement, les

[462] PONTE DI PINO (dir.), *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, cit. et la vidéo CALBI, Antonio – PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, une exposition sous la direction de Oliviero Ponte Di Pino, réalisée par ETI, Maison du Spectacle la Bellone di Bruxelles, Emmecinque, montage vidéo Cinzia Rizzo, 1988, durée 54', disponible à la Mediateca de la Scuola Civica d'Arte Drammatica Paolo Grassi, Milan.

[463] MARTONE, Mario, *Ritorno ad Alphaville di Falso Movimento*, Milano, Ubulibri, 1987 ; BARBERIO CORSETTI – STUDIO AZZURRO, *La camera astratta*, cit..

compétences nécessaires se précisent et les figures participant à la création se spécialisent: le groupe théâtral intègre alors des techniciens spécialisés, des informaticiens, des vidéastes, en s'éloignant ainsi du bricolage technologique des années soixante-soixante-dix. La notion de laboratoire tende à devenir plus opérationnelle qu'auparavant, d'autant plus que les artistes s'inspirent souvent des méthodes et des thématiques scientifiques, comme dans le cas du Studio Azzurro et de Krypton. Si la manière dont les artistes de théâtre envisagent leur pratique change, leur destinataire change aussi.

Tomas Arana, acteur de Falso Movimento, exprime très clairement la conscience de cet aspect, dans un entretien donné au New York Times lors du festival *Benvenuto* qui accueille trois troupe du théâtre italien à La Mama :

> Notre public est composé de jeunes qui normalement ne vont pas au théâtre; ils vont dans les discothèques, aux concerts, au cinéma, dans les clubs, ou ils restent à la maison et ils regardent la télévision. Ils n'ont aucun rapport avec le théâtre classique, ni avec le théâtre traditionnel. Mais nous avons un type de travail différent, nous utilisons des techniques différentes […]. L'atmosphère est complètement différente[464].

Ils ne s'adressent pas – comme nous l'avons remarqué en décrivant le paysage des festivals et des manifestations – aux spectateurs habituels des salles théâtrales, mais à un public différent, plus jeune et plus multimédia, qu'ils rencontrent dans les contextes variés des galeries d'art, des discothèques, des clubs et des salles de concert.

La question du public, et la possibilité de l'atteindre de manière différente en se servant des médias, est également au cœur d'autres expériences théâtrales de ces années, développées en dehors de l'esthétique du postmoderne et du "naufrage" dans les moyens de communication de masse.

[464] Tomas Arana cité par BENNETTS, Leslie, "Italian Theater Festival opening at La Mama", in *The New York Times*, 6 septembre 1984.

5

Une veine parallèle : la voix et la parole

En 1981, dans un article illustré par des ordinateurs dessinés, Marco Baliani[465] s'interroge sur le sens des performances que des artistes de théâtre réalisent à l'époque dans des bibliothèques et des librairies à l'occasion de la présentation de nouveaux ouvrages[466]. Ces actions impliquent souvent l'utilisation de différents médias, en particulier de l'enregistrement vidéo et des émissions radiophoniques. Les espaces tranquilles et silencieux de la lecture sont ainsi envahis par des messages multiples, transmis sur plusieurs niveaux spatio-temporels. Baliani observe que "dans le passage historique de l'époque de la lecture-écriture à celle de la vision-écoute, de manière paradoxale c'est justement sur le livre et à partir de celui-ci que le chaos de la communication pluridirectionnelle, multimédia intercode, etc. éclate"[467]. Selon Baliani, les mass-média favorisent la récupération de l'oralité, car, à cause des nouvelles habitudes communicationnelles, il faut que la parole écrite ait "un écho, une amplification"[468]. La performance impliquant les technologies devient alors une "pure nécessité de communication", qui se place au-delà de toute considération esthétique[469]. Il s'agit pour Baliani d'une attitude répandue mais pas encore suffisamment mise en valeur, pour laquelle la volonté de participation et d'intervention dans la vie publique prédomine sur le désir d'expérimentation artistique et linguistique.

Le phénomène observé par Baliani a pourtant des racines plus profondes, qui remontent aux deux décennies précédentes : rappelons les "spectacles cinématographiques" de Leo et Perla, les recherches de Carmelo Bene sur la *phoné* et la narration télévisuelle de Dario Fo. Ces expériences indiquaient des possibilités plus complexes de celles repérées par Baliani. Il nous semble pertinent de saisir deux voies de recherche dans ces premières créations : l'une centrée sur le conte et sur la transmission immédiate de l'expérience, l'autre sur l'expérimentation vocale et sur la manifestation de l'indicible. Au cours des années quatre-vingt, cette double veine de recherche reste dans l'ombre,

---

[465] Marco Baliani s'occupe à l'époque d'animation théâtrale et écrit régulièrement dans *Scena*. Par la suite il va s'affirmer comme l'un des conteurs les plus importants du théâtre italien contemporain.

[466] BALIANI, Marco, "L'effimero libraio", in *Scena*, anno VI, n° 5, maggio 1981, pp. 60-61.

[467] BALIANI, "L'effimero libraio", cit., p. 60.

[468] *Ibidem*.

[469] BALIANI, "L'effimero libraio", cit., p. 61.

offusquée par le mouvement essentiellement visuel du *videoteatro*, mais, à la fin de la décennie, elle reprend du souffle grâce à deux expériences radicalement différentes pour contextes, personnalités impliquées, finalités. D'une part, le laboratoire que Carmelo Bene installe à la Biennale de Venise, de l'autre une petite forme théâtrale que Giacomo Verde invente pour le jeune public.

Le teleracconto *de Giacomo Verde*

En 1989, Giacomo Verde conçoit un dispositif technologique très simple qui lui permet d'opérer une synthèse entre les éléments traditionnels et contemporains de la culture populaire. Il s'agit d'une caméra en mode "macro" – adaptée à capter les objets de très près – liée en prise directe à un téléviseur. Verde veut ainsi raconter des histoires en manipulant des objets dans le champ de la caméra pour produire des images qui accompagnent le récit. Il envisage cette forme en particulier pour le jeune public, influencé profondément par la télévision et ses modèles narratifs, et il l'appelle donc le *tele-racconto* [télé-récit].

Sa première expérience est *H.&G. TV*, où Verde réinterprète l'histoire *Hansel et Gretel* des Frères Grimm..

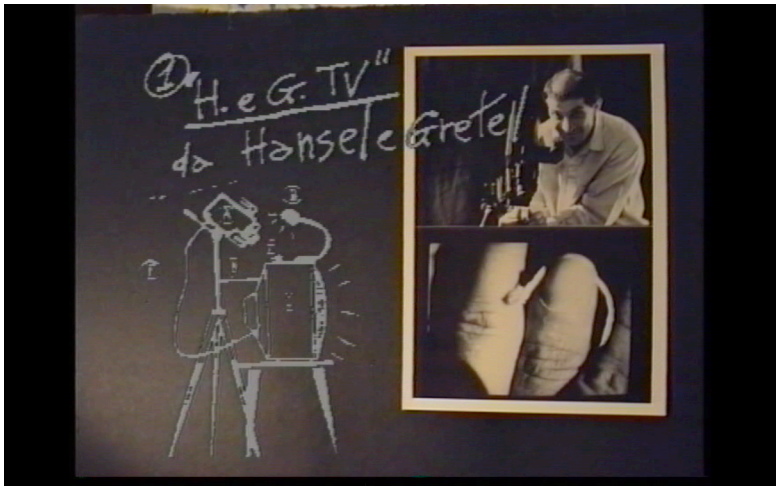


Fig. 41 : le croquis de Giacomo Verde pour le dispositif de *H.&G. TV* (Photogramme).

Le dispositif scénique est très simple et statique, constitué seulement par un tabouret où est placé un téléviseur, par un trépied où se trouve la caméra – tournée verticalement au-dessus du moniteur – et par une lampe qui permet d'éclairer le champ de la caméra. Le narrateur est debout derrière le dispositif, et de cette position qui permet d'en voir seulement le torse, raconte, contrôle la caméra et réalise les imagesIl débute la narration en décrivant la situation à la base du récit, la famine :"Cette histoire commence à l'époque où la famine était le maître du monde, et même un petit morceau de pain

pouvait sembler grand et important comme une planète"[470]. En même temps, il fait entrer dans le champ et s'approcher de l'objectif une miette accroché à une baguette, en la tournant sur le fond sombre comme un corps céleste dans le vid dans e sidéral.



Fig. 42 : la miette de pain dans le "vide sidéral" dans *H.&G. TV* (Photogramme).

Le thème au cœur du récit – la nourriture – devient ainsi le matériel principal dont se sert Verde pour créer sur l'écran les personnages, les situations, les objets. La maison enchantée est un biscuit d'une célèbre marque italienne qui porte la silhouette d'une maison, la sorcière est représentée par une noix coupée en deux, l'oiseau qui conduit les enfants au piège par une colombe de sucre pour décorer les gâteaux. L'autre outil de figuration de Verde sont les mains, et plus précisément, les doigts. Ceux-ci représentent du côté du dos les adultes, du côté de la paume les enfants; un bout de fil coloré placé sous les ongles caractérise les personnages féminins. Les doigts dessinent aussi les paysages sur le fond de l'écran, la ligne de l'horizon, ou les arbres qui composent le bois où Hansel et Gretel habitent et où ils sont abandonnés par leurs parents. Comme la caméra est fixe, pointée sur le fond noir du plan de travail, la composition des images se fait de manière différente par rapport aux conventions des arts et des médias audiovisuels dominants. Comme dans certaines séquences de films d'avant-garde et dans le cinéma d'animation, ce n'est pas la caméra qui détermine la vue – figée ou mobile, approchée ou éloignée – sur les objets, mais les objets mêmes, qui, par leur placement et leur mouvement face à l'objectif créent la dynamique de la vision. De plus, les éléments fonciers de la grammaire cinématographique – les plans et le montage – sont composés à vue et en direct par les manipulations du conteur. Par exemple, lorsque la mère annonce aux enfants qu'ils doivent se rendre dans la forêt, une pastille blanche représente la lune. Le doigt habillé d'un fil rouge entre alors soudainement au premier

[470] Les citations du récit ainsi que les images sont tirées de la documentation vidéo du spectacle enregistrée sur un Dvd, et conservée dans les archives privées de l'artiste.

plan sur la droite du cadre, et tout de suite après les deux petits doigts des enfants apparaissent au second plan sur la gauche. Finalement les trois doigts disparaissent, et ceux du bois se matérialisent derrière.

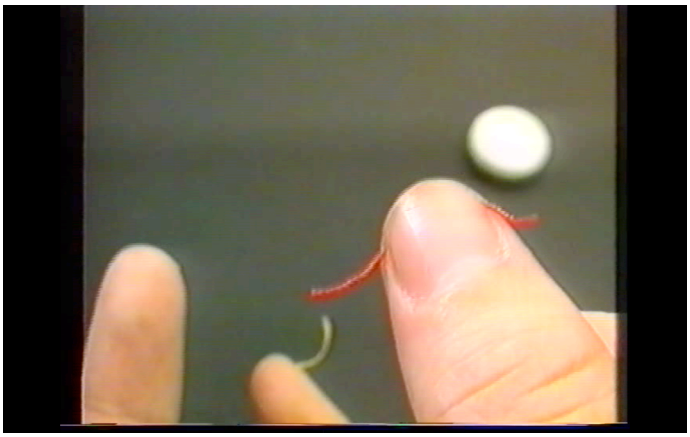


Fig. 43 : les personnages (de gauche : Hansel, Gretel et la Mère), le fond et le jeu des plans dans *H.&G. TV* (Photogramme).

Le *teleracconto* joue sur la relation entre la parole et l'image, tout comme les formes traditionnelles de l'*affabulazione* [conte] populaire, où les colporteurs se servaient de panneaux illustrés pour accompagner leur conte. Il s'agit d'une tradition ancienne présente en différentes cultures, qui en Europe, dès l'époque des grandes découvertes géographiques, est liée aux dispositifs de diffusion d'images artificielles[471]. Les bateleurs parcourent les routes du continent avec leurs mondes nouveaux, et surtout leurs lanternes magiques, en provoquant la merveille et la fascination des spectateurs par les mots et les images de paysages exotiques et de situations fantastiques. Verde fait l'expérience de la tradition de conte face au panneau illustré – encore vivante en Italie – pendant les années soixante-dix, lorsqu'il joue dans les rues des villes et des villages de la Toscane. Le changement du support et de la nature des images – du dessin au moniteur – lui permet de renverser l'utilisation quotidienne de la télévision.

Le conteur doit développer une triple habilité : dire le conte, manipuler les objets et contrôler le dispositif de production des images. Il imite les voix des différents personnages, il interprète et il exagère les sensations engendrées par les situations de l'histoire : la stupeur, le plaisir, la peur. Il passe continuellement de la troisième personne du narrateur "hétérodiégetique" à la première personne en donnant sa voix aux personnages. Quant au rapport entre la parole et l'image, Verde travaille sur le fil du rasoir entre la prise au pied de la lettre et la métaphore, en créant des effets ironiques, de

[471] Cf. la rconstruction histoirque détaillé réalisée par BRUNETTA, Gian Piero, *Il viaggio dell'icononauta : dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia, Marsilio, 1997.

surprise, qui produisent une complicité entre le conteur et ses petits spectateurs. Comme au début la miette de pain devient effectivement dans l'écran une planète, dans la suite la colombe "qui semble dire mange-moi, mange-moi" est de sucre, et le maison "toute à manger" est brisée et mangée réellement pas le conteur. Les objets sont transformés en signes, et soudainement ils reviennent à leur valeur matérielle originelle. Ainsi, l'image télévisuelle ne se limite pas à illustrer le déroulement du récit, mais donne des appuis à l'imagination des enfants. Verde propose aux enfants un jeu, qui vise à libérer la créativité de son public, une double créativité qui s'exerce sur les matériaux tout comme sur le médium.

H.&G. TV est la première d'une longue série de créations, réalisés par Verde même ou par d'autres artistes qui s'approprient du dispositif. Si les principes de base demeurent le même – le conte et la production en direct des images – les matériaux, le positionnement des caméras et des écrans, la qualité des images varient d'un spectacle à l'autre. Avec la diffusion du numérique multimédia, cette nouvelle forme va connaître des développements fort intéressants, encore plus proches des traditions anciennes des lanternes magiques.

La "phoné" *de Carmelo Bene entre triomphes et échecs*

Au début des années quatre-vingt, avec les réalisations de la *Lectura Dantis* (1981), *Pinocchio* (1981)[472] et *Lorenzaccio* (1984), Bene creuse l'aspect acoustique de sa recherche et conçoit et met en place le dispositif électronique qu'il appelle la "*fonica*", en collaborant de manière assidue avec le compositeur Gaetano Gianni Luporini, le percussionniste Antonio Striano et plusieurs techniciens coordonnés par Mauro Contini. La "*fonica*" lui permet de manipuler sa voix en temps réel en en élargissant la palette des modulations vocales naturelles et en rendant la *phoné* encore plus artificielle, étrangère par rapport au sujet qui l'émane. Rino Maenza, un de ses collaborateurs, déclare à ce propos :

> L'expérience la plus exaltante que nous avons vécu ensemble est sans doute celle que Carmelo Bene appelait, entre amis et d'une manière presque sensuelle, "la phonique". Un véritable laboratoire qui a duré plusieurs années , où Carmelo s'est engagé avec détermination : conscient de son grand talent vocal, il a voulu expérimenter et vérifier toute forme possible de communication. A travers la médiation électronique du microphone et des amplificateurs, il a rendu sa voix un instrument musical absolu et complet, comme un grand orchestre, un ensemble d'instruments acoustiques et non acoustiques, capable de passer "d'un intérieur" – le sien – "à un autrte intérieur" – celui du public. La voix, ainsi médiatisée par les transistors, les lampes et les chips, est devenue son instrument. Comme l'affirmait Gilles Deleuze à propos de Carmelo Bene

[472] Bene avait déjà travaillé sur le texte de Collodi au début de sa carrière, en 1961 et 1966.

> et son instrumentation :"Ce n'est pas tel ou tel personnage qui parle, mais le son même qui devient personnage, justement cet être sonore devient personnage"[473].

La *Lectura Dantis* réalisée le 31 juillet 1981 à Bologne, à l'occasion du premier anniversaire du massacre de la gare[474], représente un sommet de ces recherches pour l'intensité et la résonance inattendues qu'elle va assumer : il s'agit en effet d'un véritable événement de masse qui réunit dans les rues de la ville une centaine de milliers de personnes[475]. L'acteur est presque invisible, accroché à la tour des Asinelli, seulement son visage jaillit en haut, dans l'obscurité, mais sa voix – accompagnée par le bruitage et la musique de Salvatore Sciarrino – envahit les places – quatre pour la précision – et les rues, pour investir les profondeurs des spectateurs émus et enchantés. Cet effet extraordinaire est obtenu grâce à des instruments étudiés et mis à point pour l'occasion, notamment des liaisons radio et des amplificateurs exceptionnellement puissants – environ de quarante mille watts. Dans la phase initiale du projet, Bene prévoit également des écrans pour permettre au public d'avoir un contact visuel avec l'acteur, ce qui n'est pas réalisé à cause des coûts de la location des appareils. L'éclairage, confié à Mauro Contini, de la ville et du visage de l'acteur, devient ainsi fondamental pour créer l'ambiance la plus favorables à la réverbération des ondes sonores et de la poésie qu'elles transportent.

---

[473] Témoignage de Rino Maenza recuilli par COSTA, Gioia (dir.), *A CB – A Carmelo Bene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2003, p. 62.

[474] Le 2 août 1980, à 10h 25, une bombe explose dans la salle d'attente de la gare de Bologne, en tuant 85 personnes et en en blessant plus que 200. Même si la magistrature a condamné pour le massacre deux terroristes néo-fascistes – Giuseppe Valerio Fioravanti et Francesca Mambro – des doutes persistent quant aux mandants de l'attentat et à l'implication des services de renseignement détournés.

[475] La Rai prévoit initialement de filmer l'événement et il en confie la réalisation à Carlo Di Carlo. Finalement l'institution considère le budget prévu pour cette opération trop élevé et décide de se limiter à tourner un documentaire sur l'ensemble des événements organisés pour la commémoration du massacre. Un amateur parvient pourtant à capter Carmelo Bene pendant sa performance, et ce film a récemment publié dans un coffret contenant un libre et un Dvd : MAENZA, Rino (dir.), *Carmelo Bene legge Dante per l'anniversario della strage di Bologna. Un video inedito*, Venezia, Marsilio, 2007. Nous avons extrait la photo de Bene de la vidéo presentée dans cette publication.



Fig. 44 : Carmelo Bene sur la Torre degli Asinelli pendant la *Lactura Dantis* (Photogramme).

C'est donc grâce à des contraintes techniques et économiques que l'opération de Bene devient encore plus audacieuse et son effet plus fort, particulier, intéressant, en laissant passer le contact à travers les vibrations sonores et lumineuses qui entourent les spectateurs. Les microphones ne se limitent pas à rendre mieux audible la voix de l'acteur, mais deviennent le moyen d'une communication différente, fondée sur la circulation de vibrations du diaphragme de l'acteur au ventre du spectateur. C'est justement cette direction de recherche que Bene va creuser lorsqu'il est nommé, malgré de nombreuses polémiques, directeur de la section théâtre de la Biennale de Venise en 1989.

En reprenant de manière encore plus radicale l'esprit qui avait animé les éditions de 1975 et 1976 dirigées par Luca Ronconi, Bene prend les distances de la conception du festival en tant que vitrine du théâtre international pour le transformer en laboratoire permanent de recherche sur l'acteur. Une recherche que Bene définit "impossible", en visant ainsi à souligner non pas l'impossibilité de rechercher, mais l'impossibilité de trouver. Pour Bene, si la recherche débouche sur des résultats présentés au public trahit son but : comme pour Gordon Craig, rechercher signifie pour Bene escaler le flanc d'une montagne en sachant que son sommet est impossible à atteindre. Dans l'introduction au volume qui reste en témoignage de l'expérience malheureuse du laboratoire de la Biennale, Bene exprime son mépris pour la recherche institutionnalisée, spectacularisée, ouverte à l'extérieur :

> Une pathologie constante […] prend tout son relief, qui, dans la "substance", débusque toujours, embrassés institutionnellement – et d'un nœud indissoluble –, ces deux

> termes : *Production* et *Recherche, c'est-à-dire la spectacularité* du *laboratoire finalisé, de la* palestre *en ce qu'elle est déjà* confection, *inaliénable de l'envie maniaque d'omniprésence du public*. Mais la *recherche industrielle*, depuis sa préhistoire, a voulu se proposer comme *divertissement (entretien)*, justement, et *jamais* comme *Théâtre*[476].

Bene veut ainsi se servir de la Biennale pour réaliser l'utopie d'un laboratoire affranchi des contraintes des résultats spectaculaires, lui permettant de creuser et vérifier les éléments théoriques qu'il a dégagés jusqu'à ce moment dans ses œuvres, en particulier – nous l'avons dit – par rapport à la voix. Comme dans le cas du Tecnoteatro de Giuseppe Bartolucci et Gabriele Oriani, la technologie joue un rôle premier dans la conception du laboratoire, qui s'articule sur trois axes : le choix de matériaux sur lesquels travailler, la formation d'une équipe de recherche et la mise en place d'un ensemble d'appareils techniques aptes à la réalisation des expérimentations. Le texte du *Tamerlan* de Marlowe, et certains éléments inspirés des spectacles déjà réalisés *La cena delle beffe* et *Achilleide*, sont les points de départ pour les artistes, les chercheurs et les techniciens que Bene réunit autour de technologies numériques de pointe, d'échantillonnage et d'élaboration du son. Les artistes sont des musiciens – dont Han Bennink, Antonio Striano et Leandro Piccioni – des chanteurs – dont Anne-Laure Poulain et Anna Ancona – des acteurs – dont Raffaella Baracchi, Anna Perino. Nombreux sont aussi les techniciens qui assistent les artistes dans l'utilisation des machines –Marco Facondini le responsable pour l'échantillonnage, Davide Riboli, Lorenzo Ferrero, Maurizio Corrazzini, Sante Sartori, Roberto Negroni – et les chercheurs – Umberto Artioli, Giancarlo Dotto, Camille Dumoulié, Edoardo Fadini, Maurizio Grande, Jean-Paul Manganaro, André Scala – censés observer et commenter les expériences. Le laboratoire est installé dans le Padiglione Italia aux Giardini di Castello, où les artistes produisent des essais qui sont transmis via des caméras au public sélectionné des chercheurs. Un deuxième volet du projet que Bene conçoit pour la Biennale prévoit au contraire la rencontre médiatisée avec les spectateurs. Inspiré de l'oeuvre *Blafonetto* de Klossowski, Bene imagine de réaliser une architecture transparente sur une île-musée, une sorte de théâtre philosophique où le spectateur est conduit par la voix enregistrée et manipulé de Bene.

[476] BENE, Carmelo, "La recherche théâtrale dans la représentation d'état. Ou du spectacle du fantasme avant et après C.B.", in BENE, *Théâtre. Œuvres complètes II*, trad. et préface par Jean-Paul Manganaro, Paris, P.O.L, 2004, p. 467. Publication italienne in VENTIMIGLIA, Dario (dir.), *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Venezia, Marsilio, 1990.

Les travaux du laboratoire sont lancés en septembre 1989, et présentent aussitôt leurs limites et leurs enjeux. Jean-Paul Manganaro observe que la radicalité de la recherche de Bene ne touche pas aux expériences des autres artistes invités, dont les essais n'ajoutent rien à l'exploration de la *phoné* tout en étant intéressants et esthétiquement cohérents : Bene semble donc destiné à accomplir son parcours dans une solitude grande et tragique à la fois, en abandonnant l'idée d'une recherche élargie à plusieurs artistes. Par contre, lorsque c'est Bene à travailler avec les appareils numériques, les résultats sont, selon Manganaro, étonnants. Si jusqu'à présent Bene avait travaillé sur transformation de l'acteur en "machine actoriale" dépourvue d'identité subjective, l'échantillonnage numérique et l'élaboration du son ouvrent la porte à l' "actorialité de la machine". Les expériences du laboratoire laissent donc entrevoir des possibilités inouïes de dialogue entre ces deux "machines à jouer".

Malheureusement, les enthousiasmes du conseil d'administration lors de la présentation du projet de la part de Bene s'éteignent aussitôt, en laissant la place à des incompréhensions, des polémiques féroces, des accusations réciproques. La presse se mobilise, en montant une véritable campagne de diffamation vers l'acteur-auteur, accusé de gaspiller l'argent public. Bene ne peut que quitter son poste de directeur en claquant la porte, et en laissant inabouti le projet visionnaire qu'il venait à peine de commencer. Vingt ans après le Tecnoteatro de Bartolucci et Oriani, cette autre initiative ambitieuse centrée sur la relation du théâtre avec les technologies d'avant-garde à l'intérieur d'une institution importante échoue pour des raisons politiques plus qu'artistiques. Cet événement marque le changement d'attitude vers l'usage des technologies au théâtre et montre en même temps la fragilité de l'organisation de la vie théâtrale et culturelle. L'épuisement de la vague d'enthousiasme et de recherche correspond au déclin du système politique qui l'avait soutenue : la crise qui va bientôt investir la classe politique va d'une part faire ainsi que les subventions qui avaient nourri la myriade d'initiatives sur le manquent, et que les artistes se tournent vers d'autres thématiques et d'autres moyens. Face aux mutations technologiques et politiques, les scènes italiennes, qui avaient été à l'avant-garde dans le monde entier pour l'intensité et la cohérence de leurs expérimentations technologiques et mass-médiatiques, entrent en une phase de régression, tandis qu'au contraire le monde vit un moment d'avancement rapide.

IV

TRANSITIONS : DE LA "NORMALISATION" AU GERME DU NOUVEAU (1990-1998)

1

L'essor de la révolution numérique et la position de l'Italie

En 1989, la chute du mur de Berlin semble réaliser la fin de l'histoire que la pensée post-moderne avait préconisée. En quelques années, le bloc soviétique s'effondre, et le système qui avait réglé la planète pendant plus de quarante ans se dissout : un cours nouveau où la paix globale, administrée par l'Occident triomphant, semble ainsi commencer. Cette illusion, aussitôt démentie par l'éclatement de nouveaux conflits, est alimentée par la prospérité économique et par le progrès technologique.

En Europe, la réunification allemande favorise l'avancement de l'intégration économique des Pays du vieux continent. L'élargissement géographique de l'Union aux pays de l'Est et le projet d'un véritable système politique européen paraissent réalisables et rencontrent la faveur tant des classes politiques que des citoyens. Sous les yeux de cette Europe en train de se construire, la guerre sanglante qui éclate dans l'ex-Yougoslavie déploie ses horreurs et ses atrocités. Mais, ce sont justement l'indifférence et la distance que l'Europe garde envers cette nouvelle barbarie qui font que le cadre optimiste dans lequel on est plongé ne soit pas brisé. Au contraire, l'Italie vit ce que l'historien Paul Ginsborg a défini comme une "crise dramatique et profonde"[477]. Après les années insouciantes du *craxismo*[478], les manques structurels du système politique, sociale et économique italien émergent de manière traumatique autour de 1992. Les enquêtes moralisatrices du Parquet général de Milan, l'intolérance du Nord travailleur et enrichi face aux ingérences politiques et aux transformations démographiques engendrées par les premiers flux d'immigration étrangère contribuent à déterminer la dissolution de la classe politique qui avait gouverné le Pays dès l'après-guerre. La naissance de la Seconde République surgie de ces débris est marquée par l'entrée dans l'arène politique de l'entrepreneur Silvio Berlusconi, qui après sa première victoire aux élections en 1994, n'a cessé d'être au centre de la vie publique italienne. La société italienne se présente ainsi divisée, parcourue par des contradictions qui n'ont pas encore été résolues, effrayée par les défis de la globalisation et les mutations de la nouvelle économie, repliée sur la défense de privilèges des corporations et généralement méfiante face aux foudroyantes avancées technologiques de cette période.

[477] GINSBORG, Paul, *Storia d'Italia (1943-1996). Famiglia, società civile, Stato*, trad. Bernardo Draghi, Marcello Flores et Sandro Perini, Torino, Einaudi, 1998, p. 873. La reconstruction de ces années est développée dans les pp. 873-928.

[478] Cette expression vient du nom de Bettino Craxi, cf. *supra*, p. 201.

Les nouvelles technologies de la communication

En 1992, lors de la campagne électorale qui va conduire Bill Clinton à la présidence des Etats-Unis, le développement des nouvelles technologies devient un sujet politique majeur. Tout de suite après l'élection, le vice-président Al Gore – en tant que député et sénateur il avait mené des actions favorisant la recherche informatique depuis les années soixante-dix – lance le projet de *l'Information Highway*, visant à libéraliser et financer les recherches sur les réseaux numériques permettant le partage des informations entre ordinateurs. Si le début de l'histoire de ces nouvelles technologies remonte aux années soixante, c'est en effet au cours de ces années qu'elles sont développées sur l'échelle globale, en assumant aussi une valeur utopique, et engendrent des retombées imprévues[479]. A la base de cet avancement rapide, une synergie d'inventions variées réalisées par plusieurs pôles scientifiques dans le monde – pas seulement dans les Etats-Unis – de manière presque anarchique. Avec l'ouverture du monopole gouvernemental de l'ARPANET, les pratiques et les finalités de la recherche se multiplient. Grâce à leur souplesse et à leur solidité, les technologies – langages, protocoles – à la base des réseaux, s'adaptent aux différentes exigences et modalités d'usage qui émergent à cette époque, en permettant de les recomposer dans un système unique mais ouvert, l'Internet tel que nous le connaissons aujourd'hui. La technologie elle-même, créée au début par et pour les scientifiques, semble alimenter et accélérer sa propre évolution dans un cercle vertueux où le développement du système permet de partager des découvertes qui vont ensuite permettre son implémentation et engendrer ainsi une circulation encore plus efficace et étendue des savoirs et des découvertes.

Au début des années quatre-vingt dix, le réseau Internet n'est utilisé que dans le cercle limité des laboratoires scientifiques, des universités et des grandes industries. Il fonctionne sur des logiciels – tels que *Archie* ou *Gopher*, développés respectivement en 1990 et 1991– qui permettent d'accéder à des pages textuelles par le biais de menus linéaires. Pourtant, en 1990, Robert Cailliau et Tim Berners-Lee du CERN de Genêve ont inventé le système *World Wide Web*, basé sur le langage HTML, permettant de relier de manière ramifiée, non linéaire des contenus différents tels qu'images, textes, sons. Le CERN commence à diffuser le logiciel Web en 1991, acquis tout d'abord par

[479] Dans son ouvrage sur l'histoire de l'Internet, Janet Abbate souligne avec force que "l'Internet ce n'est pas un phénomène récent; il représente plusieurs décennies de développement", in ABBATE, Janet, *Inventing the Internet*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 2. Le système des réseaux numériques commence dans les années soixante avec l'institution de l'Arpanet, une agence fédérale américaine chargée de les développer dans les milieux militaire et scientifique. Le terme Internet apparaît en 1982 pour nommer le protocole de transmission TCP/IP (Internet Procol) qui devient le standard de l'Arpanet en 1983.

d'autres centres de recherche en physique des particules. En 1993, le National Center for Supercomputing Applications de l'Université de l'Illinois produit le *browser* pour le Web *Mosaic*, amélioré ensuite avec *Netscape* (1995), qui permet d'afficher du texte, des images, du son. Le réseau Internet commence à réunir un nombre de plus en plus large de serveurs, et à contenir un nombre croissant de contenus. Sa diffusion est très rapide. En un an, de 1995 à 1996, les *hosts* connectés au réseau dans le monde doublent en passant de 4 millions à 9 millions et demi. *Yahoo!* ouvre la route des moteurs de recherche, qui permettent de trouver facilement les informations requises par l'usager. Grâce à sa structure hypertextuelle[480] et multimédia, l'Internet développé avec le Web n'est plus seulement un "outil de recherche ou un moyen pour envoyer des messages personnels", mais il assume "de nouveaux rôles en tant que média de divertissement, vitrine où faire des achats, et en tant que moyen pour présenter sa personne au monde"[481]. Une modification radicale des modalités de travail et des comportements quotidiens est donc en train de s'accomplir au cours de ces années. Entre temps, l'informatique s'ouvre aussi sur une autre perspective, moins quotidienne, mais également nouvelle et fascinante : la réalité virtuelle.

La réalité virtuelle

Le terme "réalité virtuelle" – *virtual reality* ou plus simplement *VR* en anglais et *RV* en français – indique au sens strict du terme un environnement numérique immersif et interactif. Elle trouve son origine dans l'*interactive computer graphic* inventée par Ivan Edward Sutherland dans les années soixante, afin de relier l'homme et la machine à travers les sens et le mouvement et d'activer ainsi des nouvelles modalités de connaissance[482].

À partir des principes énumérés par Sutherland, les réalités virtuelles connaissent une première phase de développement dans les années quatre-vingt, dans deux milieux

[480] Née dans le milieu de la contre-culture *hacker* – du piratage informatiques – américaine des années soixante et soixante-dix, la notion d'hypertexte est expliquée de manière paradigmatique par Ted Nelson dans son livre-manifeste *Computer Lib*, publié en 1974. L'hypertexte est une structure ramifiée des informations, associées les unes aux autres de façon à ce que le lecteur puisse déterminer librement son parcours de lecture. Le multimédia d'ailleurs signifie de pouvoir échanger des typologies différentes d'informations, notamment au début des textes et des images, et ensuite des sons, des vidéos.

[481] ABBATE, *Inventing the Internet*, cit., pp. 213-214.

[482] Dans son texte *The Ultimate Display*, présenté en 1965, Sutherland imagine l'écran de l'ordinateur comme le miroir permettant à Alice d'entrer dans le pays des merveilles – dans ce cas un pays de merveilles mathématiques visualisées, dont l'usager-chercheur peut faire une expérience sensorielle. Sutherland envisage donc l'étude de nouveaux systèmes d'interaction entre le sujet et la machine, en imaginant une "interface" kinesthésique reliant les mouvements du sujet aux images générées par l'ordinateur.

différents – l'armée et le divertissement commercial – qui vont converger à la fin de la décennie[483]. En 1989, la société VPL Research met sur le marché un produit révolutionnaire : RB2 ou *Reality Built for Two*. Cet appareillage, composé de gants de données, de casques, de logiciels de modelage en 3D et de captation du mouvement, permet à deux personnes éloignées dans l'espace d'interagir ensemble dans un même univers d'images de synthèse. A cette occasion, le fondateur de l'entreprise Jerome Lanier forge la nouvelle expression *Virtual Reality*.

La *simulation* est le principe de la *RV*. Il s'agit en effet de l'immersion dans un environnement graphique crée par l'ordinateur, capable de répondre aux mouvements du sujet en temps réel et de manière pertinente. Le fonctionnement de la *RV* se fonde sur trois éléments : le *tracking*, c'est-à-dire le système de capteurs qui permettent le relevé des mouvements du sujet; le *reality generator*, c'est-à-dire le système qui, à partir de paramètres programmés, génère sur la base de ses mouvements l'environnement autour du sujet; le dispositif de vision de l'environnement, qui peut être un casque (*Head Mounted Display*), ou un ensemble d'images multiples projetées dans un espace tridimensionnel dit *Cave*. Par cette triple circulation de données, l'ordinateur est donc capable de générer et de gérer une réalité en transformation permanente dont le sujet fait l'expérience comme s'il y était "véritablement", et avec laquelle il entre en interaction : non plus seulement "spectateur", mais "visiteur", "agent" et "protagoniste" d'un environnement actif qui réagit aux stimuli venant de sa volonté. Comme le souligne Edmond Couchot, ces nouvelles images possèdent "deux caractéristiques essentielles": "elles sont calculées par ordinateur et capables d'interagir (ou de dialoguer) avec celui qui les crée ou celui qui les regarde"[484].

Avec le réseau Internet, la réalité virtuelle multiplie les possibilités de l'existence et bouscule ainsi les coordonnées spatio-temporelles de la vie humaine.

---

[483] D'une part, l'expérimentation de dispositifs de simulation centrés en particulier sur la vision se réalise au sein de la NASA. En 1984, le centre NASA/ Ames en Californie lance le projet VIVED (Virtual Visual Environement Diplay), qui vise à développer des systèmes permettant aux astronautes et aux pilotes de s'exercer en faisant l'expérience – simulée par l'ordinateur – des conditions de vol. De l'autre, Jason Lanier, un musicien et informaticien autodidacte, travaille sur le langage visuel et dynamique Mandala, et avec Thomas Zinnermann conçoit un gant de donnée par lequel le sujet peut interagir avec le système numérique par des manipulations de l'image. Pour rentabiliser cette invention, Lanier et Zimmermann fondent la société *VPL Research (Visual Programming Language)*, rejoints ensuite par Scott Fisher qui, au sein de la NASA avait développé des casques pour la visualisation des images. Il exploitent ainsi les potentialités de divertissement de ces outils matériels et logiciels, qu'ils produisent et mettent sur le marché.

[484] COUCHOT, Edmond, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 134.

La mise en œuvre du "cyberspace" : cauchemar ou opportunité?

Dans le roman *Neuromancien* (1984), l'écrivain américain William Gibson imagine un monde double, composé de deux réalités essentiellement différentes : le réel et le *cyberspace*, "une hallucination consensuelle – écrit-il – vécue quotidiennement en toute légalité par des dizaines de millions d'opérateurs, dans tous les pays, pas des gosses auxquels on enseigne les concepts mathématiques…Une représentation graphique de données extraites des mémoires de tous les ordinateurs du système humain. Une complexité impensable. Des traits de lumières disposés dans le non-espace de l'esprit, des amas et des constellations de données"[485]. Le protagoniste du roman – l'aventurier Case –, "branché sur une platine", projette sa conscience dans un univers de données et de pixels, où ses actions et ses déplacements produisent pourtant des conséquences fondamentales dans le déroulement du récit.

Dix ans plus tard, avec l'Internet et les *VR*, le cyberspace est devenu un phénomène actuel, avec un nombre de plus en plus large d'utilisateurs. Le Web s'appuie en effet sur la structure spatiale qui avait permis l'utilisation des premiers réseaux : chaque émetteur d'information est associé à une adresse et il devient donc un site, un lieu imaginaire mais réel qui, grâce aux hyperliens, peut devenir le point de départ d'un parcours se déroulant à travers d'autres sites[486]. Il ne s'agit plus seulement de chercher des informations ou accomplir des opérations précises, mais de "surfer" dans le réseau, parcourir, voyager autour du monde en demeurant assis face à l'écran de son ordinateur. L'expérience des *VR* est différente, car l'usager est physiquement immergé dans un univers numérique qui simule la matérialité, la consistance du réel. Que le voyage soit physique ou qu'il soit purement intellectuel, les technologies numériques permettent des expériences réelles et multiples dans un nouvel espace-temps immatériel mais tout à fait présent et opérationnel par rapport au sujet. Le constat de ce nouvel état de l'être est troublant et exaltant à la fois : s'il est susceptible d'une part de préluder à l'actualisation de l'univers cauchemardesque et déshumanisé imaginé par Gibson, de l'autre il semble ouvrir des possibilités inouïes aux développements de l'intellect, du savoir et de l'expérience de l'humanité. Quelles sont donc les nouvelles caractéristiques de la relation homme-machine? Comment peut-on l'améliorer? Quels sont les enjeux du cyberspace sur le long terme? Ses effets sur les comportements, sur les relations

[485] GIBSON, William, *Neuromancien*, Paris, La Découverte, 1985, p. 63

[486] Dans la moitié des années quatre-vingt, le Domain Name System vise à "localiser" les ordinateurs connectés au réseau; ensuite, c'est le système URL (*Uniform Resource Locator*) qui associe chaque émetteur d'information à une adresse.

interpersonnelles, sur la politique, la communication, l'expression artistique? Ces questionnements fondamentaux sont à l'origine de la floraison d'une nouvelle typologie d'études scientifiques.

Les études : la convergence de l'informatique, de l'anthropologie et de l'art

En 1980, Nicholas Negroponte fonde le Media Lab du Massachusetts Institut of Technology, composé à l'origine de deux informaticiens, un cinéaste, un graphiste, un compositeur, un physicien, deux mathématiciens. A une époque où "l'*establishment* de l'informatique s'intéressait surtout aux langages de programmation, aux systèmes d'exploitation, aux protocoles des réseaux et aux architectures de système"[487], le MediaLab s'interroge sur l'interface homme-machine et sur l'intelligence artificielle des points de vue multiples de l'art, de la littérature, des activités ludiques et des comportements sociaux. Si dans les années quatre-vingt, il est une sorte de "Salon des refusés"[488], son approche se révèle ensuite fondamentale pour aborder les questions soulevées par les avancées de l'informatique.

Dans son ouvrage désormais célèbre de 1991, Brenda Laurel propose une nouvelle vision de la relation entre l'usager et l'ordinateur. Selon Laurel, l'interactivité numérique ne peut pas être seulement interprétée par la mesure du degré d'implication de l'usager dans l'univers virtuel (la fréquence avec laquelle il peut opérer des choix, la palette de ceux-ci et le poids de leurs conséquences) : son caractère foncier c'est qu'elle permet "d'agir à l'intérieur d'une représentation"[489]. Pour Laurel, l'interface possède donc la structure d'une scène théâtrale où l'usager est le co-protagoniste – avec le logiciel – d'une véritable représentation : comme l'exprime très clairement le titre du livre, l'ordinateur devient alors un théâtre. Or, il n'est pas question maintenant de discuter du détail et de la validité du propos de Laurel – assez sommaire quant à la conception de l'art théâtral et de son évolution, comme le remarque Béatrice Picon-Vallin[490] – mais

---

[487] NEGROPONTE, Nicholas, *L'homme numérique*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 277 [*Being digital*, New York, Knopf, 1995].

[488] *Ibidem*. Le *Salon des refusés*, était, à l'époque des expositions de peinture, connues comme Salons des artistes français, le Salon qui réunissait ceux dont les oeuvres avaient été refusées par les jury : le premier Salon des refusés fut organisé à l'initiative de Napoléon III en 1863 sans susciter une attention particulière; par contre, en 1884, avec la présentation des œuvres refusées des peintres Impressionnistes que ce Salon devint le berceau de la peinture moderne.

[489] LAUREL, Brenda, *Computer as Theatre*, New York, Addison-Wesley, 1991, p. 21.

[490] PICON-VALLIN, Béatrice, "Le avanguardie teatrali e le tecnologie del loro tempo", trad. par Erica Magris, in *ateatro*, n° 64, 28 février 2004 disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro64.htm#64and50 ["Les avant-gardes théâtrales et les technologies

d'observer deux aspects de son travail qui nous semblent paradigmatiques. Il faut préciser tout d'abord que Laurel est une informaticienne programmatrice, confrontée quotidiennement depuis les années soixante-dix aux problèmes liés à la conception de logiciels et à leur facilité d'utilisation. Elle aborde donc un des concepts clés introduits par le numérique et en construit une théorie dans le but d'aider les programmateurs à élaborer des outils plus souples et plus efficaces. De plus – et nous venons au second point – elle affirme que pour atteindre cet objectif, l'informatique doit s'ouvrir à des disciplines autres, comme les sciences cognitives, la psychologie, et se tourner vers les arts et les études esthétiques.

Enchevêtrement de la recherche théorique avec la recherche expérimentale et appliquée, ouverture et élargissement de l'informatique aux autres domaines de l'activité humaine : voici les éléments nouveaux qui unissent les nombreux ouvrages publiés dans ces années, surtout aux Etats-Unis, mais également en Europe et notamment en France – où les traditions de la pensée philosophique et des sciences sociologiques sont un terrain favorable à la problématisation de la révolution numérique en cours –, qui s'efforcent de décortiquer et de définir avec exactitude les nouveaux termes comme interface, interactivité, virtuel, connectivité. Les technologies ne sont plus un domaine borné, où la théorie et les applications suivent des chemins spécifiques, mais elles deviennent des laboratoires ouverts, qui attirent des experts et des savants de plusieurs disciplines dont les technologies se nourrissent et qu'elles vont ensuite modifier. Les ouvrages deviennent des moments de coagulation de ces différents moments, où l'expérience des applications, la réflexion théorique et la vision anthropologique sont réunies en synthèse.

En 1995, Negroponte publie le manifeste de la nouvelle ère numérique ou, comme il la définit, "de la postinformation": dans son volume *Being Digital*, traduit en 40 langues autour du monde[491], il décrit un monde plus libre et fluide, où l'homme n'a plus à faire les comptes avec les limites géographiques et temporelles, ni avec le pouvoir massifiant des médias traditionnels. L'idée de McLuhan "le médium c'est le message" est dépassée : désormais, le médium numérique n'est qu'un multiplicateur des existences potentielles du message même, qui va être de plus en plus apte à répondre à la demande

---

de leur temps", texte inédit de la communication présentée au colloque international *Le théâtre à l'ère du numérique*, Paris, 2003].

[491] Cf. note 487.

de l'usager individuel. Tout cela, selon Negroponte, va créer "un tissu social mondial complètement nouveau"[492].

En dehors du Media Lab, Howard Rheingold[493] aux Etats-Unis, Derrick De Kerchove[494] au Canada, Pierre Lévy[495] en France, sont parmi les autres penseurs-praticiens qui, de points de vue différents et avec des bagages culturels différents, contribuent à définir le profil de la révolution numérique en dessinant le paysage du futur. Un futur que de leur part, les artistes se pressent d'explorer par les moyens de l'art.

Les arts face aux nouvelles technologies

En 1995, dans le catalogue célébrant la dixième – et dernière – édition du Festival Video d'Autore de Taormina, Valentina Valentini dresse un bilan de l'art vidéo au plan international et écrit

> Une fois conquis le droit à l'existence en tant que 'art vidéo', la vidéo a été enfermée dans un secteur à part où les artistes étaient identifiés comme 'vidéastes', une spécification qui emphatise la différence que les dispositifs technologiques introduisent dans leur travail. Dans les années quatre-vingt-dix, cette réserve spéciale, appelée "art vidéo", après avoir atteint sa maturité, est progressivement abandonnée. Les œuvres vidéo commencent à circuler librement, en forme de sculpture ou d'installation dans les expositions d'arts plastiques, qui ne sont plus agencées en secteurs séparés (notamment le secteur consacré aux rapports entre arts et technologies). Ainsi le processus de 'muséification' et de normalisation commencé dans les années soixante-dix aboutit. Un processus qui s'est donc articulé en une phase de rupture, de séparation et ensuite de réintégration, c'est-à-dire la phase actuelle[496].

Comme le remarque Valentini, dans ce processus d'intégration dans le marché et dans les circuits des arts plastiques, la vidéo ne parvient pas à s'imposer comme un produit artistique autonome, mais elle demeure un "agent d'expérimentation" capable de "provoquer" d'autres disciplines. Par contre, les nouvelles technologies permettent aux

---

[492] NEGROPONTE, *L'homme numérique*, cit., p. 226.

[493] Rheingold suit et fait l'expérience des premières expérimentations de *RV* à la Nasa/Arnes et au VPL and Autodesk, et il lance, déjà en 1985, le projet de libre expression planétaire *W.E.L.L. Whole Earth 'Lectronic Link*. Au début des années quatre-vingt-dix deux ouvrages sur expériences : RHEINGOLD, Howard, *La réalité virtuelle. Quand l'illusion a toutes les apparences de la réalité*, Paris, Dunod, 1993 [*Virtual Reality*, New York, Summit Books/Simon & Schuster, 1991]; RHEINGOLD, Howard, *The Virtual Community : homesteading on the electronic frontier*, Reading, Addison-Wesley,1995.

[494] De Kerckhove est un ancien élève de MchLuhan à Toronto. Dans sa démarche, il part de l'observation de la télévision et des différences de celle-ci par rapport à l'ordinateur, pour arriver à préconiser l'émergence d'une nouvelle intelligence collective : DE KERKCHOVE, Derrick, *Connected intelligence: the arrival of the Web society*, Toronto, Sommerville House, 1997; DE KERKCHOVE, *The skin of culture : investigating the new electronic reality*, Toronto, Sommerville House, 1995.

[495] Pierre Lévy en particulier réfléchit sur la notion de virtuel et sur celle d'intelligence collective : LÉVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La Découverte, 1996; LÉVY, *Les technologies de l'intelligence : l'avenir de la pensée à l' ère informatique*, Paris, La Découverte, 1990

[496] Le paragraphe initiale de son essai s'intitule significativement "De la spécialisation à la normalisation", in VALENTINI, Valentini, "Le piccole storie del video", in VALENTINI (dir.), *Video d'autore 1986-1995. Taormina Arte 1995 X Rassegna Internazionale del video d'autore*, Roma, Gangemi, 1995, pp. 7-8.

artistes de développer les formes créées dans les décennies précédentes, et d'en inventer des nouvelles. L'installation devient dominante, déclinée de différentes manières. Grâce au perfectionnement des projeteurs électroniques et aux possibilités de manipulation numérique[497], l'image sort de la boîte du téléviseur, et devient une apparition immatérielle, impalpable, que les artistes utilisent dans des agencements spatiaux tridimensionnels. Elle habite l'espace, en déclenchant des relations spatio-temporelles inouïes entre le spectateur et l'environnement. Comme le remarque Margareth Morse, "les images ne sont plus des représentations statiques du monde, mais elles se sont transformées en des espaces où se passent des événements qui impliquent et occupent les personnes sur plusieurs niveaux dans l'espace physique": elles sont "pensées pour donner une forme ou expérimenter le monde, non pas pour le représenter"[498]. Par exemple, Bill Viola conduit le spectateur dans des expériences intimes du flux temporel en construisant des boîtes noires à explorer, peuplées par des projections qui montrent le mouvement et les métamorphoses parfois imperceptibles des êtres[499]. Sous l'exemple des dispositifs ludiques de *RV*, ces espaces physiques transformés par les images commencent aussi à devenir des interfaces, des environnements interactifs qui réagissent à la présence du spectateur qui en devient le protagoniste et l'activateur. Déjà en 1989, Jeffrey Shaw en collaboration avec Dirk Groenvald réalise un dispositif interactif entre le spectateur et l'espace par l'installation *The Legible City* [*La ville lisible*][500]: le spectateur monte sur un vélo et en pédalant parcourt les rues d'une ville imaginaire générées en temps réel par l'ordinateur et projetée sur des écrans placés autour du spectateur. Cette ville est inspirée des plans d'une ville réelle (New York, Amsterdam, Karlsruhe), mais les immeubles sont remplacés par des mots écrits en 3D qui composent des phrases typiques des habitants. Le spectateur fait ainsi l'expérience de la correspondance entre le mouvement physique, l'immobilité, le mouvement visuel

[497] La version 1.0 du logiciel de manipulation des images *Adobe Photoshop* date de 1990, celle de *Adobe After Effects* pour la vidéo de 1993.

[498] MORSE, Margareth, *Virtualities. Television, Media Art and Cyberculture*, Indiana University Press, 1998, p. 21.

[499] La première installation interactive de Bill Viola est *The Tree of Knowledge* (1997), produit par le ZKM de Karlsruhe. Pour le parcours de Viola, et pour les caractères de ses installations nous renvoyons à son site Internet disponible sur : http://www.billviola.com.

[500] La première version de *Legible City* est présentée en 1989 aux expositions : *World Design Expo* : *Artec 89*, Nagoya, Japon; *Siggraph 89*, Boston, Massachussetts, USA; *Ars electronica : Im netz des systeme*, Linz, Autriche. L'installation est actuellement présentée dans les collections permanentes du ZKM_Medienmuseum, Karslruhe, Allemagne. Pour les détails techniques sur cette installation, nous renvoyons au site Internet de Shaw, en particulier à la page http://jeffrey-shaw.net/html_mai/show_work.php3?record_id=83.

et la lecture. Ce genre de dispositifs devient de plus en plus complexes et sophistiqués. Christa Sommerer et Laurent Mignonneau travaillent par exemple sur la mise au point de créatures numériques inspirées des formes de vie végétales et animales, qui, comme celles-ci, soient intelligentes, autonomes, et capables de réagir individuellement aux stimuli externes. Entre 1995 et 1997, par exemple, les deux artistes chercheurs développent l'installation interactive *Intro Act*[501], où le spectateur filmé dans une caméra entre dans l'espace de l'image, où des créatures végétales germent et s'épanouissent selon ses paramètres physiques et ses mouvements. Dans cet ensemble d'expériences, que nous ne pouvons qu'évoquer très rapidement, c'est le corps du spectateur qui est mis en jeu, appelé à éprouver des sensations et des expériences qui lui fassent penser autrement son rapport au monde aussi bien réel que virtuel et technologique.

Dans ce contexte artistique qui redécouvre la participation, l'immersion sensorielle, la corporalité par le biais de l'immatériel, une multitude de projets théâtraux utilisant et "provoquant" les dispositifs technologiques du son et de l'image va également émerger. D'une part, les metteurs en scène qui avaient participé à la vague multimédia qui avait investi les scènes de certains pays – notamment les Etats-Unis, le Canada – parviennent à une véritable maturité d'expression dans l'usage des technologies: 1994 marque la présentation des spectacles importants tels que *Le marchand de Venise* par Peter Sellars et *Les sept branches de la rivière Ota* par Robert Lepage, où les écrans, les projections, les microphones constituent la charpente de la dramaturgie. De l'autre, les technologies numériques engendrent des pratiques expérimentales nouvelles, telles que celles de Mark Reaney dans le contexte de l'Université du Kansas. Reaney, chargé de l'enseignement de la scénographie et praticien décide de vérifier les possibilités de l'utilisation des dispositif de VR pour le théâtre. Les environnements graphiques en 3D servent d'abord à l'élaboration des maquettes, ensuite à leur visualisation au cours des répétitions, pour devenir enfin, avec le spectacle *The Adding Machine* (1995) la scénographie immatérielle où évoluent les personnages. En même temps, d'autres groupes ou metteurs en scène d'autres pays – même ceux qui s'étaient montrés plus hostiles à l'utilisation des technologies sur scène dans les années quatre-vingt – s'affirment ou se tournent vers les technologiques numériques : en 1992 le collectif multimédia japonais Dumb Type commence la création en devenir du spectacle *S/N*, en

[501] L'installation est présentée à l'occasion de la Biennale de Lyon de 1995, et actuellement elle fait partie de la collection permanente du Musée d'Art Contemporain de Lyon. Pour les détails sur l'installation cf. le site Internet de Sommerer et Mignonneau : http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/WORKS/FRAMES/FrameSet.html.

1994 le groupe catalan de la Fura dels Baus publie le manifeste pour un *Théâtre digital*, et la même année le Français Jean-François Peyret commence la création de son cycle de spectacles inspiré du *Traité des passions* de Descartes, en amorçant un parcours originel qui mêle théâtre, science et technologies[502].

Le paysage international de découvertes scientifiques, des réflexions théoriques et d'ouverture de l'imaginaire et des esthétiques que nous venons de décrire, est donc très riche et très mobile. L'Italie, plongée dans sa crise institutionnelle et sociale, en reste à l'écart, tout en présentant des éléments particuliers tout à fait intéressants.

La situation italienne : le poids des médias traditionnels

En Italie, la télévision demeure le média le plus diffusé et le plus influent dans les habitudes italiennes, au point de représenter la seule activité "culturelle" d'une large partie de la population. Le système audiovisuel italien possède des caractères uniques dans le paysage européen. Il s'articule en effet sur le duopole représenté par les trois chaînes de la Rai d'une part et par les trois chaînes jumelles de la Fininvest (aujourd'hui Mediaset) de Silvio Berlusconi. Celle-ci considère le téléspectateur avant tout comme le consommateur potentiel des biens recommandés par la publicité, et présente des programmes commerciaux de divertissement interrompus par le feu roulant des annonces publicitaires. Face aux succès de cette formule, la télévision d'Etat se limite à en suivre le modèle : la "paresse" de la Rai – à l'exception de certaines innovations introduites par la Rai Tre dirigée par Angelo Guglielmi (1987-1994) – réduit donc l'espace laissé à l'information, aux reportages, aux documentaires, à la culture[503].

L'informatique tarde au contraire à s'imposer dans les foyers des Italiens. Si en effet en 1996 48% des familles possèdent un magnétoscope, seuls 7,2 % ont un ordinateur, la moitié de la moyenne que nous retrouvons en France et en Grande Bretagne, et moins que le quart de celle aux Etats-Unis[504]. L'Internet tarde à se diffuser, bien que, comme partout dans le monde,sa propagation va devenir au fil des années endémique : en 1989 il existe en Italie deux réseaux publics – *Agorà* et *Galactica* – et, en 1991, 3000 *host* sur les 100.000 existants en Europe et les 600.000 diffusés dans le monde, qui, en deux

[502] Pour l'analyse de toutes ces expériences voir les volumes PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS, 2002; PICON-VALLIN (dir.), *Les écrans sur la scène*, Paris, L'Age d'Homme, 1998.

[503] Cf, l'analyse de GINSBORG, *Storia d'Italia*, cit., pp. 654-661.

[504] Sur le rapport des Italiens avec les technologies de la communication cf. les tableaux statistiques présentés in GINSBORG, *Storia d'Italia*, cit., pp. 965-968.

ans, deviennent 18.000. Jusqu'à la moitié de la décennie l'Internet demeure un moyen utilisé par une élite, mais ignoré ou mal compris par la plus large partie de la population, ainsi que par les médias qui semblent en sous-estimer les potentiels et les enjeux. Dans la presse, le nombre d'articles consacrés au sujet est modéré, et leur qualité médiocre[505]. Autour de 1994, une nouvelle tendance se manifeste. De nombreux manuels s'efforçant d'expliquer l'Internet et de le rendre accessible à un public plus large sont publiés[506], et la première revue spécialisée sur les réseaux informatiques apparaît, rapidement suivie par d'autres périodiques[507]. Ensuite, ce sont des ouvrages analysant les applications de l'Internet à des secteurs précis (bibliothèques, écoles, médicine, marketing, entreprises, etc.) qui se diffusent, et, en 1995, l'intérêt pour ce nouveau média rebondit aussi dans la presse, qui, le présente enfin comme un moyen de communication prodigieux reliant les chercheurs du monde en entier [508]. Même si on publie promptement les ouvrages des auteurs étrangers – mais nous allons voir dans le prochain paragraphe de quel type de publications il s'agit et à quel public elles s'adressent –, la réflexion des intellectuels italiens tarde à se manifester. En effet, le débat se concentre encore sur l'influence des mass-média, et notamment de la télévision, et sur le problème du "conflit d'intérêt" entre pouvoir politique et contrôle de ceux-ci.

---

[505] *La Repubblica* publie en 1990 le premier article qui cite l'Internet. Ensuite, il y en a 2 en 1992, 10 en 1993, 73 en 1994; *Il Corriere della sera* commence en 1993 avec 4 articles, puis 32 en 1994. Les textes de ces premiers articles montrent bien que pour le public italien il s'agit d'un phénomène américain, un peu exotique, difficilement descriptible par la terminologie courante. Par exemple, on parle de "réseau d'ordinateurs Internet, le circuit électronique qui sert les universités, les industries, les bureaux de l'administration et certains ordinateurs de la Nasa", in S.A., "Da un tribunale Usa la prima condanna per virus elettronico", in *La Repubblica*, 24 janvier 1990, ou d'"archives électronique d'ordinateurs liés par des réseaux téléphoniques", in DELL' AIUTO, Vittorio, "Il software dello Zio Sam", in *La Repubblica*, 3 octobre 1992.

[506] Il s'agit aussi bien de publications italiennes que de traductions d'œuvres américaines. En voici quelques titres: ATTIVISSIMO, Paolo, *Internet per tutti*, Milano, Apogeo, 1994; DAMIANI, Ernesto, *Guida pratica alla rete internazionale*, Milano, Tecniche nuove, 1994; GIANINI, Gabriele, *Nel ciberspazio con Internet*, Milano, Apogeo, 1994; GILSTER, Paul, *Internet: strumenti di ricerca*, Milano, Apogeo, 1994; GILSTER, Paul, *Navigare con Internet*, Milano, Apogeo, 1994; GUGLIELMI, Luciano, *Usare subito Internet*, Milano, Jackson Libri, 1994; KROL, Ed, *Internet*, Milano, Jackson Libri, 1994 [*The whole Internet users guide and catalog*]; LEVINE, John R., *Usare Internet senza fatica*, Milano, McGraw-Hill, 1994 [*The Internet for dummies*]; BUTLER, Mark, *Subito Internet*, Milano, Jackson libri, 1995; APARO, *Andrea, Il libro delle reti. Manuale di saggezza telematica: Internet, come immergersi, tornate a galla e vivere felici*, Roma, Adnkronos, 1995; DI NICOLA, Patrizio, *Internet: collegarsi con il mondo*, Roma, Ediesse, 1995. Aussi les quotidiens majeurs, comme *La Repubblica*, commencent à distribuer des guides sur l'informatique comme supplément du journal.

[507] *Internet on-line* (n° 1, octobre-novembre 1994); *Internet magazine.net* (n° 1, maggio 1995); *Internet oggi magazine: la rivista della comunicazione globale* (n° 1, octobre 1995); *Internet user computer magazine* (n° 1, 1995).

[508] En 1995, 471 articles apparaissent dans *La Repubblica* et 420 dans *Il Corriere della Sera*.

Quant au milieu artistique, la crise est évidente. En citant à nouveau le bilan de Valentini, l'écart entre la situation internationale et celle italienne se creuse : d'une part, la fondation d'institutions spécifiques – comme le Centre de Montbéliard, ou Ars Electronica de Linz – et l'intérêt des grands musées d'art moderne – comme le Centre Pompidou ou le MoMa de New York –, de l'autre la diffusion et la fragilité des manifestations festivalières. Valentini écrit en effet :

> En Italie, aucune des situations présentes dans les autres pays n'a permis à la vidéo de se développer. A l'exception de situations isolées comme le Centro du Palazzo dei Diamanti à Ferrara et Art/Tape/22 à Florence, en Italie la culture vidéo a été confiée essentiellement à des festivals annuels capables de constituer un faible encouragement à la production – l'attrait du prix – et de fournir un type d'information extemporané. Mais même ce phénomène, à la fin des années quatre-vingt, s'est aussitôt épuisé, à cause aussi des renversements politiques et de la crise économique qui a coupé les fonds pour la culture[509].

Selon Valentini, la fermeture des circuits des festivals et des centres de production indépendants entraîne donc la perte d'une culture vidéo diffusée. Néanmoins, entre temps, une nouvelle culture "technoartistique" est en train de se répandre de manière souterraine, une culture qui s'approprie non seulement des thématiques mais aussi des moyens de communication et d'action propres aux nouvelles technologies, en développant les caractères du mouvement *underground* des années quatre-vingt.

La "cyber-communauté" artistique et intellectuelle italienne

La publication italienne des principaux ouvrages étrangers concernant les enjeux des réseaux numériques et du virtuel est due à des maisons d'éditions mineures, spécialisées, appartenant au milieu *underground* et *cyberpunk*, comme Castelvecchi, Teoria, Apogeo, Shake. Les réflexions internationales deviennent ainsi le patrimoine d'un public d'informaticiens, de jeunes intellectuels, d'artistes, qui vont assumer une position particulière par rapport à la situation italienne. Comme le montre Tatiana Bazzichelli[510], ce public restreint devient aussitôt une communauté basée justement sur la communication et l'action collective :

> Faire du *network* signifie créer des réseaux de relations, pour le partage d'expériences et d'idées dans la perspective d'une communication et d'une expérimentation artistique dans laquelle l'émetteur et le destinataire, l'artiste et le public agissent au même niveau[511].

[509] VALENTINI, "Le piccole storie del video", cit., p. 17.

[510] BAZZICHELLI, Tatiana, *Networking; la rete come arte*, préf. Derrick De Kerckhove, Milano, Costa & Nolan, 2006.

[511] BAZZICHELLI, *Networking*, cit., p. 17.

Les canaux de ce réseau en train de se construire sont multiples. Les maisons d'éditions publient aussi des revues, qui reprennent le modèle des fanzines des années quatre-vingt, en ciblant leur attention sur l'univers *cyber*, telles que *Decoder* (1987- 1996) et en particulier *Virtual: mensile di realtà virtuale e immagini di sintesi* [*Virtual : mensuel de réalité virtuelle et d'images de synthèse*], le premier périodique consacré aux phénomènes de *RV*, fondé par la philosophe et journaliste Stefania Garassini. A coté de ces supports matériels plus traditionnels, il existe également le réseau immatériel des *BBS* (*Bulletin Board System* ou système de bulletins électroniques) : il s'agit des premiers réseaux d'ordinateurs liés par des lignes téléphoniques, où les passionnés de l'informatique peuvent partager des jeux, des logiciels, des fichiers aussi bien qu'échanger des messages et lancer des discussions. Le mouvement assume donc un profil volatil, éparpillé, anonyme, et il se bat pour un art d'intervention inspiré de l'idée de *hacker* ou piratage informatique visant à dévoiler les rouages du système culturel et à contester les modalités de production et de diffusion des arts. La ville universitaire de Bologne devient encore une fois l'un des centres où ces idées et ces aspirations trouvent une première concrétisation efficace et artistiquement réussie : ici, se réunit la cellule italienne du Luther Blisset Project, un ensemble anonyme d'artistes, d'intellectuels et d'écrivains. Autour de 1995, le groupe, organisé par les *BBS*, commence à se manifester, en réalisant des actions médiatiques et des performances mystérieuses visant à ridiculiser le pouvoir des médias et du marché de l'art, et à défendre la circulation libre des matériaux intellectuels et artistiques[512].

On attribue donc aux technologies numériques une valeur politique forte et précise : elles permettent en effet aux artistes d'assumer une position antagoniste par rapport aux système dominant des vieux mass-médias. Elles deviennent un moyen pour se révolter contre le retard du système de communication et contre le pouvoir de la télévision, un moyen pour envisager de nouvelles modalités de socialité, d'intervention et de participation à la vie publique. Les technologies paraissent alors une opportunité ouvrant de nouveaux horizons à l'influnce de l'art dans le monde. Même les "artistes technologiques" les plus affirmés, ressentent aussitôt l'exigence de se réunir, de s'organiser, pour élaborer des lignes de recherche communes et inédites.

[512] En 1996 par exemple, ils arrivent à faire publier par l'éditeur Mondadori sous le pseudonyme Luther Blisset le livre *Net Generation* (Milano, Mondadori, 1996) accueilli comme une prophétie lucide du futur numérique. Après quelques temps, le collectif communique avoir tout simplement réalisé un collage de banalités repérés sur l' Internet. Le tour est réussi, et le grand éditeur est ridiculisé.

Pour un art du virtuel

Le 14 janvier 1993, Mario Canali (Correnti Magnetiche, Pi Greco), Antonio Caronia, Gino Di Maggio (Mudima), Antonio Glessi (Giovanotti Mondani Meccanici) Maria Grazia Mattei, Paolo Rosa (Studio Azzurro) et Giacomo Verde se réunissent à la fondation Mudima pour l'art contemporain de Milan et discutent un document programmatique rédigé ensemble, intitulé *Itinerario pilota in cinque punti per una nuova cartografia del reale* [*Itinéraire pilote en cinq points pour une nouvelle cartographie du réel*]. Ces artistes et observateurs, qui se définissent *chercheurs* dans le texte en question, pensent vivre dans une phase de transition menant à la fin de la société du spectacle dominée par les images, condamnées par leur même hypertrophie. L'art doit s'insérer dans ces mutations pour continuer d'être un instrument de questionnement permanent du monde actuel : les réalités virtuelles semblent offrir la matière et la forme pour répondre à ce constat, cette exigence.

> Les réalités virtuelles sont à la fois le signe et le paradigme de ce passage, et c'est pour cette raison qu'elles peuvent devenir l'emblème de la tentative de redéfinir le rôle de l'art et de la communication. Cela ne signifie pas forcément qu'il faut les assumer en tant que technologie unique et dominante, mais en tant qu'indication d'un horizon de concepts et des pratiques[513].

Il ne s'agit donc ni de fétichisme, ni de représentation des technologies sous des traits diaboliques, mais d'adopter un point de vue technologique pour mettre en place des nouvelles expériences qui aident à comprendre le réel et à redéfinir la position de l'art. Les artistes repèrent cinq points pour ébaucher l'itinéraire de recherche *sur* et *avec* les réalités virtuelles. Tout d'abord il est questions de sens: la plurisensorialité qui permettrait de travailler sur les sens autres que la vue; la possibilité donc de combiner des stimuli sensoriels différents, en réalisant ainsi l'idéal de la synesthésie qui, depuis les avant-garde historiques, était resté une aspiration, un moteur de la recherche, un objectif jamais atteint. Ensuite la réalité virtuelle permet le dépassement de la notion de représentation : elle n'est pas une figuration, mais un monde autonome, autosuffisant ; le rôle de l'artiste devient celui de définir les règles et les paramètres qui déterminent le fonctionnement de ce monde; un monde où le spectateur devient protagoniste. Cet ensemble d'éléments fait ainsi que les réalités virtuelles permettent la redéfinition de la notion d'œuvre d'art, de spectacle et finalement même d'expérience. Ils terminent donc ainsi leur manifeste :

---

[513] CANALI, Mario –CARONIA, Antonio –DI MAGGIO, Gino – GLESSI, Antonio –MATTEI, Maria Grazia – ROSA, Paolo – VERDE, Giacomo, " Itinerario pilota in cinque punti per una nuova cartografia del reale", Milan, Fondazione Mudima, 1993, publié in VERDE, Giacomo, *Artivismo tecnologico : scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, Pisa, BFS, 2007, p. 22.

> Nous tous, d'une telle manière ou de l'autre, nous avons assumé l'union entre l'homme et la machine comme une "sale entente", comme un élément finalisé au déplacement des contradictions, non pas à la pacification ni à la réalisation d'une utopie impossible. Personne parmi nous ne veut "sortir du monde" sans une redéfinition des rapports (sinon des frontières) entre le réel et l'imaginaire. La condition préalable pour commencer à cartographier ces nouveaux territoires est sans doute d'assumer jusqu'au bout la matérialité (ou l'immatérialité) de l'expérience, la fragmentation du corps, même la déshumanisation : mais sans la complaisance cynique de celui qui cherche dans la glorification de ce qui existent un alibi pour son impuissance; et avec la préoccupation (que nous pensons avoir toujours montré) d'avancer en même temps la recherche théorique et la pratique de la communication. Voilà, cette opération, ambitieuse mais nécessaire, de redéfinition des catégories et des pratiques d'interprétation et d'exploration du monde (des mondes), de récupération du lien entre la théorie et la pratique dans une action qui est de plus en plus communicative et esthétique, est celle que nous proposons aujourd'hui. Certes, il est possible d'échouer. Mais celui qui n'aura même pas essayé échouera d'une manière encore plus profonde[514].

Les expériences que ces artistes mettent en place dans les années suivantes sont très différentes, et, dans leur variété, relèvent des conditions de la production artistique impliquant les technologiques numériques dans le pays. Studio Azzurro et Giacomo Verde représentent les deux extrêmes de cette palette. D'une part, une structure riche comme le Studio Azzurro, qui peut compter sur des financements étrangers et sur des commandes importantes même en Italie, étant donnés l'impact et le succès de ses créations. La recherche de Paolo Rosa, Fabio Cirifino et Leonardo Sangiorgi, rejoints en 1995 par l'informaticien Stefano Roveda, se tourne vers les systèmes interactifs permettant de réaliser des "environnements sensibles" où les spectateurs sont invités à interagir avec les images et les sons qui les entourent en mettant en jeu leur voix et leurs gestes. L'installation interactive *Tavoli – Perché queste mani mi toccano?* [*Tables – Pourquoi ces mains me touchent-elles?*, 1995] marque le tournant dans l'activité du groupe : les spectateurs sont invités à explorer par le toucher la surface de tables où sont projetées des images en trompe-l'œil d'objets et de figures qui s'animent au contact virtuel avec les mains des visiteurs. Beauté des images et recherche technologique pointue sur l'intéractivité numérique : voici donc les signes distinctifs du Studio Azzurro, qu'il peut développer grâce à sa situation anormalement heureuse au plan national et à sa renommée prestigieuses au plan international.

De l'autre, un artiste indépendant comme Giacomo Verde, qui collabore souvent avec et pour les associations et les collectivités locales. Verde fait de son nomadisme et de ses financements limités des éléments fondamentaux dans son manifeste politique et esthétique. Il choisit en effet de travailler sur des technologies à bas prix – souvent analogiques – et sur la désacralisation ironique du domaine technologique. En 1994,il réalise par exemple une série de performances regroupées sous le titre *A mettere mano*

[514] CANALI –CARONIA –DI MAGGIO – GLESSI –MATTEI –ROSA – VERDE, " Itinerario pilota", cit., p. 23.

[à y mettre les mains] (1994), dans lesquelles il détruit des télévisions en panne et il invite les spectateurs à l'imiter et à se servir ensuite des morceaux des appareils pour créer collectivement des nouveaux objets. Dans l'installation vidéo *Loop Interattivo* (1995), Verde utilise un moniteur et une caméra reliés entre eux et placés l'un en face de l'autre : sur l'écran se forme une image en boucle, que les spectateurs peuvent modifier en mouvant leurs mains dans l'espace entre la caméra et l'écran. Pour Verde donc le virtuel n'est pas forcément lié au type de technologies utilisées, mais répresente plutôt une attitude critique fondée sur la manipulation des dispositifs par le spectateur et sur la mise en jeu de son corps. Que ce soit par des environnements synesthésiques immatériels ou par la manipulation directe des matériaux technologiques, ces créations visent à transformer la relation entre l'art et le public, et à provoquer des expériences inouïes permettant d'interpréter différemment la réalité et le rôle que l'individu y peut jouer, et cela grâce aussi aux contextes parfois marginaux, extra-ordinaires ou locaux dans lesquels elles sont réalisées. Dans cette situation à certains égards contradictoire mais évidemment prometteuse, le théâtre italien semble pour l'instant désorienté.

2

Le milieu théâtral : "normalisation" et dépaysement

L'audiovisuel se diffuse de plus en plus dans les scènes italiennes, et y occupe une place considérée désormais légitime et évidente. Il devient un élément courant de la mise en scène et en même temps son utilisation théâtral l'objet d'études spécifiques. Pourtant, dans cette diversification et multiplication des pratiques, les technologies perdent la charge subversive et propulsive qu'elles possédaient auparavant, en raison aussi d'un écart de plus en plus large entre les moyens nécessaires à mener une expérimentation avancée et les possibilités réelles d'un pays en crise économique, sans une direction de politique culturelle forte et cohérente. Ainsi, le numérique ne réunit pas les artistes, les critiques et les programmateurs sous le signe des nouvelles opportunités qu'il est susceptible d'ouvrir. La cohésion et la complicité entre les artistes et les critiques qui avaient été à la base du *videoteatro* s'affaiblissent, dans le cadre d'une crise globale de la critique dramatique. Les revues théâtrales tendent à perdre le rôle central d'accompagnement et de soutien des artistes qu'elles avaient joué au long des décennies précédentes. Si d'une part les périodiques fondés dans le cadre des études universitaires fleurissent sans toutefois intervenir dans l'actualité, les revues militantes et de divulgation sont en effet réduites en nombre – *La scrittura scenica*, *Scena*, *TEATROfestival*, *Il dramma* arrêtent leurs publications au cours des années quatre-vingt et perdent en influence – et elles n'ont qu'une fonction d'information, non plus d'organisation et de promotion[515]. Les propositions individuelles des artistes ne déclenchent pas de chaînes de créations, collaborations, projets communs. La vague du *videoteatro* brisée par la nouvelle conjoncture culturelle, sociale et artistique, se disperse en plusieurs expériences différentes qui ne s'occupent pas pour l'instant des défis posés par les nouvelles technologies.

Continuité et transformation des débats sur la vidéo au théâtre

La réflexion sur les rapports entre le théâtre et la vidéo occupe à l'époque la critique italienne – tant militante que pas – qui, à la différence de la décennie précédente, adopte une attitude moins pragmatique, et se consacre surtout aux questions concernant l'histoire ou les perspectives futures. Ainsi, les colloques, les rencontres, les

[515] Dans cette conjoncture générale, Bartolucci, pour des raisons personnelles, réduit progressivement son activité : les scènes italiennes sont ainsi dépourvue d'une figure de critique-organisateur fondamentale.

publications se multiplient, en s'interrogeant sur les spécificités de l'art du théâtre dans le contexte actuel, de plus en plus envahi par les moyens de communication de masse *Teatro tecnologico* [théâtre technologique], *tecnoteatro* [technothéâtre], *scena artificiale* [scène artificielle] et *scena elettronica* [scène électronique] sont les définitions que les critiques et les chercheurs introduisent pendant cette période, en remplaçant aussitôt celle de *videoteatro*, qui va donc désigner précisément et historiquement l'expérimentation des années quatre-vingt. La relation entre les scènes et la télévision, après une décennie d'exaltation des vidéos indépendantes, suscite à nouveau l'intérêt. Comme le témoigne un article de Antonella Esposito paru dans *Hystrio* au début de 1990, même si l'on remarque l'absence constante du théâtre dans les programmes télévisuels, on envisage la reprise de ce genre désormais négligé par les chaînes généralistes dans les nouvelles chaînes thématiques diffusées par satellite[516]. En 1990, l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro [Association Nationale des Critiques de Théâtre], en partenariat avec le Centro Studi Franco Enriquez et l'Istituto del Dramma Italiano, organise le colloque *Teleteatro. La drammaturgia sul piccolo schermo* [*Téléthéâtre. La dramaturgie sur le petit écran*, Sirolo, Teatro Cortesi, 13-14 octobre 1990][517] qui reconsidère la tradition du *teleteatro* italien, notamment dans sa capacité à traduire en un langage audiovisuel les textes de la grande tradition occidentale et à les transmettre au grand public. En 1992, l'Elart (association réunissant les responsables du secteur culturel des collectivités locales, des intellectuels et des artistes, née en 1987 à l'initiative de Bruno Grieco, Luca Ronconi, Maurizio Scaparro) organise des rencontres sur *Arte e mass-media. I linguaggi del terzo millennio* [*Art et mass-média. Les langages du troisième millenaire*, Elart, Ministero Spettacolo, Regione Lazio, Roma, Teatro Ateneo, 2-4 décembre 1991] pour s'interroger sur les relations entre arts – et arts de la scène en particulier – et la communication, en portant un regard critique sur les expériences hybrides des dernières années[518]. Ces initiatives italiennes

[516] ESPOSITO, Antonella, "Storia e futuro dei rapporti tra video e scena. Il teatro salvato dalla tv o viceversa?", in *Hystrio*, n°1, gennaio-marzo 1990, pp. 30-31.

[517] Le Centro Studi Franco Enriquez (Sirolo, AN) est en train de numériser et de rendre ainsi consultables les transcriptions des exposés présentés dans le cadre des colloques qu'il a organisés depuis sa fondation en 1985. Nous n'avons donc pas pu les consulter.

[518] Le programme présente ainsi l'événement :"Télévision, radio, *network*, satellites, musique électronique, musique vidéo, danse vidéo, théâtre vidéo : les nouvelles technologies au service de l'art. Il s'agit théoriquement d'un champ riche en promesses, en réalité d'un terrain plein de dangers. Les tentatives d'expérimenter les moyen télévisuel en tant que moyen artistique se sont toujours heurté à une résistance générale, liée au goût et à la consommation de masse. Ainsi, pour ne pas désorienter le public, on a pris la tendance à élaborer de nouveaux langages, pour néanmoins exprimer des contenus traditionnels par des formes télévisuelles. Il s'agit de difficultés superposées, pour un thème qui présente

participent d'une tendance européenne : dans le cadre du développement de l'union des pays européens, on considère que les moyens et les institutions audiovisuels peuvent assumer la fonction d'agents de transmission et de diffusion de la culture, et tout particulièrement des arts éphémères de la scène, liées à l'*hic et nunc* de la représentation.

La perspective européenne : le dossier de Teatro in Europa

En 1991, l'Union des Théâtres d'Europe dirigée par Giorgio Strehler organise en partenariat avec le Théatre de l'Odéon, la Sept et la Société française d'Etudes pour l'Audiovisuel un colloque international sur le thème *Théâtre et audiovisuel*. Le metteur en scène italien introduit ainsi les deux journées – le 3 et 4 octobre – des travaux :

> Est-il possible, légitimement, d'offrir au téléspectateur une œuvre théâtrale, née pour la scène et qui établit de ce fait un rapport vivant entre le poète, les interprètes et le public? Et, dans ce cas, quelles sont les adaptations critiques, esthétiques, et techniques nécessaires? Quel est le rapport entre le texte-spectacle théâtral et celui propre à l'écran de télévision? Ces quelques questions, entre autres, constitueront les thèmes des discussions et des recherches, non pour être résolues, mais au moins débattues et mises en évidence. Pour être ensemble conscients qu'indubitablement l'œuvre de confrontation et d'interaction entre les cultures européennes passe nécessairement aussi par la diffusion et la connaissance plus grande de nos patrimoines théâtraux[519].

Strehler revient donc aux réflexions qu'il avait exprimées en 1971, sur la responsabilité de l'artiste de théâtre face aux possibilités de diffusion de la télévision, dans la perspective élargie du théâtre européen : la rencontre du théâtre et de la télévision advient sous le signe de la circulation des cultures dans la tradition européenne. Au théâtre de l'Odéon interviennent des metteurs en scène confirmés – Raoul Ruiz, Bernard Sobel, Jean-Pierre Vincent – ou appartenant au circuit de l'Union, des experts du droit d'auteur, des responsables des chaînes télévisuelles. Les quatre débats se concentrent sur la réalisation et la diffusion des produits audiovisuels inspirés d'œuvres théâtrales, sur les difficultés de dialogue entre les metteurs en scène et les réalisateurs, et sur le public potentiel de ce genre de programmes.

Ces journées de débat font l'objet d'un dossier publié en 1992 par la revue *Teatro in Europa* – le périodique italien de l'Union des Théâtres d'Europe **(Ann. 3.A.16, Fiches)** – sous la direction de Giorgio Ursini Ursic, intitulé *Teatro naturalis, teatro artificialis*

---

plusieurs facettes". Parmi les intervenants, Corrado Augias, Giorgio Pressburger, Luigi Squarzina, Enzo Siciliano. Cf. *Il Patalogo 15*, Milano, Ubulibri, 1992, p. 204.

[519] Giorgio Strehler dans la présentation du colloque publié dans le site Internet de l'Union des Théâtres d'Europe, disponible sur : http://www.ute-net.org. Les colloques est aussi cité dans une perspective européenne par Béatrice Picon-Vallin, "Introduction", in PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Le film de théâtre*, Paris, CNRS, 1997, p. 9.

[*Théâtre naturel, théâtre artificiel*][520]. Le dossier est organisé en deux parties, l'une présentant les témoignages de nombreux hommes de théâtre, l'autre des réflexions théoriques de critiques et de chercheurs pour la plupart italiens. Les metteurs en scène intervenants sont "les plus grands artistes de la scène européenne", invités à confier "leurs problèmes et leurs résistances" face à la traduction du spectacle dans le langage télévisuel : Raul Ruiz, Patrice Chéreau, Luca Ronconi, Peter Stein, Peter Brook, Giorgio Barberio Corsetti, Giorgio Strehler. Figures prestigieuses, nées – à l'exception de Corsetti – avant ou pendant la guerre, ils sont en général très liés à l'imaginaire et au langage du cinéma, et certains d'entre eux, dont Chéreau et Brook, ont pratiqué directement le septième art. Les Italiens –Strehler, Ronconi et Corsetti – présentent trois visions différentes du théâtre et du rapport aux médias. Pour Strehler la vidéo est principalement une source de mémoire, une trace de l'événement théâtral, ce qui pose le problème de l'objectivité et de la fidélité de la captation. Ronconi affirme la totale altérité du théâtre et de la télévision : l'un appartenant au domaine de l'expérience, l'autre à celui de l'information. Corsetti, finalement, soutient que pour lui la vidéo est une "parole du langage poétique de la scène", en exprimant ainsi une position qui est isolée à l'égard de tous les autres. A l'exception de Corsetti, pour ces metteurs en scène, la vidéo est en effet un moyen par lequel regarder et diffuser différemment leur travail scénique. La partie théorique confirme cette approche et s'occupe principalement du statut des œuvres de théâtre à la télévision, en exprimant souvent des jugements dépréciatifs. Pour Ugo Volli, le théâtre et le cinéma "se tiennent en antipathie et fatiguent à cohabiter", car il s'agit d' "outils différents qui sont nécessaires à faire des choses différentes", tout comme "un couteau et une cuillère, un marteau et un tournevis"[521]. Gianfranco Bettetitini confirme la complexité du genre du théâtre télévisuel et l'efficacité des expériences des années soixante-dix, qui à son avis marquent toutefois la fin de ce genre hybride, inactuel dans le cadre de la "néo-télévision" dominée par la concurrence entre la Rai et la Finivest.

La radio, l'art vidéo, la danse, le marché des cassettes vidéo, et la publicité sont les autres sujets traités dans le dossier, complété aussi par des interventions sur le théâtre à la télévision dans d'autres pays européens, dont la Suède, la France, le Royaume Uni, l'Allemagne et la Russie. À l'exception de Corsetti, le dossier exclut donc le récent

[520]URSINI URSIC, Giorgio (dir.), "Teatro naturalis, teatro artificialis", in *Teatro in Europa,* n° 10, 1992, pp. 4-105

[521]VOLLI, Ugo, "Dalle scene al video", in URSINI URSIC (dir.), "Teatro naturalis, teatro artificialis", cit., p. 36.

passé expérimental italien et n'observe pas véritablement le présent en mutation, mais il s'occupe de la pénétration de la vidéo dans les institutions et dans la tradition de la mise en scène moderne. Il montre donc un aspect particulier de la "normalisation" de l'audiovisuel électronique, qui est considéré essentiellement comme un moyen de critique et de réflexion sur les spécificités de la représentation théâtrale.

La crise des manifestations spécialisées

Si la critique plus conservatrice s'interroge sur le rôle de la vidéo au sein de la politique culturelle européenne, les actions concrètes et ponctuelles par lesquelles la critique militante avait mené sa propre politique culturelle en contribuant de manière déterminante à la diffusion des pratiques hybrides du *videoteatro* rencontrent des difficultés graves. Pour la plupart, elles disparaissent les unes après les autres. Par exemples, le festival *Scenari dell'immateriale – Progetto Opera Video Videoteatro* [*Paysages de l'immatériel – Projet Œuvre Vidéo Vidéothéâtre*] réagit initialement à la diminution de son budget en choisissant un programme (Narni, 24-27 mai 1990) qui privilégie les événements à distance (radiophoniques, télévisuels) et les moments de réflexion (un colloque sur les possibilités du *narrowcasting*[522] pour combattre l'influence négative des grandes chaînes commerciales). Le prix pour la meilleure œuvre vidéo n'est pas attribué pour manque de vidéos de qualité présentées. Deux ans plus tard *Scenari dell'immateriale* est obligé de fermer, et de la même façon la section vidéo *Mondi riflessi* [*Mondes réflétés*] du Romaeuropa Festival est également gommée par la direction. Les manifestations qui poursuivent leur travail ne sont que le *Coreografo elettronico* [*Chorégraphe électronique*] à Naples, qui traite du rapport entre la danse et la vidéo, et le *Riccione TTVV*, qui, néanmoins, traverse une période difficile.

En 1989, Quadri, déçu par la forme de la manifestation et par les œuvres présentées au concours, réconnait la nécessité de redéfinir les finalités de la manifestation ainsi que son champ esthétique. Il avait donc essayé de repérer un thème transversal et actuel unissant les expériences, les démarches et les résultats multiples présentés au festival : la "différence", en liant la pratique théâtrale de la vidéo à l'actualité politique et sociale, italienne et internationale. Pour Quadri

[522] Le *narrowcasting* est la diffusion des informations à un public restreint (*narrow*, "étroit" en anglais) opposé au *broadcasting* (*broad*, "large" en anglais) des moyens de communication de masse. Le *narrowcasting* peut être réalisé par différents médias (télévision par câbles, Internet, réseaux locales de diffusion de vidéos) dans des situations non institutionnelles, et pour cette raison il peut assumer une valeur politique dans la création de sources d'information libres et alternatives.

> La différence n'est pas seulement une autre couleur de peau qui provoque des discriminations dans l'Afrique du Sud et dans le Nord du monde. […] La différence c'est aussi parler une autre langue, exercer une autre religion, habiter de l'autre côté d'un mur dressé dans une même ville […] C'est aussi dans la manière dont on fait du théâtre. Et dans la vidéo inspirée de ce théâtre différent. Et dans le cinéma alternatif transformé et peut-être aussi normalisé par l'étiquette de la Rai. La différence est faire de la vidéo […][523].

Malgré cet effort d'affirmer la valeur de la vidéo dans le milieu théâtral comme "différence", le programme du festival demeure décevant et parmi les 53 vidéos présentées, les 12 œuvres italiennes se distinguent pour leur basse qualité. Le critique Gianfranco Capitta exprime par exemple ses perplexités sur :

> la définition même de l'expression "TTVV" [Théâtre, télévision, vidéo]. S'agit-il d'un croisement entre le téléviseur domestique et le rite social des velours d'un parterre, ou bien une sorte de médiation du cinéma, ou encore une opération conceptuelle pure qui, traversant les genres, ne produit qu'une sorte de court circuit mental dans le spectateur, plus ou moins violent[524]?

Le destin de la manifestation semble alors compromis. En 1990 elle est suspendue et en 1991 elle présente un programme très réduit de neuf vidéos produites par les chaînes de télévision à partir de mises en scène de textes de théâtre[525] qui ne présentent pas de caractéristiques formelles pointues et novatrices, à l'exception du film que Luca Ronconi réalise à partir de sa mise en scène complexe et éclatée de *Les derniers jours de l'humanité* de l'auteur autrichien Karl Kraus[526]. L'année suivante, Giuseppe Di Leva, metteur en scène à la tête du théâtre public régional Emilia Romagna Teatro, relève la direction du festival. Pour répondre à la crise, il multiplie les perspectives et il organise des sections monographiques très variées, qui vont de la captation de l'opéra à la découverte des productions nationales étrangères et des expériences marginales, comme le théâtre jeune public et le théâtre en prison, à l'hommage aux grands acteurs de la tradition italienne du XXe siècle. Ainsi, l'objectif premier du festival – l'exploration de la relation entre l'homme de théâtre et l'électronique – se perd, et la manifestation est suspendue entre l'attention portée aux phénomènes expérimentaux venus en particulier de l'étranger – par exemple les vidéos numériques des chorégraphes Nicole et Norbert

---

[523] Présentation du festival de Franco Quadri publié dans MANZELLA, Gianni (dir.), *Riccione TTVV 5a edizione : il video della differenza*, Riccione, Palazzo del Turismo, 7-10 dicembre 1989, s.l., Sapignoli, 1989, p.3.

[524] CAPITTA, Gianfranco, "Il festival Riccione TTVV", in *Il Manifesto*, 10 décembre 1989.

[525] S.a., *Riccione TTVV 6a edizione : il monitor e la pagina*, Riccione, 19-22 settembre 1991; ce catalogue se présente comme une simple brochure, portant seulement les titres et le générique des œuvres présentées sans d'autres explications.

[526] Ce spectacle de Ronconi est produit par le Teatro Stabile di Torino en 1990, et présenté au Lingotto, une usine historique de la Fiat qui venait d'être désaffectée. Cf. la publication monographique RONCONI, Luca, *Gli ultimi giorni dell'umanità. Dal Lingotto alla televisione,* introduction de Franco Quadri, Torino-Enna, Aleph, 1991.

Corsino – et la conception de la vidéo comme moyen de mémoire et transmission du savoir théâtral.

Sur le plan artistique, les œuvres présentées dans le cadre de la compétition sont jugées de manière fort négative par les jurys. En 1992, la commission, présidé par Franco Quadri et composée des critiques Claudio Cumani et Mario Raimondo, de la comédienne Ottavia Piccolo, et du metteur en scène Luca Ronconi, commente ainsi les 61 vidéos en compétition :

> malgré la large participation, la qualité moyenne est loin de suggérer un développement significatif de ce moyen d'expression. En particulier en ce qui concerne l'Italie, la situation de difficulté et de négligence des institutions et du service public audiovisuel, déjà remarquée par les jurys des éditions précédentes, semble aggravée. Cela n'est pas sans conséquences sur les résultats des professionnels – désormais rares – qui continuent à porter leur attention sur la vidéo[527].

Le problème italien se manifeste de manière constante et de plus en plus grave dans les années suivantes. En 1994, le jury composé d'Elio De Capitani, Lucilla Morlacchi, Renato Palazzi, Paola Rota et Monique Veaute parle désormais de l' "écart permanent des moyens et des ressources techniques qui sépare les réalisations italiennes de celles produites à l'étranger, et surtout la disproportion entre les capacités d'invention du théâtre et du territoire fécond de la danse. Cette disproportion doit nous faire réfléchir et envisager une ouverture des frontières encore trop rigides entre les genres. Il faut tout de même souligner que la qualité spécifique des œuvres reflète souvent l'entité des investissements en énergie et en idées, ainsi qu'en moyens économiques et techniques"[528].

La crise du *Riccione TTVV* pointe l'un des obstacles les plus déterminants à la création d'œuvres de qualité : le manque d'appui aux artistes de la part des institutions, qui ne permet pas de faire évoluer les expériences riches et variées de la décennie précédente en relation avec les innovations technologiques. Comme le remarque Carlo Infante en 1992,

> le *videoteatro* est un phénomène épuisé. Cela justement parce que n'importe quel champ de la production dépourvu de budget tend à disparaître, mais aussi parce qu'un dépassement culturel de l'expérimentation est en acte, une crise d'identité qui est en train de geler" le théâtre de recherche en Italie[529].

---

[527] Procès-verbal de la septième édition. 1992. Tous les verbaux sont publiés dans le site Internet du Riccione TTV (il s'agit de la dénomination actuelle du festival), disponibles sur : http://www.riccioneteatro.it/ttv/storia.html .

[528] Procès-verbal de la neuvième édition, 1994, cf. note précédente.

[529] INFANTE, Carlo, "Tra la scena e il video l'invisibile della musica", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1992, p. 28.

Les créations italiennes, autonomes et anarchiques, et dépourvues d'une direction expérimentale précise tombent souvent dans l'amateurisme. Dans cette situation de séparation entre les artistes et les institutions, entre la recherche théâtrale et l'utilisation des technologies, le *Riccione TTVV* ne peut ni fournir les moyens ni indiquer des directions de recherche possibles, mais se limite pour l'instant à constater les éléments négatifs, tout en constituant toujours un encouragement important pour la création vidéo dans le domaine théâtral. En poursuivant son activité dans un contexte assez pauvre et peu stimulant, le *Riccione TTVV* permet au phénomène du *videoteatro* de survivre, en gardant le lien avec les expériences du passé. Un lien qui sur un autre plan est favorisé aussi par le développement des études sur l'hybridation technologique du théâtre dans le milieu universitaire.

Un premier bilan : une histoire spécifique à l'Italie

Au milieu des années quatre-vingt, deux monographies fondamentales sur l'utilisation des technologies au théâtre sont publiées : *La tecnologia nella sperimentazione italiana degli anni ottanta* [*La technologie dans l'expérimentation italienne des années 80*] publié en 1992 par Anna Maria Sapienza[530] et *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia* [*La nouvelle scène électronique. La vidéo et la recherche théâtrale en Italie*], un ouvrage collectif dirigé par Franco Prono et Andrea Balzola paru deux ans après[531]. La première naît d'une recherche personnelle menée à l''Università di Salerno, où travaillent Achille et Lorenzo Mango, et qui a donc des liens très forts, directs avec les mouvements expérimentaux des années soixante-dix et quatre-vingt[532]; la seconde tire son origine d'une série d'événements – séminaires, colloques et festivals – que l'Università di Torino organise en partenariat avec le Museo del cinema et le Teatro Stabile dirigé par Luca Ronconi. Les deux traitent du théâtre et des technologies en Italie et contribuent ainsi à la définition d'une histoire nationale qui présente un développement spécifique par rapport aux autres pays occidentaux. Selon leurs auteurs, l'utilisation des dispositifs technologiques au théâtre est liée à l'expérimentation et à la recherche. Mais si Sapienza s'intéresse à des technologies variées et limite chronologiquement son étude en se concentrant sur un corpus de trois créations

[530] SAPIENZA, Anna Maria, *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1992.

[531] BALZOLA, Andrea - PRONO, Franco (dir.), *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994.

[532] Achille et Lorenzo Mango avaient joué un rôle important dans le théâtre expérimental de ces années-là en tant que complices de Giuseppe Bartolucci.

spécifiques – une de Corsetti et Studio Azzurro, une de Krypton et une de Falso Movimento –, qu'elle analyse dans le détail, Balzola et Prono quant à eux s'occupent de la technologie spécifique de la vidéo et élargissent leur territoire de recherche des origines de la vidéo jusqu'à maintenant.

Les artistes dont ils décident de recueillir et présenter des témoignages sont en effet nombreux et appartiennent à des générations différentes : Eduardo De Filippo, Luca De Filippo, Giorgio Strehler, Carlo Quartucci, Luca Ronconi, Carmelo Bene, Mario Martone, Federico Tiezzi, Giorgio Barberio Corsetti, Paolo Rosa. Balzola et Prono tentent donc une réflexion synthétique des différentes formes de relation entre la vidéo et le théâtre, sur ou en dehors de la scène, et s'interrogent justement sur la manière dont l'audiovisuel électronique a changé et continue de changer la notion même de scène. Dans l'introduction, ils s'interrogent sur l'identité de la "scène électronique", qu'ils voient comme un ensemble d'expériences variées en métamorphose permanente dans l'"inévitable devenir multimédia des arts"[533] qui va ouvrir de nouvelles relations transversales entre les disciplines et les genres. L'histoire du rapport entre le théâtre et la vidéo dès l'après-guerre est donc insérée dans une perspective tournée vers le futur, et dans un discours qui se sert du nouveau vocabulaire numérique. Balzola et Prono écrivent en effet que

> On peut concevoir la vidéo comme une scène artificielle, une scène virtuelle, électronique justement, autonome par rapport à la scène théâtrale et malgré cela liée à celle-ci par des éléments transversaux, par des interfaces qui font interagir au même plan les deux écritures, audiovisuelle et théâtrale[534].

Cet ouvrage constitue un point d'arrivée importante, le fruit de toute une phase de recherche du théâtre italien, un ensemble documentaire important, et contribue à introduire des éléments de nouveautés de manière plus pertinente que d'autres initiatives. On y voit aussi la confiance dans la capacité du théâtre d'intégrer les éléments technologiques sans perdre son identité profonde, foncière, mais en étant capable de changer les modes de production, d'aller à contre-courant par rapport aux médias, au système de la communication.

La recherche du futur: Carlo Infante dans Hystrio

La revue *Hystrio*, que le critique Ugo Ronfani fonde en 1988 **(Ann. 3.A.8, Fiches)**, s'impose rapidement comme un point de repère de la vie théâtrale nationale : non pas en

[533] BALZOLA – PRONO (dir.), *La nuova scena elettronica*, cit., p. 13.

[534] *Ibidem*.

tant que centre propulseur de nouvelles esthétiques, mais plutôt comme lieu d'analyse et de débat sur les problèmes institutionnels et politiques qui, étant donnée, la phase critique de la république italienne sont d'autant plus urgents. L'attitude d'*Hystrio* envers l'utilisation des technologies au théâtre est ambivalente. A partir de 1991, la revue consacre une rubrique aux technologies en la confiant à l'un des critiques les plus actifs de la décennie précédente : Carlo Infante. Elle montre ainsi vouloir renouer avec ces expériences, en affirmant en même temps la légitimité et la pertinence des problématiques technologiques par rapport aux arts de la scène. Pourtant cet intérêt n'aboutit pas à une vision cohérente, mais à une recherche désordonnée et fragmentaire que l'on peut attribuer tant aux choix éditoriaux qu'aux limites du critique. Le titre de la rubrique varie continuellement – *audiovisivo*, *videoteatro*, *scene immateriali* [*audiovisuel, vidéothéâtre, scènes immatérielles*] – ce qui laisse émerger une certaine confusion quant aux thématiques concernées. En effet, les contenus des articles d'Infante sont aussi bien éclectiques et dispersés, incapables de développer une véritable pensée d'ensemble. Infante tient à expliquer, d'une manière enthousiaste et en quelque mesure naïve, les dernières avancées des technologiques numérique. Il ouvre ainsi par exemple son premier article qui aborde les réalités virtuelles :

> Des univers immatériels que l'on peut parcourir grâce à des systèmes sophistiqués d'interactivité capables de projeter la perception de l'opérateur à l'intérieur, exactement "à l'intérieur", du décor virtuel de l'image électronique générée par l'ordinateur. Cela aujourd'hui est possible[535].

Dans la suite, Infante décrit les composants et le fonctionnement des systèmes de *RV*, il en cite les producteurs et les distributeurs, et en s'inspirant des théoriciens américains et en particuliers de De Kerchkove, il annonce une véritable révolution des comportements humains. Le langage qu'il utilise est simple, et parfois cette exigence de simplification introduit des incohérences et des inexactitudes graves, lorsqu'il affirme par exemple que "l'image à l'ordinateur parvient à simuler les images vraies"[536]. L'écriture passe des tons prophétiques aux accents didactiques, comme s'il s'adressait à un public complètement ignorant, ce qui probablement est aussi le cas, mais cela n'empêche pas son langage d'être inefficace. À l'égard des esthétiques, Infante ne donne pas d'exemples précis parmi les expériences internationales, mais il reste comme bloqué dans l'évocation des artistes de théâtre italiens et de leurs œuvres pionnières, qui pourtant n'entrent pas en résonance avec les thématiques qu'il propose. Finalement, au cours des années, Infante

[535] INFANTE, Carlo, "La scena virtuale", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1991, p. 63.

[536] *Ibidem*.

et les autres collaborateurs spécialisés de *Hystrio* se concentrent surtout sur des modalités non-créatives qui utilisent de manière innovante le numérique, changeant l'organisation des structures de diffusion ainsi que le rapport du public à l'événement : les nouveaux systèmes de billetteries, ou les ateliers de discussion des spectateurs sur le réseau. Dans ces articles, les horizons artistiques du numérique apparaissent encore éloignés de la réalité du pays, et le manque d'instruments pour les comprendre se reflète également dans la programmation des théâtres, où les technologies audiovisuelles sont de plus en plus présentes et de moins en moins innovantes. L'usage des technologies audiovisuelles – très rarement des technologies numériques multimédias – se généralise en effet et, même si les résultats esthétiques sont valable, il perd de sa force et de son innovation.

L'intégration de l'audiovisuel dans des pratiques et des contextes variés

La quantité de spectacles impliquant des technologies du son et de l'image et la variété de leurs modalités de créations, leurs résultats artistiques et leurs publics sont en effet considérables. Écrans, moniteurs, projections, voix enregistrées et amplifiées peuplent des spectacles fort différents, dont nous allons donner tout d'abord quelques exemples en prenant comme point de départ un long projet de création de Giorgio Strehler.

- Entre 1989 et 1992 Giorgio Strehler mène le projet *Faust, frammenti* [*Faust, fragments*] dans lequel le metteur en scène approche le chef-d'œuvre de Goethe sur plusieurs étapes qu'il définit comme des moments de "recherche-spectacle"[537]. Pour Strehler, qui à cette occasion revient sur scène dans le rôle-titre, il s'agit d'une sorte de bilan de sa carrière et d'un défi lancé au public, dicté par l'état d'urgence dans lequel selon lui se trouve le théâtre en Italie :

> Le théâtre italien se trouve dans un moment extraordinaire. Ou il se remet en ordre, en trouvant un aménagement législatif équitable, en trouvant le soutien, équilibré mais nécessaire, des pouvoirs publics pour le défendre du triomphe des moyens de communication qui tendent à le détruire et avec lui un morceau, peut-être le

[537] *Faust, frammenti* de Johann Wolfang Goethe; traduction Giorgio Strehler, Gilberto Tofano; mise en scène de Giorgio Strehler; scénographie Josef Svoboda; costumes Luisa Spinatelli; musiques Fiorenzo Carpi; avec G. Strehler, Franco Graziosi, Giulia Lazzarini, Gianfranco Mauri, les élèves de la Scuola del Piccolo Teatro di Milano. Strehler ne parvient pas à réaliser le projet dans sa totalité, mais il monte et reprend à plusieurs reprises en coupant et recombinant des "fragments" de l'oeuvre originale, sans suivre son déroulement narratif. Strehler en effet pense "par vers", en envisageant par ce travail de découpe et de collage de monter la représentation totale "des 12.111 vers du poème dramatique". En 1989 il présente 2500 vers de la première partie, auxquels il en ajoute 200 en 1990; en 1991 il présente enfin plus de 3000 vers de la deuxième. La documentation concernant le projet est conservée dans les archives du Piccolo à Milan, et est partiellement consultable dans les archives électroniques à l'adresse http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php. Sur le processus de recherche et de création autour de *Faust* voir aussi le documentaire de MOTTA, Marco – TANANT, Myriam – CHAPUIS, Fédréric, *Giorgio Strehler : la tentation faustienne*, production La Sept, Cèdre, en association avec FR3, 30', 1989.

> dernier, de notre liberté intérieure; ou sinon il est condamné au silence, ou à la vanité et à la vulgarité de quelques interprètes[538].

Les spectacles-essais sont présentés aux spectateurs dans le Teatro Studio, la salle que Strehler a inauguré en 1987, un espace elliptique ouvert, de bois et de briques, consacré aux activités expérimentales et pédagogiques. Le metteur en scène relance avec cette création le lien du Piccolo avec Josef Svoboda, appelé à réaliser le dispositif scénographique. Svoboda conçoit des éléments essentiels : une spirale de gaze couvre le plafond, des coupes de lumière qui délimitent et métamorphosent l'espace vide, des images – photographies et reproduction d'œuvres d'art – projetées sur un écran de fond et sur le plateau. Ces images interviennent par moments et amplifient l'atmosphère onirique, symbolique, suspendue et sobre du spectacle, qui pourtant présente des choix très audacieux. Strehler décide par exemple de situer la scène de "La cuisine de la sorcière" dans une discothèque avec des musiques aux rythmes saccadés et rapides, des rayons au laser colorés, des lumières stroboscopiques, peuplée de figures habillés en tenues osées de cuir noir. Selon Oliviero Ponte Di Pino[539], le metteur en scène a adopté une approche postmoderne, en mélangeant les styles et les époques, et a reproduit sur le plateau l'esthétique des vidéos musicales.



Fig. 45 : Faust-Strehler dans l'univers postmoderne du diable (Phot. Luigi Ciminaghi)

[538] Giorgio Strehler dans le programme de salle de la version présentée pendant la saison 1990-91, publié dans le site Internet cité dans la note précédente.

[539] PONTE DI PINO, Oliviero, "Strehler mattatore nel suo videoFaust", in *Il Manifesto*, 21 mars 1989.

L'avis de Ponte Di Pino est négatif, et ce n'est pas le seul[540]. Car une grave crise secoue à l'époque le Piccolo et son fondateur, attaqués violemment et sans fondement sur plusieurs fronts. En 1991, Luigi Lunari publie une sorte de roman-pamphlet dressant un portrait impitoyable de Strehler[541], qui, l'année suivante est impliqué dans une enquête de détournement de fonds de la Communauté Européenne. Le théâtre de Strehler, investi injustement dans le mouvement judiciaire de *Mani Pulite* [Mains propres], se trouve ainsi isolé, et perd le rôle de moteur idéologique et esthétique du théâtre public[542]. Pour cela, l'impact de *Faust, frammenti* est faible, et encore une fois, la poétique de Svoboda négligée.

- En 1991, Mario Sciaccaluga, un metteur en scène formé auprès de Luigi Squarzina, monte *Il re cervo* [*Le roi cerf*] de Carlo Gozzi au Teatro Stabile di Genova[543]. L'univers de la fable devient un milieu urbain contemporain composé d' "éléments pop, expressionnistes, de science fiction"[544]. L'espace scénique est fragmenté en plusieurs plateformes disposées à différents niveaux horizontaux et verticaux, liées par des tuyaux. Des moniteurs vidéo viennent compliquer ce dispositif, en diffusant par moments les images des acteurs et de l'environnement. Des microphones et des enregistrements sonores complètent cet univers mécanisé et

[540] La revue de presse des représentations de *Faust* est immense (il s'agit de 237 articles), classé et publiée en ordre chronologique dans le site Internet des archives du Piccolo, cf. note 63. Nous rappelons les articles suivants : BAIO DOSSI, Emanuela, "Strehler scommette con Faust", in *Alba*, 3 mars 1989; BERTANI, Odoardo, "Così il mago Strehler si confronta coi profondi abissi del mistero", in *Avvenire*, 10 mars 1989; BERTANI, Odoardo, "E Faust fa spettacolo", in *Avvenire*, 21 mars 1989; DE CHIARA, Ghigo, "Strehler, il Faust come laboratorio", in *Avanti!*, 21 mars 1989; MORAZZONI, Marta, "Il trionfo dell'illusione", in *Il Giornale*, 21 mars 1989; QUADRI, Franco, "Strehler diventa Faust. Il viaggio dell'uomo con il suo demone", in *La Repubblica*, 21 mars 1989; PORRO, Maurizio, "Strehler :'Il mio patto di sangue con Faust' ", in *Il Corriere della Sera*, 10 mai 1989; GUNNELLA, Fulvio, "Faustrehler", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1989, p. 57.

[541] LUNARI, Luigi, *Il maestro e gli altri*, Genova, Costa & Nolan, 1991. Sur cette époque douloureuse, nous avons eu l'occasion de recueillir le témoignage de Myriam Tanant, collaboratrice de Strehler, à Paris, le 20 avril 2008.

[542] La presse donna une large écho à ces polémiques et à ces accusations : cf. par exemple les articles parus dans *La Repubblica*: LUCIGNANI, Luciano, "Strehler tiranno capriccioso", in *La Repubblica*, 25 mai1991; STREHLER, Giorgio, "Io mi dimetto da questa Italia è la mia vera soluzione finale…", in *La Repubblica*, 28 novembre 1992; SASSO, Cinzia, "costume del Faust con i soldi della CEE", in *La Repubblica*, 29 novembre 1992; BANDETTINI, Anna, "Strehler se ne va ma il Piccolo non si ferma", in *La Repubblica*, 16 décembre 1992; SASSO, Cinzia, "Per Strehler un 'esilio' ticinese?", in *La Repubblica*, 9 janvier 1993; BANDETTINI, Anna, "Ridatemi l'onore, e torno", in *La Repubblica*, 22 janvier 1993.

[543] *Il re cervo* de Carlo Gozzi, adaptation et mise en scène de Marco Sciaccaluga, scène et costumes de Valeria Manari, musiques de Paolo Silvestri, avec Franco Carli, Valerio Binasco, Francesco Origo, Orietta Notari, Riccardo Maranzana, Federica Granata, Fabio Alessandrini, Giovanni Franzoni, Rosanna Naddeo, Enrico Bonavera, Fabrizio Contri, Gênes, Teatro Stabile, 1991.

[544] FAGGI, Vico, "Re Cervo, ovvero il Gozzi usato contro il Gozzi", in *Hystrio*, n° 3, 1991, p. 100.

artificiel, qui selon les critiques, demeure incohérent et tend à détruire et vider la fable de Gozzi .

- La même année, Elio De Capitani et Ferdinando Bruni mettent en scène *Resti umani non identificati e la vera natura dell'amore* [*De l'amour et des restes humains*] de Brad Fraser, première création de Teatridithalia, une structure de production et de diffusion née de la fusion du Teatro dell'Elfo et du Teatro de Porta Romana à Milan[545]. Le texte canadien peint avec sarcasme et violence la dérive et l'aliénation d'un groupe de jeunes dans une ville d'aujourd'hui, perdus dans des relations impossibles et une vie sexuelle effrénée, par une séquence rapide de scènes décousues et choquantes. Le spectacle se déroule sur une plateforme luisante rouge, entourée d'échafaudages où sont accrochés des moniteurs. Ceux-ci envoient des images vidéos fortes de films d'horreur et pornographiques, qui amplifient le caractère provocateur, excessif des actions accomplies avec vigueur sur le plateau par les comédiens, au rythme de musiques pop et hip-hop. L'approche de thématiques transgressives et l'adoption d'une esthétique *trash* sont les marques de la compagnie de De Capitani et Bruni, qui aiment travailler sur des textes contemporains et utiliser des langages et des styles tirés de la culture des jeunes. Ils parviennent ainsi à s'adresser à ce type de public et à le réunir dans leur théâtre. En ce qui concerne *Resti umani*, les jeunes spectateurs apprécient l'histoire et la façon dont elle est racontée, tandis que la critique trouve les éléments de scandale affichés et trop attendus pour être véritablement mordants [546].

- En 1992, Krzysztof Zanussi – metteur en scène et réalisateur actif en particulier dans le milieu du théâtre privé – monte *Il presidente* [*Le président*, 1992][547], une pièce comique contemporaine de l'écrivain Rocco Familiari, qui reprend et élabore la thématique de l'*Enrico IV* pirandellien. Le texte raconte l'histoire d'un vieux journaliste paralytique dégoûté par l'humanité, qui décide de dominer et de moraliser

[545] *Resti umani non identificati e la vera natura dell'amore* de Brad Fraser, mise en scène Ferdinando Bruni et Elio De Capitani, lumière, son et vidéo N. Frigerio, R. Rinaldi, F Frongia; avec Cristina Cavalli, Giovanni Franzoni, Cristina Liberati, Ida Marinelli, Fabio Modesti, Giancarlo Previati, Stefano Rota; Milan, Teatro di Porta Romana, 21 octobre 1992.

[546] QUADRI, Franco, "Processo alla metropoli", in *La Repubblica*, 27 octobre 1992; cf. aussi PROVVEDINI, Claudia, "Sesso selvaggio, teatro choc", in *Il Corriere della Sera*, 21 octobre 1992; BANDETTINI, Anna, "Sesso sfrenato per famiglie", in *La Repubblica*, 23 octobre 1992; RABONI, Giovanni, "Sbatti in scena sesso e sangue", in *Il Corriere della Sera*, 21 octobre 1992.

[547] *Il presidente* de Rocco Familiari, mise en scène de Krzysztof Zanussi, avec Raf Vallone, Fiorenza Marchegiani, Paolo Lorimer, Alfredo Traversa, et en vidéo Oriana Baciardi, Pierluigi Misasi, Osvaldo Ruggieri, le soprano Annalisa Familiari, le pianiste Eugenio De Rosa et le journaliste Piero Badaloni, production Eao., Florence, Teatro Nicolini, octobre 1992.

le monde en se servant du pouvoir de la télévision. Depuis son bureau, il dirige la mise en scène de ce double virtuel de la réalité, en manoeuvrant des pantins électroniques avec lesquels il dialogue à travers la vidéo. Dans le spectacle, le protagoniste, assis à son bureau, est entouré de moniteurs, qui, disposés sur le fond et sur le sol du plateau, formant des murs d'images. Les personnages électroniques qui interviennent ponctuellement sur les écrans arrivent ainsi à dominer. Cet effet annonce le dénouement de l'histoire : finalement, le "président" de ce nouvel empire va être englouti par le monde télévisuel qu'il a crée, et dont il perd totalement le contrôle. A l'aide d'outils vidéo avancés Familiari et Zanussi prophétisent une dictature de la télévision, qui néanmoins, semble ne pas troubler les spectateurs. Les réactions de la critique sont différentes : mitigées ou largement polémiques quant aux critiques spécialisés[548], plus intéréssées par la thématique quant à la presse généraliste[549].

- La même année, avec *Alberto Moravia* (1992)[550] dédié à l'écrivain après son décès en 1990, Giancarlo Nanni et Roberto Lerici – auteurs respectivement de la mise en scène et du texte – visent à évoquer la complexité et l'ambiguïté de la figure de Moravia, ses positions statiques au plan politique et intellectuel ainsi que ses intérêts vers les autres arts. Nanni crée alors un univers scénique composite, où les différents éléments ne sont pas censés fusionner, mais entrer en résonance. Pour cela, il invite trois plasticiens pour concevoir des installations scéniques et une chorégraphe à imaginer le mouvement dans ces espaces plastiques; pour sa part, il conçoit des projections d'images et de textes écrits qui colorent et rendent la scène encore plus onirique et composite. Le spectacle se déroule en effet comme une succession non linéaire de séquences autonomes, où des figures historiques et symboliques surgissent sur le plateau en évoquant des aspects différents de la vie et de l'œuvre de l'écrivain.

---

[548] Cf. par exemple MELILLI, Antonella, "Raf Vallone imprigionato in un mondo artificiale", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1993, p. 88, et QUADRI, Franco, "Il presidente di Zanussi e Familiari", in *La Repubblica*, 22 octobre 1992.

[549] LATTES, Wanda, "Il teatro racconta la tv dittatura del Duemila", in *Il Corriere della Sera*, 22 octobre 1992.

[550] *Alberto Moravia*, de Giancarlo Nanni et Roberto Lerici, mise en scène Giancarlo Nanni, scènographie Andrea Fogli, Alfredo Pirri, Annie Ratti, musiques Francesco Vendinelli, "interventions visuelles" Giancarlo Nanni, choregraphies Gloria Pomardi, avec Manuela Kustermann, Paolo Lorimer, Massimo Fedele, Annamaria Ghirardelli, Vittorio Attene et les danseuses Carlotta Bortesi, Tania Oggero, Ana Gabriela Presta, Roma, Teatro Il Vascello, 7-9 février 1992, repris en avril 1993 et en mars 1998.

Ces exemples rapides montrent la variété et la quantité de solutions technologiques adoptées au début des années quatre-vingt-dix dans des lieux théâtraux institutionnels, privés ou liés à l'expérimentation. Leur modèle dominant est pourtant l'esthétique postmoderne développée au cours des années quatre-vingt par le *videoteatro*, dont les éléments de la recherche sont banalisés et deviennent des poncifs adoptés de manière ponctuelle dans l'activité de metteurs en scène qui ne mènent pas de recherches spécifiques sur le rôle de l'audiovisuel au théâtre. Dans cette "utilisation occasionnelle", les images vidéos sont liées à la dramaturgie, et possèdent surtout une valeur scénographique en définissant les atmosphères, et leur usage est lié à un ensemble de références thématiques plutôt circonstancié : pouvoir des mass-médias, leurre, enchantement, violence de la société contemporaine. Ni le public de théâtre ni la presse n'apparaissent choqués par ce type d'intervention de l'audiovisuel. Au contraire les critiques spécialisés et militants, les même qui avaient soutenu le mouvement du *videoteatro*, déplorent ou du moins observent avec méfiance ces créations, puisque ils n'y repèrent justement aucun élément novateur, mais la répétition édulcorée du passé. Cette même position critique et cette même prise de distance animent également les artistes qui avaient été les protagonistes du mouvement du *videoteatro*. C'est l' "envers du décor" du phénomène de "normalisation".

Le retour au théâtre

Les intervenants du circuit des manifestations spécialisées du *videoteatro* abandonnent l'orientation technologique du travail théâtral qui les avait unis, pour avancer sur des voies de recherche individuelles et personnelles. Parmi eux, certains se séparent, quittent les scènes et poursuivent leur activité dans le milieu des arts plastiques, comme les duos Taroni-Cividin et Dal Bosco-Varesco. Par contre les personnalités les plus marquantes – Falso Movimento, Magazzini, Krypton, Corsetti – persistent, et affirment leur position dans le contexte théâtral, en prenant progressivement leurs distances par rapport aux dispositifs technologiques et aux langages des médias qui avaient été au centre de leurs créations pendant une longue période :

Falso Movimento de Mario Martone

> Après la réalisation de *Ritorno ad Alphaville* (1986) – un spectacle inspiré du film éponyme de Godard et basé sur l'hybridation avec le cinéma et sur la construction bidimensionnelle de la scène – Falso Movimento fusionne avec les compagnies campaniennes du Teatro dei Mutamenti de Toni Servillo et du Teatro Studio d'Antonio Neuwiller avec lesquelles il avait eu l'occasion de collaborer à plusieurs reprises. La résolution est stratégique : la nouvelle

structure, nommée Teatri Uniti, peut compter sur des moyens de production plus abondants, tout en demeurant très souple quant à l'organisation et libre quant aux choix artistiques. La première création de la compagnie marque le retour au théâtre classique. Il s'agit en effet d'une mise en scène de Martone de la tragédie *Filottete* (1987), pour laquelle le metteur en scène utilise un dispositif vidéo en circuit fermé : seul sur une scène déserte et poussiéreuse, le héros grec abandonné dix ans auparavant sur une île déserte par ses camarades, les voit ressurgir soudainement sur des moniteurs camouflés dans le paysage aride. Ils sont venus chercher son arche, sans lequel il leur sera impossible de gagner la longue guerre contre les Troyens. Les comédiens sont cachés derrière le décor, et, grâce à un système de microphones, ils entendent et sont entendus par l'acteur sur scène. Le dialogue sonne donc réel, simultané, effectif. Néanmoins, ces simulacres semblent surgir de l'imagination lasse du héros abandonné. La vidéo sert donc à amplifier la condition d'isolement du protagoniste, et à rendre la tragédie plus subtilement ambiguë et psychologique. Après cet entre-deux entre le passé et le futur, Martone s'éloigne des mass-média et de l'audiovisuel électronique dans la mise en scène, et il travaille sur les textes dramatiques de la tradition italienne et notamment napolitaine. Néanmoins, avec d'autres membres de la troupe, il ne tarde pas à s'approcher du cinéma. En 1992 Martone tourne avec sa compagnie le film *Morte di un matematico napoletano* et à partir de ce moment, plusieurs personnalités de la troupe participent au titre individuel à la création de films, en occupant différentes fonctions : Martone sera encore réalisateur, Toni Servillo deviendra une véritable star du cinéma italien contemporain, et le créateur d'éclairages Pasquale Mari sera à l'affiche de plusieurs productions en tant que directeur de la photographie. La passion pour le septième art au cœur des expériences hybrides des années soixante-dix et quatre-vingt devient ainsi une veine parallèle qui se développe à côté de l'activité scénique, en engendrant, au fil des années, un humus culturel commun où les influences réciproques sont profondes et subtiles.

Les Magazzini de Federico Tiezzi

Avec la mise en scène de *Come è*, I Magazzini ressent l'exigence de marquer un tournant dans la façon dont on se sert des moyens technologiques sur scène. La recherche d'un théâtre "sevère" passe d'abord par la réflexion sur Antonin Artaud avec *Artaud, una tragedia,* spectacle jumeau de la mise en scène beckettienne, qui reprend le même dispositif scénique et le même usage de la vidéo. Ensuite, la compagnie se tourne vers la dramaturgie contemporaine avec *Hamletmachine* de Müller, qu'ils montent sans faire appel à des dispositifs technologiques. Ils se concentrent sur la recherche d'un *théâtre de poésie* inspiré du *cinéma de poésie* de Pasolini, capable de déployer un langage plus originaire et plus authentique que les langages aplatie et conventionnelle que l'on utilise dans le quotidien, en révélant ainsi le réel. Dans un laboratoire qu'ils dirigent au théâtre Fabbricone de Prato – le même où Ronconi avait réalisé son projet expérimental dix ans auparavant – avec des diplômés des écoles de théâtre entre 1989 et 1991, les Magazzini s'approchent de la grande poésie de la tradition littéraire italienne en créant une trilogie inspirée de la *Divine Comédie* de Dante, réinterprétée par trois poètes contemporains (Mario Luzi, Eduardo Sanguineti, Giovanni Giudici). Pour les spectacles qui composent cette trilogie, Tiezzi construit des espaces épurés, lumineux et essentiels, où l'image scénique créé une caisse de résonance

de la parole poétique[551]. Le rôle de metteur en scène de Federico Tiezzi se précise dans le sens de la conception d'ensemble du spectacle et de la coordination des différents éléments scéniques. Sandro Lombardi et Marion D'Amburgo affinent ultérieurement leurs capacités actoriales en devenant les premiers créateurs de la partition gestuelle et vocale de leurs rôles. La captation des spectacles est totalement confiée à la réalisatrice professionnelle Agata Guttadauro.

Krypton de Giancarlo Cauteruccio

Même cette compagnie, dont la démarche est la plus distante du théâtre, de sa tradition et de ses lieux, s'éloigne progressivement des installations-performances technologiques pour s'approcher de la représentation. La découverte de Beckett conduit Cauteruccio à réfléchir sur l'absence, sur la manifestation du néant, et à éprouver ainsi une exigence nouvelle d'épuration par rapport aux moyens déployés dans les performances. Pour *Forse – uno studio su Samuel Beckett* [*Peut-être – une étude sur Samuel Beckett*, 1990], il se sert encore une fois des procédés multimédias pour traduire en un environnement technologique – moniteurs, diapositives, système numérique de spatialisation du son – les atmosphères des œuvres de l'auteur irlandais. Ensuite, un changement important se produit. En 1992, la mairie de Scandicci– une banlieue de Florence – confie à Krypton la gestion et l'animation de la salle du Teatro Studio, défini au début comme "centre de production multimédia pour les activités expérimentales dans le domaine du théâtre et de la danse". A l'intérieur de ce nouvel espace de travail et de rencontre avec la communauté des spectateurs, Cauteruccio se tourne vers une recherche plus strictement théâtrale, en s'appuyant sur la dramaturgie du texte écrit. D'une part, par la collaboration avec un jeune auteur, Marco Palladini[552]; de l'autre par l'approfondissement de l'œuvre de Beckett. Dans le spectacle *Pitagora Iperboreo*, écrit par Palladini d'après une idée de Cauteruccio, les problématiques technologiques au cœur de ses performances précédentes sont thématisées et deviennent le matériel de la fable. En s'inspirant de la figure de Pythagore, le metteur en scène et l'auteur construisent une fiction montrant les correspondances entre la pensée du philosophe mathématicien grec et l'informatique actuelle et future, sans pourtant déployer sur scène un dispositif technologique totalisant. Les technologies deviennent des personnages de fiction, qui entourent le protagoniste : Pythagore, habillé en blanc comme un scientifique d'aujourd'hui, se confronte avec deux êtres cybernétiques, interprétés toutefois par des comédiens en chair et en os. Dans les spectacles réalisés d'après les pièces de Beckett, les technologies audiovisuelles sont présentes, mais assument une valeur précise par rapport à la

[551] Cf. les vidéos réalisées par Agata Guttadauro d'après les spectacles (*Inferno*,1990; *Purgatorio*, 1991; *Paradiso*, 1991), disponibles auprès de la maison de production Edilight; les textes publiés (SANGUINETI, Edoardo, *Commedia dell'Inferno : un travestimento dantesco*, Roma, Carocci, 2005 [Genova, Costa&Nolan, 1989]; LUZI, Mario, *Il purgatorio : la notte lava la mente*, Brescia, L'Obliquo, 1990; GIUDICI, Giovanni, *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume de'esta stella : satura drammatica*, Genova, Costa&Nolan, 1991) et, au plan critique, le volume de MANGO, Lorenzo, *Teatro di poesia: saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994 et les essais publiés in ARDISSINO, Erminia – STROPPA TOMASI, Sabrina (dir.), *Dialoghi con Dante: riscritture e ricodificazioni della Commedia, Atti del convegno, Torino, 17-18 maggio 2004*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007.

[552] Krypton travaille avec Palladini à partir de 1991, à l'occasion de la mise en scène du spectacle *Me-dea*, présenté en 1991 à Rome, au Teatro Il Vascello.

dramaturgie, comme dans *L'ultimo nastro di Krapp* [*La dernière bande,*1993][553], que Cauteruccio présente ainsi dans le programme de salle :

> Certes nous avons creusé dans la partition au comble de nos possibilités, et nous en avons respecté les didascalies. L'obscurité, le silence, la raréfaction, la voix, le geste : ce sont les éléments qui nous ont conduit dans ce voyage dangereux […]. Nous tenons à dire à nos spectateurs, habitués à voir les spectacles éblouissants de Krypton, que ceci est un travail sur le vide, sur la fatigue de l'acteur, sur l'essentialité, et que pour moi il s'agissait d'une véritable nécessité[554].

Des rayons laser délimitent l'espace de l'action, c'est-à-dire l'espace vital limité où Krapp est relégué; sur deux écrans de fond sont projetées les images d'objets symboliques évoqués dans les textes (les bananes, les rochers), ou bien des inscriptions qui marquent des pauses dans le déroulement de l'action. Le dédoublement du protagoniste devient physique : à côté de la table avec le magnétoscope, Cauteruccio place la véritable table de régie, où un alter-ego jeune du protagoniste règle les interventions des technologies. Krapp est confronté à sa mémoire et à la manière dont celle-ci est influencée par le support technologique du souvenir, dans une superposition continue entre passé et présent : les appareils d'enregistrement transforment en effet le présent dans la construction du passé pour le temps à venir. Dans *Giorni felici* [*Oh, les beaux jours!*, 1997] avec Marion D'Amburgo dans le rôle principale[555] une caméra poursuit Winnie, en renvoyant sur un écran placé sur le fond, les images agrandies des détails de son visage, notamment les yeux et la bouche, en violant et tourmentant ainsi ce corps immobile, enfoncé jusqu'à la taille et ensuite jusqu'au col. Dans ces deux créations beckettiennes, Cauteruccio se sert donc d'écrans de projections : de manière pertinente par rapport à son parcours, il choisit des surfaces lumineuses qui habitent l'espace de la scène et qui semblent engloutir les personnages. Comme dans d'autres mises en scène de Beckett – et tout d'abord celles que réalisa leur auteur lui-même – ces systèmes de reproduction de l'image soulignent la solitude et l'aliénation des personnages.

Bien que les parcours de ces artistes tendent à se différencier, ils partagent au fond le changement structurel de leur logique théâtrale. La parole et la dramaturgie, récupérées à travers les classiques en particulier du théâtre contemporain ou bien à travers la

---

[553] *L'ultimo nastro di Krapp*, traduction Carlo Fruttero, mise en scène Giancarlo Cauteruccio, scénographie Giancarlo Cauteruccio et Paolo Calafiore, musiques de Giusto Fiore, costumes de Claudia Calvaresi, avec Massimo Verdastro (Krapp vecchio), Fulvio Cauteruccio (Krapp giovane), Teatro Studio, Scandicci, 1993.

[554] Giancarlo Cauteruccio, *L'ultimo nastro di Krapp*, programme de salle, copie conservée dans les archives de la compagnie, publié partiellement in *Patalogo*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 62.

[555] *Giorni felici* traduction de Carlo Fruttero, mise en scène et scénographie Giancarlo Cauteruccio, costumes Claudia Calvaresi, images vidéo Toni Verità, avec Mario D'Amburgo, Giancarlo Cauteruccio, Compagnie Krypton, Scandicci, Teatro Studio, 1997; cette sorte de trilogie est complétée en 1998 par une adaptation en dialecte calabrais de *Fin de partie*: *U juocu sta 'finisciennu*, traduction John Trumper, projet scénographique et mise en scène de Giancarlo Cauteruccio, avec Giancarlo Cauteruccio, Fulvio Cauteruccio, Laura Marchianò, Alessandro Russo, Scandicci, Teatro Studio, 1998. Huit microcaméras permettent au spectateur d'espionner l'intimité des acteurs et de contrôler les détails des leurs gestes. Cauteruccio, qui intérprète Hamm, le personnage immobilisé et aveugle, manipule tout seul sa caméra tout au long de son corps. Les images, colorisées et déformées en s'inspirant de l'œuvre de Wharol et de Bacon, sont projetées sur trois écrans placés autour de la scène Cauteruccio manipule sa propre caméra. Colorisation et déformation des images, flashes, références à Warhol et Bacon.

collaboration avec des auteurs vivants, représentent le centre de ces nouvelles recherches. Après le "naufrage", les compagnies protagonistes du *videoteatro* abordent finalement les territoires du théâtre – et de sa tradition – qu'ils avaient abandonnés au début de leur carrière – comme dans le cas de Corsetti – ou qu'ils avaient peu explorés – comme dans les cas des Magazzini, Martone, Krypton. Comme le dit Mario Martone en 1994 dans une analyse très lucide, il s'agit d'une transformation générationnelle, liée à la mutation du contexte social et politique. Martone affirme en effet que

> le théâtre qui avait comme dénominateur commun la contamination, l'ouverture vers d'autres langages tels que la danse, la musique, la vidéo, le cinéma, la bande dessinée, l'architecture, etc. appartenait à un mouvement qui exprimait aussi une sensibilité politique. En Italie c'est la génération de 1977 qui a exprimé ce genre de théâtre, et comme tout courant du XXe siècle avait une raison très forte d'existence dans *le geste*. Cette manière de faire du théâtre était un geste : *contaminer* était surtout, avant toute autre considération esthétique, un geste, comme d'ailleurs l'étaient de manières tout à fait différentes tous les *gestes* du Dada. […] Aujourd'hui au contraire c'est la télévision le royaume du geste, qui est radicalisé au maximum, comme par exemple dans les bagarres artificielles, dans la spectacularisation des tragédies personnelles, dans la représentation artificielle de la guerre. Il faut donc aller dans la direction opposée, par exemple vers l'approfondissement du lien avec ses racines. […] Toutes ces réflexions m'ont éloigné du travail avec la vidéo et m'ont de plus en plus rapproché du théâtre […][556].

Dans la crise que l'Italie est en train de traverser, le théâtre devient une île de résistance, dont il faut redécouvrir et revaloriser les spécificités : la parole et la poésie tout d'abord, la coprésence entre les acteurs et les spectateurs, la dimension temporelle autre de la représentation, la capacité de susciter la réflexion collective. L'ouverture de la scène aux langages et aux codes de la communication est alors ressentie comme un aplatissement des tendances négatives de la politique et de la société. Cette tendance est ambivalente : si d'une part le théâtre reprend ses droits, en engendrant ainsi des créations abouties, le refus de se "contaminer" avec le contemporain, la volonté de se détacher de la pensée – ou mieux de la non-pensée – dominante, semble impliquer une sorte rénoncement, de résignation par rapport aux possibilités du théâtre d'avoir une prise sur l'actualité. En ne prenant pas en considération l'émergence des nouvelles technologies interactives et immersives – avec l'exception de Krypton, qui toutefois va tenter des expériences plus pointues dans ce domaine vers la fin des années quatre-vingt-dix – et en continuant d'envisager l'hybridation technologique du théâtre en lien avec les moyens de communication de masse, l'image électronique, l'amplification du son, ces artistes réagissent à "démocratie médiatique"[557] que l'Italie est alors en train de devenir. Dans ce

[556] BALZOLA – PRONO (dir.), *La nuova scena elettronica*, cit., p. 148.

[557] Cf. GINSBORG, Paul, *Berlusconi. Ambizioni patrimoniali in una democrazia mediatica*, Torino, Einaudi, 2003.

cadre, lorsqu'elle n'est pas totalement refusée, l'utilisation des dispositifs technologiques audiovisuels n'est plus perçue comme un élément de trangression, mais est subordonnée au projet dramaturgique dont elle devient un élément fonctionnel. Ils sont un outil de la mise en scène, mise en scène qui se précise en même temps comme travail individuel de composition et de coordination assumé par une figure spécifique. On confie alors les installations technologiques à des collaborateurs spécialisés dont le travail, dans la répartition des tâches et des hiérarchies qui est plus rigide par rapport à la décennie précédente, passe au deuxième plan. Même la production de vidéos autonomes n'est plus un facteur de transgression, mais devient un complément externe de la pratique théâtrale, réalisé par des vidéastes professionnels pour répondre aux exigences de promotion, de diffusion et documentation des spectacles. Sur le plan de la création, les compagnies abandonnent l'idée de groupe, de centre d'expérimentation multimédia, au plan de la réception, ils sont de plus en plus actifs au sein des espaces théâtraux et des institutions. Giorgio Barberio Corsetti est, parmi ces artistes, celui qui élabore la réflexion la plus subtile et profonde sur ce changement.

3

Un cas emblématique : Giorgio Barberio Corsetti

La figure de Giorgio Barberio Corsetti est emblématique de cette phase de transition, qu'il peut représenter justement à cause de ses caractéristiques originales. Son parcours, à l'apparence variée et mobile, s'appuie sur des bases solides et se déroule, comme l'a remarqué Oliviero Ponte Di Pino, en "équilibre entre certaines thématiques et modalités expressives et leur évolution continue par contaminations et greffes successives"[558] : des greffes qui, tout en étant personnelles, anticipent ou s'insèrent harmonieusement dans l'air du temps, et permettent ainsi de mieux cerner les articulations, les tournants et les constantes des scènes nationales. Centre de gravité d'une constellation internationale où les artistes circulent, se connaissent et établissent parfois des collaborations entrecroisées, il constitue une "charnière" entre l'hétitage de la mise en scène du XXe siècle, dont il a une connaissance profonde, et l'expérimentalisme technologique contemporain, entre la vague expérimentale des années soixante et soixante-dix et les expériences actuelles. Entre les lignes de ses créations, de ses réflexions, de ses rencontres et de ses modalités de travail au fil de cette période, nous pouvons mieux cerner le changement d'attitude vis-à-vis des technologies et de leur rôle dans la création théâtrale qui unit plusieurs artistes de la même génération.

De la prise de distance à l'égard des technologies…

Dans l'ouvrage qu'Anna Maria Sapienza publie en 1992[559], la trilogie de Corsetti et du Studio Azzurro occupe un rôle premier, et l'analyse des spectacles est accompagnée par un entretien réalisé en 1990. Sapienza interroge Corsetti sur son rapport aux technologies, en obtenant cette réponse :

> Pour moi tout le théâtre est composé de poésie. Sur scène, la poésie est obtenue par l'agencement de tous les éléments qui constituent le langage théâtral, en suggérant des idées, des significats, des sensations, des résonances. La technologie, ou bien une certaine forme spécifique de technologie, peut évidemment être insérée parmi ces éléments. Après La camera astratta j'ai éprouvé un sentiment de saturation et il m'a fallu abandonner l'utilisation des installations vidéo pour plusieurs créations avant de pouvoir le reprendre. A présent que je sais qu'il existe cette possibilité en tant qu'élément acquis que je peux utiliser quand je veux[560].

[558] PONTE DI PINO, Oliviero, "La leggerezza dell'orrore. *Le Metamorfosi* di Giorgio Barberio Corsetti alla Biennale di Venezia", in www.ateatro.it, n° 42, 2002

[559] Cf. *supra*, note 530.

[560] SAPIENZA, *La tecnologia nella sperimentazione teatrale*, cit., p. 127.

Lorsque Sapienza essaye d'insister sur une "présence technologique" présumée qui parcourrait comme un fil rouge toute son activité artistique, la réponse de Corsetti est tranchante :

> "Technologique" c'est un terme bizarre. Désormais tout le monde utilise des régies numériques et d'autres solutions pratiques pour des raisons de souplesse. Désormais, même Eugenio Barba ne renonce pas à des effets scénographiques particuliers. Cela ne signifie pas qu'il n'existe plus le genre de théâtre qui prévoyait la seule présence de l'acteur sur scène, mais que dans ce que nous appelons "théâtre" n'importe quoi a le droit de s'intégrer. Pour sa nature, l'espace scénique peut accueillir plusieurs langages, c'est une aire vide dans laquelle il est possible de faire apparaître des éléments tissant un système infini des références possibles. Les outils que l'on peut utiliser dans ce processus sont multiples, dont les outils technologiques n'en sont qu'une partie[561].

L'un des hommes de théâtre les plus avancés dans l'étude des rapports entre les arts vivants et la vidéo, prend ainsi les distances de l'expérimentation "technothéâtrale": "élément acquis" du langage scénique, la technologie devient un outil comme les autres, qui n'est pas central dans la définition de sa poétique scénique, mais que le metteur en scène peut utiliser de temps en temps pour obtenir des effets spécifiques.

Les spectacles qui suivent *La camera astratta* manifestent cette prise de distance. Corsetti et le Studio Azzurro mettent fin sans traumatisme à leur collaboration, conscients d'être arrivés avec ce spectacle au bout de la recherche centrée sur l'interaction du comédien avec les moniteurs qu'ils avaient entreprise ensemble. Avec sa propre compagnie, le metteur en scène se tourne vers une autre source d'inspiration et de recherche, la littérature. Il entreprend en effet l'exploration de l'œuvre de Kafka – qu'il va poursuivre jusqu'en 1998 à travers plusieurs créations – et il abandonne pour l'instant l'utilisation des moniteurs, des caméras, et des images électroniques. En 1988, il met en scène *Descrizione di una battaglia* [*Description d'un combat*], spectacle inspiré de trois récits de l'auteur pragois, dont l'univers cauchemardesque est traduit sur la scène par un mur blanc où les acteurs creusent leurs chemins comme des insectes leurs tanières. Ce sur ce dispositif de jeu qui rappelle un écran cinématographique, Corsetti projette par moments de brèves séquences filmées, réalisées par Italo Pesce Delfino, déjà caméraman du Studio Azzurro et collaborateur de plusieurs chorégraphes italiens. Il s'agit des silhouettes géantes des comédiens, qui s'animent comme des ombres ayant magiquement acquis une existence indépendante et qui s'amusent alors à poursuivre leurs anciens maîtres. Dans les spectacles suivants, *De Noite* [*La nuit*, 1988] – encore inspiré de Kafka –, *Apprendistato di Don Giovanni* [*Apprentissage de Dom Juan*, 1989], et *Durante la costruzione della muraglia cinese* [*Pendant la construction*

[561] SAPIENZA, *La tecnologia nella sperimentazione teatrale*, cit., p. 127-128.

de la muraille chinoise, 1989] – volet final de cette première trilogie de spectacles kafkaïens – le metteur en scène choisit la même ligne : les images, sont absentes, ou projetées, intervenantes par moments précis et rapides.

Les moniteurs vidéo et la présence d'un studio de tournage caché reviennent en 1990, dans *Il legno dei violini* [*Le bois des violons*], dont Corsetti est auteur, metteur en scène et interprète. Ce spectacle est un montage de scènes indépendantes[562] qui portent les titres suivants : *L'Ecclesiaste*, *L'entrée dans la maison*, *La tentation*, *L'humiliation*, *L'alliance*, *Le vacarme*, *La chute*, *L'idolâtrie*, *La chanson du sac*, *La perte*, *La sarabande*. Elles ne construisent pas une histoire au sens propre du terme, mais développent plutôt un subtil fil narratif à partir des rapports de vexation et de violence qui se tissent entre les quatre personnages : Elia, le Voisin, la Demoiselle, et le secrétaire Absalon. Les références bibliques des noms de deux personnages sont amplifiées par des lectures de l'Ecclesiaste et par le ton des titres des épisodes. Corsetti semble construire une parabole mythique des temps modernes. Une colonne de trois téléviseurs défile par moments sur le plateau. Par la qualité des images, le rapport du corps du comédien avec la boîte télévisuelle, et par sa mobilité, elle rappelle le dispositif utilisé dans les spectacles réalisés avec le Studio Azzurro. Pourtant, leur rôle est beaucoup plus circonscrit. Les moniteurs entrent et sortent, et leurs allers-retours marquent le passage d'un thème à l'autre, en introduisant des éléments symboliques qui entrent en résonance avec l'action scénique, et ils passent en deuxième plan par rapport à l'invention de la scénographie mobile, qui, par ses rotations et ses transformations continues, est le véritable partenaire de jeu des trois comédiens. Cela ne signifie pas que les images assument une simple valeur décorative. Comme l'affirme Franco Quadri, "chaque phase de l'histoire trouve, grâce à la vidéo, une introduction brève et cohérente, un commentaire ironique et distancié, un titre qui est une partie intégrante du récit"[563].

Cette nouvelle attitude va ensuite se préciser en 1992 : cette année marque la rédaction d'une réflexion théorique affinée et la rencontre avec celui qui va devenir son collaborateur habituel en ce qui concerne la création vidéo dans ses spectacles, le vidéaste Fabio Massimo Iaquone.

---

[562] La structure et le texte du spectacle sont reproduits avec précision dans le volume BARBERIO CORSETTI, Giorgio (dir.), *L'attore mentale: dalla trilogia du Kafka al Legno dei violini*, Milano, Ubulibri, 1992, pp. 85-135.

[563] QUADRI, Franco, "Dalla parte di chi guarda", in BARBERIO CORSETTI (dir.), *L'attore mentale*, cit., p. 145.

…à la précision de sa fonction dans l'écriture scénique

Lorsqu'il est invité à participer au dossier de *Teatro in Europa* (1992)[564], Corsetti répond avec un texte qu'il intitule, de manière presque provocatrice par rapport à ses expériences passées, "La camera concreta" ["La chambre concrète"] **(Ann. 2.D, Textes)**. Corsetti définit très précisément la place de la vidéo dans son travail, en prenant comme point de départ la notion d'écriture scénique. Pour lui, la mise en scène est un langage complexe, composé de plusieurs éléments. Dans celui-ci, les images vidéo deviennent des substantifs ou des verbes substantivés. Dans les manuels de grammaire[565], la catégorie des substantifs est définie d'après sa différence par rapport à deux autres catégories : le verbe et de l'adjectif. Le substantif complète les informations fournies par le verbe, il n'indique ni l'action, ni le mode, ni le temps. Par rapport à l'adjectif, le substantif exprime le concept autonome de quelque chose, et non un concept utilisé pour qualifier autre chose. Ces distinctions scolaires sont importantes pour bien saisir la place que Corsetti accorde aux images dans sa composition scénique. Les images fournissent un complément de l'action scénique, mais elles ne sont pas une qualification de ce qui se passe sur la scène car elles expriment, tout comme le substantif, une signification autonome. Elles se trouvent donc dans une condition médiane entre intégration et indépendance, et elles peuvent avoir une valeur dans les spectacles autant différenciée que celles des substantifs dans un discours. Tout comme les compléments que l'on peut former avec des substantifs sont très nombreux, ainsi la vidéo peut être déclinée de manière variée par rapport à l'action : par exemple, en intervenant au début des séquences dramatiques, comme dans *Il legno dei violini*, ou en constituant un contrepoint ou un fond à l'action, ou encore en interagissant avec les comédiens. Dans tous les cas, selon Corsetti, vu son pouvoir d'abstraction, elle introduit des significations conceptuelles et métaphoriques supplémentaires, et elle permet de faire apparaître des aspects des choses auxquels le regard est habituellement aveugle.

Cet affinement de la position de la vidéo dans l'écriture scénique – nous l'avons dit – se produit au moment où le metteur en scène rencontre Fabio Massimo Iaquone, qui réalise les installations vidéo du spectacle itinérant *America* d'après Kafka. Personnalité de vidéaste très discrète, qui a tendance à rester en marge des débats théoriques et esthétiques sur l'art vidéo, Iaquone est un artiste à part entière, qui présente ses œuvres

[564]Cf. *supra*, note 520.

[565] On a utilisé comme référence un manuel de grammaire italienne : SABATINI, Francesco, *La comunicazione e gli usi della lingua*, Torino, Loescher, 1990.

à des festivals internationaux, et travaille avec d'autres metteurs en scène. Sa collaboration avec Corsetti se stabilise au fil des années à travers de nombreuses créations, selon les principes de l'autonomie artistique et de la complicité. A propos du processus de mise en place des images avec Iaquone, Corsetti affirme :

> Je lui écris de quoi il s'agit, ce que je veux et ce que je pense. Fabio élabore à sa façon ce que je lui ai proposé et tourne des images. On discute sur ces images encore et encore jusqu'à arriver à quelque chose de fixé et d'établi. En réalité, lui il travaille de façon autonome : moi je cherche tout le temps à resituer ce qu'il fait dans la dramaturgie du travail que je suis en train de réaliser. Il s'agit de donner un sens profond à ce qu'il produit par intuition. Quand ce qu'il produit intuitivement ne marche pas, il est question de trouver le moyen de le faire marcher ou bien de modifier son intuition. Il faut qu'il y ait un lien entre les images, les corps et les événements scéniques, qu'il y ait véritablement une nécessité profonde [566].

Iaquone n'offre jamais des explications ou des éclaircissements sur ses choix et sur les détails plus techniques des solutions adoptées. Son travail s'insère de manière harmonieuse dans la composition du metteur en scène qui finalement assume la responsabilité de la production du sens des images vidéo. La création reste dans les mains de Corsetti : c'est au metteur en scène de décider comment intégrer la présence et l'action des images sur la scène. Les notions de "metteur en scène" et de "mise en scène" qui étaient difficilement applicables au travail mené par Corsetti avec le Studio Azzurro, deviennent maintenant déterminées et opérationnelles. La vidéo en devient un élément de la mise en scène, qui est délégué à un collaborateur, comme la scénographie, les costumes, le dessin des lumières (les éléments plus traditionnels du théâtre que le metteur en scène se charge de coordonner et de plier à sa vision).

Corsetti et Iaquone réalisent ensemble plusieurs spectacles. *Faust*, mis en scène en 1995 est une épreuve mûre de leur collaboration et de la conception de la vidéo que Corsetti annonce en 1992.

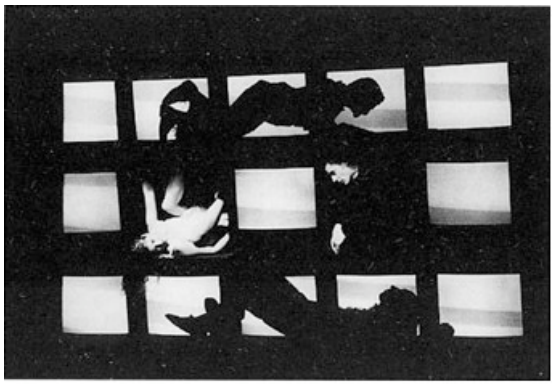
Premières approches de Faust : les leurres du diable

Après les récits et les romans de Kafka, Corsetti est fasciné par la figure de Faust, qu'il étudie à travers plusieurs spectacles[567] : en 1994, il met en scène au Théâtre National de Strasbourg *Docteur Faustus ou le manteau du diable* et en Italie *Mefistofele. Studi, schizzi e disegni per un Faust privato* [*Méphistophélès. Essais, ébauches et dessins pour une Faust privé*]. Dans le premier, inspiré de l'œuvre de Thomas Mann et cosigné avec

[566] Giorgio Barberio Corsetti à Erica Magris, Paris, Théâtre de Gennevilliers,16 mai 2003.

[567] Il est intéressant d'observer, et cela pourrait être l'objet d'une recherche ponctuelle, qu'à la même époque, où justement on parle de réalités virtuelles, de cyberspace, etc, plusieurs metteurs en scène se tournent vers le mythe faustien, en utilisant des images projetées ou des écrans, même si cela ne fait pas partie des leurs démarches habituelles : Strehler, Pitoiset.

Stephan Braunschweig, la technologie télévisuelle représente l'élément diabolique de ce mythe moderne, l'envers du décor de la soif de connaissance. Braunschweig explique que "le manteau du diable c'est le véhicule qui permet à Faust de quitter son Moi mélancolique et de se risquer dans le monde réel, mais c'est aussi le piège tendu par Méphisto pour le conduire à son insu dans l'enfer d'un monde virtuel"[568]. La mise en scène se sert de nombreux moniteurs présentant des images particulièrement nettes, lumineuses et définies, qui, tout comme dans la trilogie du Studio Azzurro, restituent des corps captifs dans l'espace électronique. Braunschweig et Corsetti visent ainsi à montrer la capacité des moniteurs à créer des simulacres du réel, qui sont autant de pièges pour la perception du public[569]. Le pouvoir d'illusion des médias est cependant dévoilé à la fin, par une scène très suggestive : le rideau séparant la scène du studio d'enregistrement tombe : face aux spectateurs se pare ainsi l'ensemble de l'arsenal technologique destiné à la production des images, tout un avec un comédien en chair et en os devant les caméras et son double électronique diffusé sur les écrans. La question reste pourtant ouverte :"Le réel dans lequel le diable nous demande de nous engouffrer est-il effectivement réel ou n'est-ce encore qu'un leurre ?"[570].



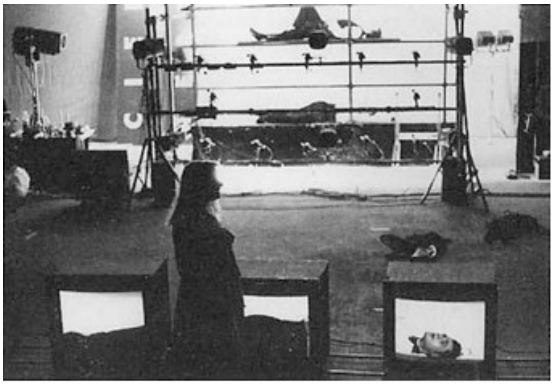


Fig. 46 – Fig. 47: le dispositif et son dévoilement dans *Docteur Faustus* (Phot. Hervé Bellamy et Stéphane Santini).

Avec *Mefistofele*, Corsetti poursuit ce questionnement, en écrivant lui-même un texte où il entrelace l'histoire de Faust avec celle du *Maître et Marguerite* de Mikhaïl Bulgakov. En 1995, enfin, il aborde directement la première version de l'œuvre

[568] Stéphan Braunschweig cité par BOIRON, Chantal, "Images de *Faust*", in LAVILLE, Pierre (dir.), *L'année du théâtre 1994-95*, Sand, Paris, 1995, p. 135.

[569] Le piège est effectif, comme le montre par exemple la question que le critique Alain Etienne pose à Braunschweig à propos de la présence matérielle d'une bougie sur la scène. Cf. PLASSARD, Didier, "Dioptrique des corps dans l'espace électronique", in PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2009 [1998], p. 165.

[570]Stéphan Braunschweig cité par BOIRON, Chantal, "Images de *Faust*", in LAVILLE (dir.), *L'année du théâtre 1994-95*, cit., p. 135.

monumentale de Goethe (1808). Produit encore une fois par le CRT de Milan, le spectacle débute en mars après des difficultés imprévues dans la petite salle du Teatro Gnomo de Milan[571], en suscitant l'enthousiasme du public et quelques perplexités de la critique.

Faust au CRT de Milan : la fragmentation de l'être

Dans son carnet de mise en scène, Corsetti note que

> L'histoire de la sortie de Faust du monde, transporté par le manteau flamboyant de Méphistophélès, devient une traversée de notre époque. Vidéo, mots, images, glissades et gouffres, le sentiment de la fin de l'histoire. La nuit, les gens, les estaminets, Marguerite, l'échafaud : des scènes fragmentées, stratifications d'écritures de différentes époques, sédimentations d'une recherche continue étalée tout au long de la vie de Goethe. Recherche dans un monde en crise, aux changements plus rapides que la pensée, comme le nôtre. Le regard ironique et méchant de Méphistophélès qui sait tout, qui a déjà tout vu, un œil qui consomme par l'ennui de la répétition, tout comme l'œil de la vidéo. Faust, la descente, les mythes, les hauteurs des montagnes, les profondeurs des océans. Des hauteurs et des profondeurs qui sont consommées, rongées dans nos jours. L'œil de Méphistophélès arrive partout, dans les corps, sur les planètes, dans les abysses. L'argent, le feu, les guerres, l'empereur, l'anti-empereur, les grandes inventions, comme un terrain d'expérience pour le diable, des laboratoires pour la recherche sur la nature[572].

Dans la poésie de Goethe, Corsetti voit une sorte de miroir brisé dans lequel regarder les reflets fragmentés de notre époque, et en cerner les paradoxes et les contradictions. Les problématiques évoquées par le metteur en scène sont complexes, vastes, imbriquées les unes dans les autres dans ces notes schématiques, et touchent aux fondements même de l'homme occidental. Pourtant, sur le plateau, elles se concrétisent dans des éléments simples et épurés, par un travail essentiellement physique sur l'espace et sur le corps, cohérent par rapport aux expériences passées. D'ailleurs, tout comme dans les créations précédentes avec la Gaia Scienza e avec sa propre compagnie, Corsetti est sur scène et interprète le rôle titre du spectacle, avec cinq autres comédiens jouant plusieurs personnages : trois hommes et trois femmes au total, qui par leur symétrie, et leur opposition, semblent incarner le principe de scission, d'aliénation du sujet que le metteur en scène met à l'avant de sa création. Une idée amplifiée par le choix de doubler le personnage de Méphistophélès, interprété simultanément par deux acteurs, Gabriele Benedetti et Roberto Rustioni[573].

---

[571] Cf. BANDETTINI, Anna, "Povera Milano, non c'è posto neanche per *Faust*", in *La Repubblica*, 18 février 1995; CAVALLAZZI, Maria Paola, "Faust salvato dallo Gnomo", in *L'Unità*, 18 février 1995; ROSSO, Magda, "Faust il grande è diventato Gnomo", in *L'Informazione,* 18 février 1995.

[572] Notes de mises en scène de Giorgio Barberio Corsetti publiées in *Il cartellone di Milano*, n°2, febbraio 1995, reproduction non paginée conservée dans les archives du CRT, Milan.

[573] Nous avons visionné l'enregistrement vidéo anonyme d'une représentation (prise frontale, duréer 1h 59') au Centro di Ricerca per il Teatro, Milan, où nous avons aussi consulté le programme de salle, le

Le spectacle s'ouvre dans la salle, où se disposent en quadrilatère autour du public les trois comédiennes habillées avec des trench-coats monochromes de différentes couleurs (blanc, vert et jaunes) et Corsetti. Nous sommes dans le ciel, où Dieu, entouré par les archanges chantants, accepte le pari qui lui lance le Diable d' "en bas" – la terre, et dans la mise en scène l'avant-scène fermé par un rideau noir – en lui demandant de tenter le probe et savant Faust. Le rideau se lève alors, et l'action passe sur le plateau, où elle va se dérouler tout au long du spectacle. Le public y découvre, au-dessous d'un tas de matelas, le protagoniste cogitant sur son insatisfaction et sa soif inapaisable de connaître les mystères du monde et de vivre pleinement. Sous un imperméable noir luisant, Rustioni et Benedetti composent la silhouette d'une grosse bête à quatre pattes, qui peu à peu se défait pour laisser apparaître les deux diables, qui vont tenter Faust jusqu'à le conduire à sceller un pacte et à s'envoler avec eux. La scène va ainsi devenir les lieux multiples de la traversée du monde terrestre et souterrain que Faust va accomplir à côté de Méphistophélès : des montagnes du sabbat à la maison de Marguerite, du jardin à l'antre de la sorcière et à la prison. L' adaptation de Corsetti et Lolini reproduit les étapes principales de cette parabole, tout en allégeant les répliques et en simplifiant le langage poétique de Goethe[574]. Ce n'est pas seulement question de simplification, mais d'un véritable travail sur la figure rhétorique de l'ellipse : même si le spectacle possède une structure dramatique, l'histoire se déroule de manière elliptique, en ouvrant et en refermant tout de suite des fenêtres sur des situations et sur des personnages dont l'identité, les relations, les lieux ne sont pas totalement expliqués aux spectateurs. La musique de Daniel Bacalov, qui souvent accompagne également les chants de cabaret des comédiens, et le noir fait sur le plateau marquent les passages d'une séquence à l'autre.

---

communiqué et la revue de presse, très riche. Parmi les articles publiés, nous rappelons : RONFANI, Ugo, "Corsetti nudo con Mefistofele a cavallo del televisore", in *Hystrio*, aprile-giugno 1995, p. 103; CALBI, Antonio, "Faust e due Mefistofele tutti pensieri e azione", in *La Repubblica-Tuttomilano*, 16 février 1995; MURGIA, Adelaide, "Il Faust elettronico del Crt", in *Il Giorno*, 23 février 1995; QUADRI, Franco, "Faust giovane e ribelle", in *La Repubblica*, 26 février 1995; MASINI, Beatrice, "La tivù è il cavallo di Faust", in *La Voce*, 2 mars 1995; MINOTTI, Rossella, "Partita a due per il diavolo", in *Il Giorno*, 4 mars 1995; BERTANI, Odoardo, "Povero faust elettronico", in *Avvenire*, 14 mars 1995; MANZELLA, Gianni, "Faust : Mefistofele racconta i dannati del disincanto", in *Il Manifesto*, 14 mars 1995; PAOLI, Enrico, "Faust perduto tra i monitor", in *Il Giornale*, 14 mars 1995; QUADRI, Franco, "Faust è uno di noi", in *La Repubblica*, 14 mars 1995.

[574] Le spectacle présenté au Teatro Gnomo à Milan contenait l'œuvre de Goethe en 1h 59'. Les épisodes présentés sont: Prologue dans le Ciel, La Nuit (monologue de Faust), Cabinet d'Etude (première rencontre avec Méphistophélès), Cabinet d'Etude (pacte avec Méphistophélès), Cuisine de la Sorcière, une rue (rencontre de Faust et Marguerite), la maison de la voisine, une rue, un jardin, la nuit (assassinat du frère de Marguerite), la nuit de Walpurgis, cachot.

La scène est simple et essentielle, mais organisée sur deux niveaux : le plateau en bas et une estrade praticable noir à la hauteur d'un mètre et demi, placée à l'arrière-plan enferme la scène comme un horizon. Une trappe cachée sur le mur de l'estrade donne aux comédiens une entrée supplémentaire. Sur le fond, un "cyclorama" se teint des couleurs intenses – du noir, du blanc, du rouge, du bleu – selon une partition traduisant chromatiquement les thèmes et les atmosphères de la pièce.



Fig. 48 : Faust et Méphistophélès dans la scène minimaliste de Beatrice Scarpato dans *Faust* (Phot. Tommaso Le Pera).

Dans cette scène vide et pourtant mutante, Corsetti et sa scénographe Beatrice Scarpato insèrent peu d'accessoires – des matelas, des cannes, des casseroles, le coffret à bijoux, un tapis, un paravent– qui sont portés directement par les acteurs, ou tombent des cintres lorsqu'il faut, pour disparaître une fois qu'ils ont accompli leur fonction. Si d'une part les casseroles et le coffret sont utilisés conformément à leurs modes d'emploi, les cannes et surtout les matelas deviennent des signes polysémiques et multifonctionnels, transformés par les gestes des comédiens : entassés les uns sur les autres ils semblent évoquer les livres et le poids du savoir pendant le monologue de Faust au début du spectacle, mais ensuite ils peuvent devenir rocher, ou compagnon de danse pendant la nuit de Walpurgis.

La même mobilité physique, fonctionnelle et sémantique à la fois caractérise le dispositif vidéo : en effet, celui-ci n'est pas fixe sur la scène, mais il intervient à des moments précis à partir du moment où Méphistophélès s'introduit dans le cabinet de Faust. Il se compose de sept moniteurs mobiles, roulant sur des rails cachés sur le plateau et sur l'estrade, ou se balançant accrochés aux cintres. Ces moniteurs se

présentent pour la plupart comme des boîtes isolées de lumière, mais ils peuvent aussi se réunir pour composer des colonnes ou des murs d'images.



Fig. 49 : les dispositif scénographique dans *Faust* (Phot. Tommaso Le Pera).

Les moniteurs montrent des images variées, que nous pouvons regrouper en trois typologies : personnages, éléments naturels (flammes, fumée, lune, eau, plantes), et inscriptions ou signes. Le dispositif vidéo assume ainsi des configurations et des fonctions à chaque fois différentes.

La fonction scénographique

Comme dans les spectacles réalisés dans les années quatre-vingt avec le Studio Azzurro, le metteur en scène assume l'épaisseur et le poids des moniteurs : ils deviennent en effet des objets praticables pour les comédiens, qui peuvent monter dessus, les chevaucher, les escalader. Le manteau du diable devient ainsi une sorte de balançoire composée par deux moniteurs superposés, sur lequel Faust accepte de monter en se laissant emporter dans le voyage terrestre et surnaturel que Méphistophélès lui propose. Les paysages explorés dans ce voyage se matérialiser sur les écrans grâce aux gestes et les mots des personnages, comme les trois lunes qui semblent surgir des mains de Faust, et sont évoqués par des fragments, des synecdoques, qui montrent les parties, parfois multipliées, d'un tout qui n'est jamais reconstitué.



Fig. 50 : la rencontre entre Faust en Marguerite dans le *locus amœnus* dans *Faust* (Phot. Tommaso Le Pera

Les images se bornent à suggérer, souvent de manière ironique, les différents lieux du voyage de Faust : les vapeurs de l'antre de la sorcière, les fleurs, les eaux et le ciel nocturne du *locus amoenus* où Faust rencontre Marguerite, les montagnes brumeuses de la nuit de Valpurgis. Elles sont parfois la traduction littérale du texte de Goethe. L' "air enflammé" nécessaire à activer le manteau du diable devient des flammes et des fumées sur les deux écrans de la balançoire, la "cheminée" d'où descend la sorcière devient de la fumée, une fumée qui devient aussi situation à jouer : la sorcière – Milena Costanzo – apparaît à cheval sur le moniteur suspendu aux cintres, qui, en descendant la laisse tomber sur la scène. Les moniteurs, avec les images qu'ils portent deviennent des outils scénographiques pour le jeu, qui par leur caractère praticable, mobile et métonymique définissent les coordonnées de l'action scénique.

Fonction actoriale : doubles et reflets du comédien

Les personnages en image sont des apparitions éphémères, dont pour la plupart nous ne voyons que le gros plan, le temps de quelques répliques : ce sont les esprits que Faust entend pendant la première rencontre avec Méphistophélès, représentés par le visage de la même actrice qui apparaît sur deux moniteurs défilant en directions opposées sur

l'estrade. Ou bien, c'est Marguerite secourant son frère[575] mourant et souillant sa réputation, accablé sur un moniteur qui diffuse le gros plan de celle-ci. Même lorsqu'ils semblent seuls, comme dans ce cas, les personnages dans la vidéo s'adressent en réalité à ceux qui se trouvent physiquement sur le plateau; l'adresse verbale se transforme par moment en contact entre les corps et les images : le frère tient dans ses mains les visages électronique de Marguerite, Méphistophélès ferme avec la main la bouche de son double "écranique" excessivement loquace. Les dispositif se fonde donc sur la proximité et la possibilité d'interrelation entre les comédiens en chair et en os et les images, qui souvent génère des effets ironiques.

Fonction métalinguistique : la mise en abyme de la production du sens

L'effet ironique est amplifié quand à la place des images montrant les objets évoqués par les mots, Corsetti décide de montrer les mots eux-mêmes, dont les inscriptions colorées défilent sur les écrans noirs. Faust apparaissant dans le brouillard entre sur scène sur un moniteur sur lequel est affiché le mot "*nebbia*", ou avec les deux Méphistophélès qui descendent sur l'échafaud de Marguerite en chevauchant trois moniteurs où défilent les mots "*cavalli neri*".

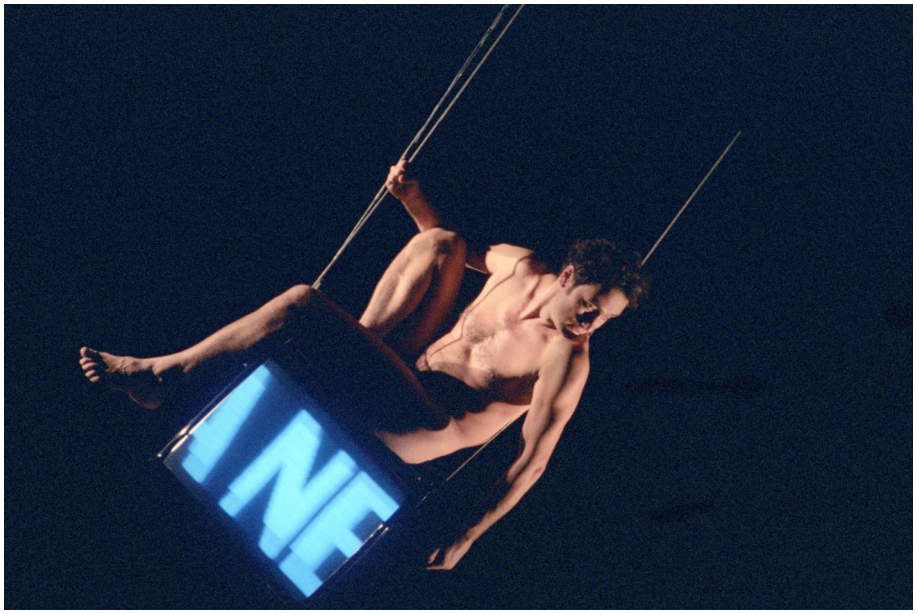


Fig. 51 : l'utilisation de l'écriture dans *Faust* (Phot. Tommaso Le Pera).

Un court-circuit de la représentation se produit ainsi : le moniteur est détourné de son mode d'emploi – montrer des images – et devient un objet neutre déterminé par les mots – substantif et adjectif– qui remplacent l'image, en une sorte de "*ceci n'est pas une pipe*" renversé qui demande au spectateur de réfléchir aux mécanismes de la production

[575] Interprété par la même actrice, Irina Dalle

du sensLa fonction spectatorielle est aussi mise en abyme dans le jeu des doubles et des regards entrecroisés engendré par les moniteurs. En particulier, elle est travaillée dans une des rares exceptions à la poétique de la fragmentation du corps qui règle les apparition des personnages en image. Il s'agit du monologue de Faust dans la grotte précédant la séduction de Marguerite : entourés d'images de surfaces aquatiques, quatre moniteurs rassemblés au centre du plateau montrent Faust accroupi, plongé dans ses réflexions sur le désir. Cette image, à la différence des autres, est en noir et blanc, un choix qui évoque sans doute le lieu sombre où se trouve le protagoniste, mais qui en même temps introduit un filtre entre la situation scénique et le spectateur. En effet c'est comme si celui-ci voyait à travers les yeux de Méphistophélès, qui interrompt ensuite le monologue en montrant avoir tout écouté. Le diable espionne et écoute continuellement Faust et en même temps invente son monde en lui montrant les choses et les êtres. Dans cette séquence de face à face entre Faust-Corsetti et le public-Méphistophélès, le metteur en scène affirme que le sens du spectacle se situe dans la zone flottante entre la fabrication, l'ostension et le regard, dans l'écart entre le langage, la réalité et l'imaginaire.

Dans *Faust*, Corsetti déploie avec maturité et grande maîtrise la palette des possibles fonctions théâtrales de la vidéo, en exposant de manière presque scientifique son potentiel dans la composition du discours scénique. Essentielles mais autonomes, les vidéos ne représentent pas le fil principal de l'action, mais donnent des éléments qui la complètent, d'une manière pourtant toujours partielle et limitée, car dans le monde de Méphistophélès, incohérent, cruel mais léger, tout se révèle instable et insaisissable en une dimension kaléidoscopique dont les facettes apparaissent et disparaissent sans cesse. Corsetti veut donc que les images et les moniteurs affichent un déficit linguistique de base, qui leur vient de leur séparation temporelle et spatiale du tout, un tout qui n'est jamais entièrement visible. Les moniteurs ne constituent pas un dispositif totalisant, avec ses propres lois, comme c'était le cas dans les spectacles avec Studio Azzurro, mais contribuent à compliquer un univers qui sinon serait plus linéaire, compréhensible, lisible. Entrées sur scène avec le diable, les télévisions mettent en question le système linguistique et la signification du langage, introduisent des illusions et manipulent les personnages. En utilisant une technique presque obsolète, Corsetti semble justement stigmatiser le retard de l'Italie et la puissance des pouvoirs liés au système de communication de masse dans la construction et dans la compréhension du monde.

4

Corps, sens, espaces, récits : expériences extrêmes du théâtre

Pendant les mêmes années de la réalisation des spectacles sur *Faust* par Corsetti, certains artistes, en suivant leurs recherches personnelles, abordent l'exploration des potentialités et du sens des dispositifs technologiques d'autres points de vue, en réalisant des expériences efficaces et significatives. Comme cela avait été le cas avec la vidéo pendant les années soixante-dix, ces expériences ont lieu dans des territoires hybrides, où le théâtre se mêle avec d'autres formes artistiques : dans la "presque performance" ou dans la "presque installation", dans le domaine de la danse et de l'opéra, ou encore dans les pratiques du conte et de l'oralité. Par contre, à la différence que celles des années soixante-dix, elles ne possèdent pas un dénominateur commun technologique. Elles se fondent parfois sur des dispositifs pointus, avancés, numériques dans la prise des images, l'élaboration des sons, la programmation de la machine scénique, parfois sur de vieilles techniques perfectionnées de diffusion d'images vidéo, parfois enfin sur des technologies analogiques réactivées et actualisées. Néanmoins elles nous semblent toucher à quatre axes de recherches principales : la présence de l'acteur et l'exposition de son corps jusqu'à l'excès et à l'obscène; la notion de la scène comme lieu de la synésthésie; l'agencement d'espaces métamorphiques et transformables; la communication avec le spectateur et la transmission de l'expérience.

L'excès et l'obscène du corps

Dans son parcours de cette époque, la Socìetas Raffaello Sanzio – devenue désormais une sorte de tribu, toujours enracinée dans la ville de Cesena –, croise les chemins sillonnés par Carmelo Bene *via* des auteurs anti-humanistes tels qu'Artaud et Céline et elle les poursuit en développant un univers esthétique complètement original, également visionnaire et radical. Si déjà dans ses vidéos des années quatre-vingt, elle montrait des luttes, des assassinats, des morts – légendaires et mythiques dans le cas de *Romolo e Remo* ou bien organiques métaphoriques et ludiques dans le cas de *Interferon* – au fil des spectacles des années quatre-vingt-dix, la compagnie creuse l'aspect pathologique et violent du théâtre. Avec *Amleto o la veemente esteriorità della morte di un mollusco* [*Hamlet ou la violente extériorité de la mort d'un mollusque*, 1992] Romeo Castellucci précise l'idée que l'acte de monter sur scène est un sacrifice : l'exposition aux regards des autres est en soi pour l'acteur une punition à la valeur euristique qui le rend un bouc émissaire portant le poids de la cruauté de l'humanité. Il s'agit d'un sacrifice christique :

aussi bien spirituel, essentiel, existentiel que charnel, physique, matériel. Comme Castellucci lui-même l'explique par son langage dense, concret et parfois cryptique, la scène est le lieu où triomphent la matière et la chair, qui peuvent s'y déployer dans les deux extrêmes du souffle vital et de la décomposition du cadavre. Le plateau montre impitoyablement la pourriture, l'insignifiance, la souffrance de la vie et son mystère originaire et impénétrable, dans une dimension qui tend vers le mythique et le tragique, mais qui, comme s'il avait subi une castration, renie toute possibilité de catharsis. Les spectacles deviennent alors des hallucinations cauchemardesques et provocatrices qui éveillent l'inconscient du spectateur en le plaçant dans un état de malaise et d'émoi : des figures énigmatiques, des corps en souffrance, évoluent dans des espaces poussiéreux ou humides, agencés plastiquement de manière rigoureuse, comme des tableaux ou des installations. L'inhumain y côtoie ces comédiens atypiques souvent contraints à l'immobilité et au silence : des animaux – chevaux, chiens, singes entre autres – et des machines pneumatiques ou électriques.

L'efficacité et la créance de ces univers relèvent du fait qu'ils sont toujours séparés du spectateur, dans une frontalité que Castellucci – dont le rôle de metteur en scène à l'intérieur de la compagnie se précise au fil des années – manie par des stratégies multiples déterminant la position du public par rapport à ce qui passe sur le plateau. La vision est en effet souvent filtrée, empêchée – comment ne pas songer à l'aquarium que Bene avait réalisé pour la mise en scène de *Salomé* en 1964 – par des rideaux de différentes matières, épais ou translucides, lourds ou aériens, qui délimitent l'aire de jeu et créent plusieurs plans. L'action est visible par des percées qui assument souvent la forme de diaphragmes, des cercles, sorte de double des prunelles regardantes des spectateurs. La partition sonore est aussi variée et elle enveloppe la salle par des fréquences extrêmes : du fracas assourdissant au bruissement presque inaudible, au silence pétrifié. Ainsi, Castellucci offre une expérience perceptive et intellectuelle de l'*excès* et de l'*obscène*. Le réel est comme agrandi par une loupe ou regardé à travers le verre d'un télescope, et le langage retourne à l'état liquide, en se transformant en balbutiement, chuchotement, cri, grognements originaires.

Dans l'expression et la construction de cet univers dérangeant, les technologies audiovisuelles deviennent aussitôt un moyen de troubler ultérieurement les perceptions du spectateur, en agissant sur la vision et sur l'ouïe. Elles apparaissent notamment dans la création *Orestea (una commedia organica?)* [*Orestée (une comédie organique)*, 1995], dans laquelle, pour la première fois également, Castelucci fait appel à des acteurs

dont les corps sont porteurs d'une "diversité": des obèses, des mutilés, un garçon mongoloïde, des jeunes d'une maigreur extrême. Dans certaines scènes, ceux-ci, placés derrières les rideaux en plastique transparent, disent des morceaux de texte ou émettent des vocalises dans des microphones. Ainsi, Castellucci attribue à l'expression vocale des comédiens la même altérité qui caractérise leur présence physique. Comme pour Bene, les technologies d'amplification du son permettent d' "étrangeiser" et de rendre différente la voix, comme si elle venait d'ailleurs. Dans le même spectacle, Castellucci insère par moment des projections d'anciens films pornographiques en noir et blanc, montrés toutefois avec une mise au point altérée. Le corps, la chair sont montrés dans leur brutalité organique, en défiant le sens commun de la pudeur, mais l'image assume des contours indéfinis et flotte dans l'espace en se superposant à l'effet de flou même produit par les rideaux en plastique. En surgissant sur la scène, l'obscène, l'interdit, l'autre troublent les sens, brouillent la vision et compliquent l'écoute : comme si pour mieux saisir le scandale il était nécessaire et inéluctable de percevoir moins bien, différemment.

Cette idée du "voir et écouter différemment" à travers le corps martyrisé de l'acteur se trouve ensuite concentrée et portée au maximum dans un des spectacles suivants, *Giulio Cesare* [1997] [576]inspiré du *Jules César* de Shakespeare relu par le biais des historiens et des intellectuels latins. Dans ce cas, la Socìetas met en avant une réflexion explicite sur la parole et sur son pouvoir de persuasion, un pouvoir que Romeo Castellucci s'acharne à décomposer, à analyser dans ses aspects les plus paradoxaux et oxymoriques. Les personnages qui exercent l'art de la rhétorique dans le spectacle présentent en réalité des anomalies par rapport à l'émission du son : des problèmes qui sont accentués non pas par des systèmes électroniques mais par des causes mécaniques. Ils leur viennent en effet de l'utilisation de prothèses – comme un collier en métal qui fait vibrer les cordes vocales, ou la respiration de l'hélium qui change le timbre de la voix vers les harmoniques élévées en la rendant aiguë et subtile – ou de l'infirmité physique – Antonio, qui par son discours est capable d'enflammer le peuple contre Brutus a subi une laryngectomie et donc a une voix artificielle.

[576] *Giulio Cesare* de Romeo Castellucci d'après William Shakespeare et autres auteurs; diction Chiara Guidi; direction du jeu Claudia Castellucci; avec Cristiana Bertini, Maurizio Carrà, Dalmazio Masini, Giancarlo Paludi, Fabio Saijz, Federica Santoro, Sergio Scarlatella, Silvano Voltolina; production Socìetas Raffaello Sanzio, Wiener Festwochen (Vienne), Kunsten Festival des Arts 1998 (Bruxelles) avec la collaboration du Teatro Bonci de Cesena; Prato, Teatro Fabbricone, 5 mars 1997. Nous avons assisté à ce spectacle lors de sa reprise au Festival d'Automne à Paris, Thèiatre de l'Odéon, 8-18 novembre 2001.

La valeur charnelle de la parole, dans sa consistance toute physique, est montrée dans la séquence qui ouvre le spectacle et qui d'emblée choque profondément le spectateur. Dans le noir, un acteur s'assoit à l'avant-scène. Devant lui, une machine dont d'abord il est impossible d'établir la nature. Il s'agit d'une machine médicale, permettant d'introduire une microcaméra dans l'organisme à travers un câble muni d'une lampe. Exactement ce que va faire, lentement, méthodiquement, l'acteur sur la scène : il allume la caméra, il prend le câble, et une image ronde, un cercle d'image est projeté au-dessus de lui. Il s'attarde quelques instants sur la chemise, sur le cou, sur le nez et ensuite il rentre dans la narine et descend la sonde jusqu'à la gorge. De manière soudaine, nous passons de l'extérieur à l'intérieur, en violant un tabou originaire. Et les voilà les cordes vocales :

> Quand l'acteur au début introduit dans sa narine une sonde qui voyage dans sa chair, dans une intimité qu'on ne pourrait pas voir autrement. […] Il y a un voyage à l'intérieur de l'acteur, on voit ses muqueuses, les muqueuses qui produisent la parole, et c'est là qu'est le scandale, aller chercher l'origine quasi pornographique de la parole comme si la gorge de l'acteur avait le même genre de problématique par rapport à la pudeur de ses organes génitaux. […]C'est donc aussi ironique par rapport à la tension masculine, machiste, fortement sexuée de tout le Jules Caesar, où il y a seulement des hommes, politiques, de voir dans la gorge du premier acteur cet organe sexuel féminin. Les cordes vocales qu'on va examiner renvoient immédiatement au vagin. L'association est immédiate. Et on voit les cordes vocales vibrer en une contraction musculaire ce qu'ensuite nous considérons comme du discours, de la parole, mais avant tout il y a la chair, la contraction musculaire. L'histoire que la parole c'est du souffle est aussi un mensonge, la parole qui a le même destin que le corps et donc a une présence mais aussi la merveille de la chair[577].

Castellucci se sert donc d'une technologie médicale avancée, qui permet de montrer l'invisible en pénétrant dans la chair, dans la profondeur du corps de l'acteur. La technologie change donc la perception du corps, le sens de la voix et de la parole, en offrant au spectateur l'expérience de devenir, tout comme le metteur en scène, un "pèlerin de la matière".

Les scènes synesthésiques du numérique

Dans les années quatre-vingt les contaminations multimédias de l'opéra et du théâtre musical sont isolées et considérés comme des actes polémiques et transgressifs – comme c'est le cas par exemple dans *Il viaggio a Reims* que Luca Ronconi réalise en

[577] Romeo Castellucci in GUIDI, Chiara – CASTELLUCCI, Romeo *Le pèlerin de la matière*. *Dialogue entre Romeo Castellucci et Yan Ciret*, réalisation de Romeo Castellucci, Stefano Carloni et Cristiano Franceschetti, Coproduction Académie Expérimentale des Théâtre de Paris, Socìetas Raffaello Sanzo, avec la participation du Maillon Theatre de Strasbourg, 1999; nous présentons la traduction française du discours de Castellucci présentée dans ce documentaire, qui montre aussi la séquence du *Julius Caesar* que nous avons analysée.

1984 au Rossini Opera Festival à Pesaro, et ensuite à la Scala de Milan[578] – à cette époque, le théâtre musical reprend l'essor créateur qui l'avait caractérisé au début des années soixante. Plusieurs recherches sur la fusion du son, de la parole, de l'action et de l'image proposent de nouvelles déclinaisons technologiques de l'utopie de l'œuvre d'art totale.

Le Studio Azzurro poursuit justement ses expériences de la scène dans ce domaine, en abandonnant les expériences plus "théâtrales" – au sens strict du terme – des spectacles réalisés avec Corsetti. Le chanteur-acteur d'origine bulgare Moni Ovadia, engagé dans la redécouverte et la diffusion de la culture yiddish, et le compositeur Giorgio Battistelli sont les personnalités artistiques dont la collaboration marque cette phase de recherche scénique. En 1990 les trois artistes réalisent ensemble le spectacle *Kepler's Traum. Opera videomusicale* [*Le rêve de Kepler. Œuvre vidéo-musicale*], produit par le festival *Ars Electronica* de Linz et présenté en allemand au Bruknerhaus dans la ville autrichienne[579]. Le spectacle s'inspire de *Le Songe*, un texte de Kepler de 1609 publié de manière posthume en 1634, qui, en une sorte de science-fiction *ante litteram*, raconte un voyage sur la lune fait en rêve après avoir longuement observé la lune et les étoiles. La mise en scène met en place un dispositif scénique innovant, basé sur l'idée de la sphéricité. L'orchestre est disposé sur des gradins autour d'un plateau rond, délimité sur le fond par un large écran semi-circulaire. Deux projecteurs mobiles placés sur des rails l'un derrière l'écran et l'autre sur la plateforme diffusent des images vidéos colorées, présentant des éléments naturels qui accompagnent la musique et les mots chantés par un mezzo-soprano – jouant le personnage de Fiolxhilde – et un baryton – jouant le protagoniste de l'aventure Duracutos. Les images ne se répandent pas sur la totalité de l'écran, mais y dessinent des figures géométriques qui se combinent. Moni Ovadia, qui

[578] *Il viaggio a Reims* de Gioacchino Rossini, direction Claudio Abbado, mise en scène Luca Ronconi, scénographie Gae Aulenti, production Rossini Opera Festival, Pesaro, Rossini Opera Festival, 1984; Milano, Teatro alla Scala, 1985; Vienna, Staatsoper, 1988; Ferrara, Teatro Comunale et Pesaro, Rossini Opera Festival, 1992. Ronconi y utilise un circuit fermé pour déplacer l'action à l'extérieur du théâtre tout en la transmettant en direct sur des écrans placés dans la salle. Cf. RONCONI, Luca, *Inventare l'opera. L'Orfeo, Il viaggio e Reims, Aida: tre opere d'occasione alla Scala*, Milano, Ubulibri, 1986. Dans cette mise en scène, Ronconi situe une partie de l'action dans les rues devant le théâtre, en les filmant et les diffusant en direct sur le plateau.

[579] *Kepler's Traum. Opera videomusicale*, musique et texte Giorgio Battistelli, mise en scène Paolo Rosa, photographie Fabio Cirifino, avec Moni Ovadia, Elizabeth Lang, Timothy Breese, Giovanni Trovalusci, Ensemble Officina Musicale Italiana, direction Orazio Tuccella, Linz, Ars Electronica, Brucknerhaus, 1990. Opéra réalisé au plan technique avec deux projecteurs mobiles, un écran courbé, deux caméras et un lien en direct avec le satellite Meteosat. Des extraits vidéos, des croquis et des synopsis des spectacles du Studio Azzurro sont publiés dans l'ouvrage multimédia STUDIO AZZURRO, *Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, éd. par Bruno Di Marino, Milano, Feltrinelli, 2007.

interprète le Demon aidant Duracutos à atteindre la lune, déambule au centre de la plateforme et joue avec ces projections. Il les contemple, les suit avec son corps, et de temps en temps il fait rouler le projecteur pour en déplacer une. Lorsque la lune est atteinte, un écran rectangulaire descend sur le plateau, sur lequel se matérialise l'image de la terre captée en direct du satellite de l'agence météo italienne. Le déplacement de cette technologie raffinée de son contexte quotidien rend à l'image de la planète qu'elle transmet le pouvoir de susciter une émotion et une stupeur renouvelées. Le dispositif musical, visuel et technologique vise ainsi à transmettre au public le désir de connaissance, la capacité d'imagination et la vision excentrique du monde contenus dans l'œuvre de Kepler, où la science et la fantaisie sont indissolubles. Après d'autres expériences avec Moni Ovadia dans lesquelles le Studio Azzurro explore ultérieurement la relation entre le son, l'image et la parole[580], le groupe travaille à nouveau avec Battistelli, avec qui il crée *The Cenci* au théâtre Almeida de Londres (1997)[581]. Pour cet opéra, Studio Azzurro expérimente pour la première fois dans le cadre théâtral les systèmes interactifs utilisés dans les installations, en s'accordant au projet musical et dramaturgique du compositeur. Le groupe conçoit un plateau en forme de croix, délimité des deux côté par des écrans, entouré par l'orchestre et par le public, et animé par des vidéos diffusées à partir de 6 projecteurs. Les images, tournées par le Studio Azzurro avec les mêmes chanteurs présents sur le plateau et avec des danseurs, montrent des séquences symboliques d'un récit qui se déroule en parallèle de l'action des interprètes, en l'accompagnant, en le renforçant et parfois en le contredisant.

[580] Dans ces spectacles, les images et la voix intense d'Ovadia se mêlent avec les mots poétiques de Iannis Ritsos. Il s'agit de *Delfi* (1990), présenté dans le cadre d'une série de productions théâtrales du poète grec projetées et financées par le Teatro Due de Parme; et *Ultima forma di libertà il silenzio* [*Le silence, dernière forme de liberté*, 1993], réalisé pour les *Orestiadi* à Gibellina, la ville sicilienne détruite par un tremblement de terre en 1968, reconstruite selon les projets utopiques d'architectes et de plasticiens célèbres. Le premier parle du statut des œuvres d'art anciens, ces sculptures mortes, fantômes d'un passé lointain et inatteignable. Dans le spectacle, elles peuplent le plateau, plongées pourtant dans l'obscurité et visibles sur des écrans, captées par des caméras infrarouges. Ovadia y interprète le gardien d'un musée, les décrit, en bougeant parmi les moniteurs pour entrer ensuite dans le cercle obscur où les caméras remplacent les yeux du public. Même le second spectacle s'interroge sur la survie du passé, d'un passé douloureux tel que celui des habitants de Gibellina ayant perdu leur ville dans le tremblement de terre. Deux murs obliques de moniteurs émergent de la surface de ciment du "*cretto*" de Alberto Burri, dernière île de la mémoire, où des images de vieillards de la ville sont montrées en gros plan.

[581] *The Cenci* de Giorgio Battistelli, mise en scène Paolo Rosa, Nick Ward; direction musicale David Parry; photographie Fabio Cirifino, cameraman Riccardo Apuzzo, Mario Coccimiglio; projet interactif Stefano Roveda; software Orf Quarenghi, M. Faccincani; collaboration Paolo Ranieri; live electronics Centro tempo Reale, Alvise Vidolin, Nicola Bernardini; assistant à la mise en scène Davide Sgalippa; avec Ian McDiarmid, Anastasia Hille, Kathryn Pogrom, The Al media Ensemble. Dispositif composé par 6 projecteurs vidéo, 6 laserdisk, 1 système de contrôle en direct, 2 système de capteurs, 1 PC.

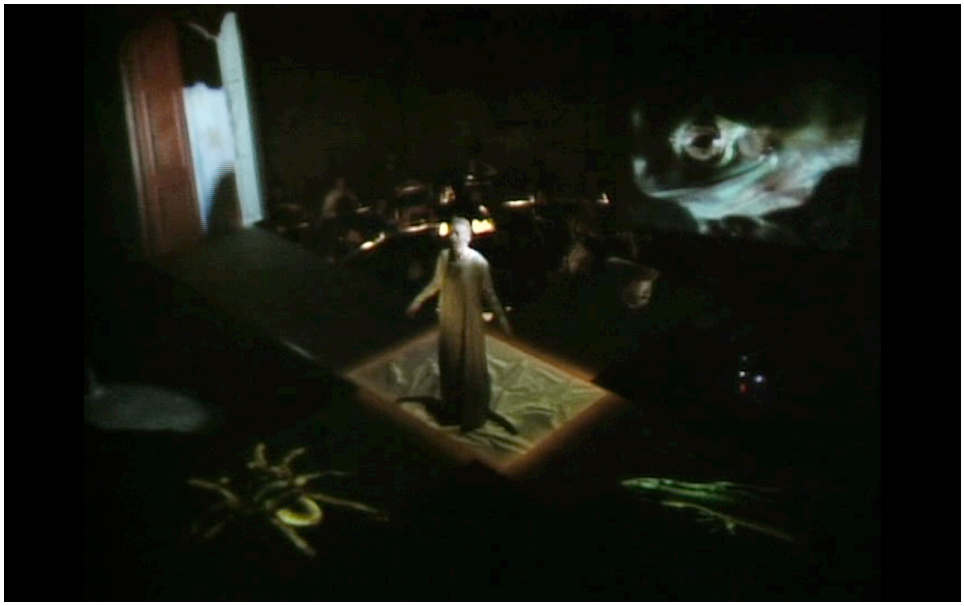


Fig. 52 : la croix interactive de *The Cenci* (Photogramme).

Ce sont les interprètes qui déterminent le déclenchement des séquences vidéo, avec leur mouvement, et à la fin du spectacle, le public est invité à monter sur la croix et à faire l'expérience de l'interaction avec les images, en se construisant ainsi un parcours personnel dans la narration.

Les deux spectacles dont nous avons parlé n'ont pourtant jamais été présentés au public italien, mais ils n'ont pu être réalisés – avec leurs dispositifs pointus – que grâce à l'intérêt d'institutions étrangères. Le même lien entre le soutien international et l'expérimentation de technologies nouvelles caractérise le parcours de l'autre principale compagnie italienne active dans le domaine sonore et musical. Il s'agit de la compagnie Giardini Pensili, crée en 1985 par le musicien compositeur Roberto Paci Dalò et la poète et performeur Isabella Bordoni, qui s'intéressent dès le début de leur activité à la réalisation de performances multi-sensorielles intégrant la composition musicale et poétique, l'action sur scène et la vision. Au début des années quatre-vingt-dix, Paci Dalò peut suivre des formations et mener des recherches sur la composition et sur la spatialisation numériques du son à Berlin, Linz, Amsterdam. Le numérique devient alors un élément fondamental pour penser et réaliser leurs créations. En 1996, Giardini Pensili a l'occasion de montrer et discuter l'articulation de son approche au numérique dans le projet *Metrodora* – le titre est tiré de l'album du compositeur Demetrio Stratos (1976), l'un des inspirateurs du projet – un laboratoire de cinq jours organisé en partenariat avec le DAMS de l'Università di Bologna et le Teatro La Soffitta. Dans le programme, Giardini Pensili présente les journées de rencontres, ateliers et présentations de spectacles comme une sorte de voyage à la découverte des nouvelles

technologies inspiré de l'histoire de Dorothy dans le pays d'Oz[582]. Dans un jeu d'équivalence métaphorique, Oz devient alors le théâtre, le théâtre le *cyberspace*. Pour Giardini Pensili,

> Définir ce qui est en train de se passer dans le domaine des médias, de la communication et du spectacle, des réseaux numériques, des recherches de laboratoire, définir tout cela comme du "Théâtre" ne relève pas de la simplification. Car ce mot contient déjà de nombreux termes employés abusivement comme "multimédia", "interactif". Il ne s'agit pas d'une véritable révolution, mais d'une prise de conscience. Un entraînement à observer l'ailleurs de manière multiple et tolérante. Une pratique de mobilité qui empêche la sédimentation et le durcissement des artères de la perception[583].

En se servant des technologies numériques, la compagnie Giardini Pensili veut donc "élargir la perception des éléments de base simples et quotidiens"[584], et changer la manière de créer. Comme Paci Dalò l'explique dans son introduction au laboratoire, le numérique est un outil de travail multiple qui permet de construire et organiser les matériaux du spectacle, et de les mettre ensuite en relation sur le plateau. L'interprète, le son et le visuel deviennent ainsi un organisme vivant réglé par les notions musicales d'immobilisme, d'itération et de décalage. Dans le spectacle présenté dans le cadre du laboratoire – *Terra di nessuno*, qui avait débuté en 1993 – Paci Dalò utilise le système *SensorLab* développé par la Fondation Steim à Amsterdam, permettant de lier le corps des performeurs au déclenchement des sons et des images. Les sons spatialisés entourent la voix naturelle d'Isabella Bordoni, dont le corps est recouvert par les projections des dessins d'Oreste Zevola.

Pour Giardini Pensili e le Studio Azzurro le théâtre est l'art du spectaculaire et de la synesthésie, permettant de créer des univers perceptifs déroutants et racontant des histoires, même symboliques et fragmentaires, mais capables de mettre en éveil l'imagination du spectateur. Le numérique donne un essor nouveau à la coordination et à l'agencement des signes de ces pratiques scéniques.

---

[582] *Metrodora*, un projet conçu par Isabella Bordoni et Roberto Paci Dalò avec les dessins d'Oreste Zevola, avec la participation de Cesare Lievi, Claudio Meldolesi, Cristina Piccino, Silvia Lelli, Roberto Masotti, Bologna, Teatro delle Moline et Internet, 30 avril-5 mai 1996. Le projet prévoyait la présentation du spectacle *Terra di nessuno* [*Terre de personne*], le séminaire *Lingua franca* [*Franc parler*], le laboratoire *Metrodora*, la publication sur Internet du texte du laboratoire *Brevi da Oz* [*Dépêches d'Oz*], et l'exposition virtuelle de Silvia Lelli et Roberto Masotti présentée par Radio Lada pendant le festival Riccione TTVV le 25 mai 1996.

[583] Introduction au projet présentée dans le site Internet crée à l'époque par Giardini Pensili. Celui-ci est encore disponible sur : http://giardini.sm/metindx.htm.

[584] *Ibidem*.

Les espaces transformables

L'exigence de coordination organique des éléments scéniques anime également le travail de Fabrizio Crisafulli, qui, néanmoins, se concentre plus sur les relations de ceux-ci dans l'espace. Après plusieurs années consacrées à l'enseignement de la scénographie dans les écoles de beaux-arts, Crisafulli fonde sa propre compagnie Il pudore bene in vista [La pudeur bien en vue] en 1991, avec laquelle il va créer surtout des performances *in situ*, en transformant les environnements en les manipulant par les objets et les lumières. En reprenant des expériences des avant-gardes historiques – Moholy-Nagy, Kandinski, les ballets mécaniques des futuristes italiens – il pense que "les formes peuvent être conçues et agencées de façon à ce qu'elles deviennent autonomes et capables de construire la structure dramaturgique"[585] dans une scène considérée comme un "univers, où toutes les composantes et les dispositifs sont aussi des éléments poétiques et symboliques, porteurs de mémoire et capables de récit"[586]. La lumière devient ainsi un objet de la vision, un agent, une "matière vivante et mobile", "une figure et une action"[587]. Crisafulli étudie et il invente pour chaque spectacle des systèmes particuliers d'éclairage et de projection, il modifie la forme, les dimensions et l'immobilité de l'écran rectangulaire, afin d'éviter toute référence à leur usage fonctionnel et quotidien. Pour Crisafulli, tout élément sur la scène est un acteur. "Je ne sais pas si l'on peut dire que 'l'essence du théâtre est l'acteur' – dit-il – Cela serait comme dire que l'essence de l'univers est l'homme. Que dire alors des étoiles?"[588]. Les comédiens sont donc équivalents aux objets, aux formes et aux lumières, il n'est pas le centre de l'action, mais un des élément qui contribuent à la complexité de l'univers scénique : un *médium* parmi les autres, comme le définit Crisafulli, en se liant au travail de Mario Ricci, et à l'équivalence de McLuhan entre moyen et message[589]. Les technologies et les médias accompagnent ce travail scénique de différentes manières :

- Comme référence linguistique et comme structure de l'action : Crisafulli travaille en effet en composant des *story-board*, où il dessinent les séquences et leur montage.

---

[585] Fabrizio Crisafulli cité par LUX, Simonetta, *Lingua stellare. Il teatro di Fabrizio Crisafulli 1991-2002*, Roma, Lithos, 2003, p. 136

[586] Fabrizio Crisafulli cité par LUX, *Lingua stellare*, cit., p. 137.

[587] *Ibidem*.

[588] Fabrizio Crisafulli cité par LUX, *Lingua stellare*, cit., p. 149.

[589] Cf. *supra*, pp. 101-102.

- En tant que thématique : par la technologie, Crisafulli veut exprimer une pensée sur la technologie même; en mettant les éléments technologiques en relation avec l'acteur dans l'espace, il réalise une prise de conscience de la manière dont ces outils modifient notre vie au quotidien.
- En tant que "*médium*" scénique : Crisafulli aime mélanger les éléments artisanaux avec des dispositifs technologiques plus avancés. Projections vidéos, diapositives, tableaux lumineux modifiés se côtoient et tendent toujours à entrer en tension avec les présences tridimensionnelles qui les entourent et les supports qui en permettent l'apparition, dans un jeu constant entre l'immatériel et le matériel.
- En tant que moyen d'automatisation de la scène : la programmation numérique permet à Crisafulli de déterminer le mouvement des objets, la direction, la dimension et l'intensité des lumières, en créant des environnements vivants et metamorphiques.

Nous pouvons donc affirmer que Crisafulli travaille *dans* les technologies, plus qu'*avec* ou *sur* elles : elles constituent l'horizon dans laquelle la création se produit, et le critère qui guide le metteur en scène-architecte "relève des contenus de l'œuvre et de la fonction (même symbolique) qu'ils peuvent y assumer". Comme il le dit lui-même, Crisafulli "filtre" les technologies et les insère dans son projet de spectacle en tant que transformation permanente de l'espace[590].

Raconter par la télévision

Au cours des années quatre-vingt-dix, la forme du *teleracconto* inventée par Giacomo Verde est reprise par d'autres artistes spécialisés dans le théâtre jeune public, avec lesquels Verde établit de longues collaborations, notamment les compagnies Giallo Mare Minimal Teatro de Empoli – en Toscane – et La Piccionaia – I Carrara de Padoue. Le dispositif de la manipulation d'objets et de la production d'images simultanée au déroulement de la narration est varié et décliné de maintes façons : dans *Lieto il fine* [*Le fin heureux*, 1989] crée par Verde avec l'actrice Vania Pucci en s'inspirant de *La petite sirène* des Grimm, la caméra capte de face, mais sens dessus dessous, un bocal rempli d'eau par moitié; dans *Consumazione obbligatoria* [*Consommation obligatoire*, 1990] d'après *Fantastica visione* [*Vision fantastique*] de Giuliano Scabia, Zamboni et Pucci se trouvent l'une à côté de l'autre et travaillent au dessus de deux moniteurs adjacents, qui

[590] Fabrizio Crisafulli à Erica Magris, entretient réalisé par e-mail, mars 2008.

diffusent les images interverties de leurs manipulations; dans *Boccascena* [*Avant-scène*, 1991] d'après l'*Odyssée*, c'est la bouche de Vanna Pucci captée dessus dessous qui joue les personnages de l'épopée. En 1996, Carlo Presotto et Verde mettent en scène *Fiori rossi sulla pelle* [*Des fleurs rouges sur la peau*], dans lequel, pour la première fois, ils abandonnent les moniteurs et se servent d'un projecteur. Le spectacle naît d'un atelier avec les enfants d'une école primaire, que Presotto avait invité à réfléchir sur la guerre dans l'ex-Yougoslavie et en imaginer la fin : ce sont les enfants eux-mêmes qui fabriquent les images et élaborent l'histoire, en s'appropriant de manière créatrice le même moyen – la télévision – qui leur propose tous le jours des images incompréhensibles et étrangères de la guerre en cours. Le lien entre le récit, la mémoire, la compréhension de la réalité et la télévision est au cœur de l'un des événements majeurs de la vie culturelle de la deuxième moitié des années quatre-vingt, qui se trouve à l'origine du nouvel essor du conte théâtral.

Le 9 octobre 1997, plus de trois millions d'Italiens restent collés à la télévision : Rai Due est en train de transmettre une émission que la direction de la communication même n'a pas pu définir précisément – documentaire, enquête – et que la presse a également présenté de manière confuse. Pourtant c'est bien du théâtre, un théâtre primordial, originaire, affabulatoire, le même que Dario Fo avait interprété dès années soixante-dix. Marco Paolini, un comédien assez connu par les spécialistes et par les spectateurs passionnés, mais absolument anonyme pour le grand public, est en train de raconter l'histoire du désastre du Vajont, comme il l'a apprise en lisant le livre de la journaliste Tina Merlin[591]. Pour Paolini cette lecture est "un coup dans le ventre"[592], qui le pousse à narrer pour communiquer ce qu'il vient de lire. En 1993, il commence donc à réunir des amis à la maison ou à aller chez eux pour raconter.

Le 28 mai 1994 il est à Trevise, chez Giacomo Verde : c'est la septième fois qu'il s'engage dans la narration et il se trouve face à une quinzaine de personnes[593]. Il utilise un tableau pour dessiner, un bureau où sont rangés des documents et une horloge. Il est incertain, il regarde souvent ses notes, mais il arrive à capter l'attention de l'assistance.

[591] MERLIN, Tina, *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso del Vajont*, Verona, Cierre, 1997 [1983].

[592] Marco Paolini in PAOLINI, Marco – PONTE DI PINO, Oliviero, *Quaderno del Vajont*, Torino, Einaudi/Stile Libero, 1999, p. 15.

[593] L'analyse se fonde sur l'enregistrement vidéo inédit de la performance, réalisé par Verde et mis à notre disposition par celui-ci. Sur l'histoire et l'évolution du *Racconto del Vajont* dans l'articulation de la relation au public cf. aussi MAGRIS, Erica, "Marco Paolini et les espaces de la narration théâtrale", in *Théâtre/Public*, n°179, 4-2005, pp. 78-80.

On entend des bruits, venant de l'extérieur, mais le silence des spectateurs témoigne de leur concentration ; le récit se conclut par des applaudissements longs et forts. Après la narration, la rencontre se poursuit devant un verre : ce que l'on comprend de ce débat amical c'est le niveau d'intérêt des spectateurs qui se rappellent des noms, des chiffres et qui ont envie d'en savoir plus. Paolini, pour sa part, donne des explications et avance des idées inhérentes au récit. L'espace est intime mais la réunion des gens et le contenu du récit transforment le statut du lieu. La dimension publique se trouve dans la force avec laquelle Paolini évoque l'extérieur et dans la portée collective de son récit. Ce public est une sorte de "délégué choisi" des spectateurs futurs. Le récit vit ensuite dans des maisons, dans des associations, dans des écoles, touche des salles théâtrales, jusqu'à arriver à la télévision.

Paolini se trouve alors sur un plateau construit sur les débris de la montagne écroulée, face à des gradins où sont assises des centaines de personnes : il interprète les personnages, il les ébauche, il raconte, il cite des chiffres, des données. Les spectateurs sont comme pétrifiés, attentifs. Lorsqu'il décrit la vague qui s'abat dans la vallée, l'horreur pointe dans les yeux des spectateurs sur place et des spectateurs à distance : ils deviennent tous les témoins, ils savent et ils veulent en savoir plus. L'alliance du théâtre avec la télévision produit ainsi un moment de conscience publique et de mémoire partagée, construit sur la coprésence indissoluble des dimensions publique et individuelle. Après des années de crise et de régression, une partie de la société italienne manifeste ainsi son besoin de théâtre, de communauté, d'information alternative aux moyens de communication de masse. Cette forme mineure, pauvre et immédiate de l'art théâtral, initiée en Italie par Dario Fo et poursuivie ensuite par Verde, Paolini, mais aussi Marco Baliani et Laura Curino[594], va dans les années à venir répondre à cette situation, en devenant l'un de genres majeurs des scènes italiennes actuelles, aussitôt appelé par la critique *teatro di narrazione* [*théâtre de narration*]. Comme les expériences de Paolini et de Verde l'annoncent, le *teatro di narrazione*, qui naît justement de l'opposition au pouvoir des mass-média, va se servir de ceux-ci et en réinventer la fonction.

[594] Baliani réalise en 1989 le récit théâtral *Kohlhaas*, tandis que Laura Curino, qui travaille avec Paolini dans la compagnie Teatro Settimo de Gabriele Vacis, dans une banlieue de la ville de Turin, crée en 1996 *Olivetti* sur le célèbre entrepreneur italien Adriano Olivetti.

Des questionnements communs

Dans leur ensemble, ces expériences composent un paysage varié et fragmentaire. Réalisées dans des contextes et à des moments différents, elles ne présentent pas seulement des disparités à l'égard des technologies utilisées, mais aussi et surtout en ce qui concerne l'attitude que les artistes montrent envers celles qu'ils choisissent d'utiliser. Les technologies sont des objets d'expérimentation spécifique pour les uns, ou bien des outils spécifiques adaptés à amplifier des idées précises pour les autres; elles se trouvent au cœur de la conception du dispositif scénique, ou elles interviennent de manière ponctuelle dans l'action scénique, ou bien encore elles ne sont qu'un moyen de diffusion d'une création préexistante. Mais ce qui unit ces expériences autrement disparates c'est que l'usage des technologies – quelles qu'elles soient – n'est pas simplement motivé par des choix de mises en scène et de raisons dramaturgiques, mais il s'insère dans des recherches précises sur l'événement scénique, dont il tend à approfondir des données fondamentales. En particulier, il nous semble de constater l'exigence de fond, ensuite développée par chaque artiste de manière personnelle et donc déclinée de manière différente, d'accentuer et de questionner la relation avec spectateur, en le provoquant, en le choquant, en l'interpellant par l'abondance de stimuli perceptifs ou par l'articulation du rapport entre la parole et l'image, entre la présence et l'absence de l'acteur. Tout comme dans les années soixante-dix avec la vidéo, dans cette nouvelle phase de transition technologique, c'est le potentiel communicationnel des technologies qui interpelle les artistes au-delà des distances qui séparent leurs champs et leurs modalités de travail. Un potentiel communicationnel qui, dans tous les cas analysés, défie la relation passive au flux des images diffusées sans interruption par les mass-média, en montrant l'interdit, en stimulant l'imaginaire, en aiguisant le pouvoir de la parole et la capacité d'écoute. Même si ces artistes ne font pas directement partie de la "cyber-communauté" artistique et intellectuelle réunie autour des problématiques numériques, ou même si, le cas échéant, ils ne développent des discours explicitement centrés sur les arts performatifs, ils contribuent à l'ébauche de nouvelles perspectives pour un usage alternatif des technologies de la communication.

Les nouvelles technologies dans les institutions théâtrales : les tentatives de Il Vascello

Tout comme le Crt à Milan, le Teatro Il Vascello [Le Vaisseau] à Rome est caractérisé par la variété de sa programmation et l'attention portée à l'expérimentation. Fondé en 1989 par Giancarlo Nanni et Manuela Kustermann, Il Vascello veut justement tisser des

liens entre l'expérimentation des années soixante-dix et le présent. L'accueil des maîtres de la recherche théâtrale internationale, tels que Kantor, le Living Theatre, Brook, ainsi que la reprise de spectacles historiques représentés à l'origine dans les *cantine* romaines se combinent avec l'attention portée au développement de langages théâtraux nouveaux, liés aux transformations contemporaines. Les médias occupent un rôle non secondaire dans la programmation de Il Vascello. Nanni lui-même déploie des dispositifs audiovisuels dans certains des spectacles qu'il crée à chaque saison pour son théâtre, surtout lorsqu'il monte des textes contemporains afin de créer des images scéniques spectaculaires, dans le cadre d'une ouverture multidisciplinaire de l'horizon de la scène sur des univers artistiques différents. Si en tant que metteur en scène, Nanni se sert des technologies audiovisuelles avec une logique de l'éclatement de la scène et de l'interdisciplinarité en continuité avec les expériences des années soaixante et soixante-dix, en tant que directeur d'un lieu il envisage aussi d'autres perspectives, liant la tradition expérimentale aux propositions de la nouvelle génération et aux innovations du numérique. En particulier à partir de 1996, par la programmation de son théâtre, Nanni affirme que les technologies constituent des moyens d'expression pour la scène capables de l'innover et de l'insérer dans l'air du temps. Il Vascello devient donc le lieu principal en Italie, où l'on organise des événements explicitement axés sur les enjeux et les questionnements que les technologies posent à la société et au théâtre.

Il Vascello accueille et produit les premières expériences italiennes de théâtre dans le réseau, réalisées par la compagnie Rag-Doll de Francesco Verdinelli[595]. En janvier 1996, celle-ci présente *Internautilus*[596], un essai expérimental qui recherche les possibilités d'interaction et de communication du réseau : le texte de Verdinelli et Adriano Vianello est en effet complété par des textes, des images ou des vidéos que la compagnie demande aux internautes. De plus, grâce à la collaboration du *provider* Flashnet, la performance, articulée comme une déambulation à travers plusieurs lieux du théâtre représentant le voyage du présent au futur, est diffusé en direct dans le réseau à l'adresse http://www.internautilus.fnc.net. Même s'il suscite assez d'intérêt et de

[595] Des traces de ces créations sont encore consultable disponibles sur le site Internet de la compagnie disponible sur : http://www.ragdoll.it/l0fpen.htm; cf. aussi le descriptif et le commentaire de Antonio Pizzo in PIZZO, Antonio, *Teatro e mondo digitale. Attori, scena e pubblico*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 86-88; comme l'observe Pizzo,ces créations sont aussi cités par WUNDERER, Monika, "Presence in front of the fourth wall of cyberspace", in SCHRUM, Stephen Alan (dir.), *Theatre in Cyberspace*, New York, Peter Lang, 1999, p. 214.

[596] *Internautilus* de Adriano Vianello et Francesco Verdinelli, avec Roberta Lerici, Emanuele Barresi, Francesca Franceschini, Gabriella Marsili, Elisabetta De Bartolomeo, Rome, Il Vascello, 2-28 janvier 1996.

curiosité, le résultat paraît décevant. Selon le critique Pietro Favari, l' "approche est timide, et, au moins jusqu'à présent, assez maladroite" et le spectacle "regarde vers le futur avec des moyens théâtraux assez rouillés"[597]. Néanmoins, RagDoll poursuit l'expérience avec *Internet e Frammenti* [*Internet et Fragments*] présenté à Il Vascello en novembre 1996[598]. Cette fois-ci, Verdinelli, en collaboration avec Roberta Lerici, compose un collage de textes de Shakespeare joués en italien et en anglais, et met en place une double communication entre la scène et le réseau : d'une part les *web-cam* permettent de diffuser le spectacle en direct, de l'autre elles font intervenir dans la représentation trois acteurs de trois pays différents qui interagissent avec les comédiennes sur le plateau. Les spectateurs dans la salle se trouvent donc face aux trois acteurs en chair et en os, et à un écran où sont projetées les images diffusés dans le réseau et les visages des "télé-acteurs". La presse se montre dans ce cas plus bienveillant, et considère l'expérience inaboutie mais très intéressante[599]. Pourtant, comme le souligne aussi Antonio Pizzo dans son livre, les expériences de Verdinelli n'anticipent pas une transformation esthétique de l'événement théâtral. Car elles se limitent à considérer l'Internet comme un moyen de communication capable de transmettre en temps réel des images, des sons, des informations, en obtenant les mêmes effets que ceux de la télévision. L'interactivité, la multimédialité, la connectivité de l'Internet et ses procédés linguistiques spécifiques n'entrent pas en jeu. Ces initiatives sont donc seulement partiellement révolutionnaires et innovantes tant pour le théâtre que pour l'Internet.

La même sensation d'inaboutissement accompagne également d'autres manifestations dans lesquelles Nanni essaye d'établir des liens entre les esthétiques et les technologies. En juin 1997 par exemple, Il Vascello organise le festival *Da Peter Brook al cyberspazio. Verso una nuova mitologia* [*De Peter Brook au cyberespace. Vers une nouvelle mythologie*], une longue série d'événements qui prévoit la projection des films de créations des maîtres de l'avant-garde des années soixante-dix (Brook, Living,

---

[597] FAVARI, Pietro, "Navigando su Internet Ulisee finisce in un programma a quiz", in *Il Corriere della Sera*, 10 janvier 1996.

[598] *Internet e frammenti* de Francesco Verdinelli et Roberta Lerici, scénographie Mario Romano, musiques Francesco Verdinelli, avec Carla Cassola, Francesca Gamba, Roberta Lerici et à distance par Michael Moore (de l'Australie), Jonathan Reason (de l'Angleterre) et Jelle Rom (de la Belgique), Roma, Il Vascello, 18-27 novembre 1996.

[599] D'AMICO, Margherita, "Otello su Internet", in *Il Corriere della Sera*, 22 novembre 1996; DI GIAMMARCO, Rodolfo, "Shakespeare telematico in diretta su Internet", in *La Repubblica*, 24 novembre 1996. RagDoll va créer un dernier spectacle-événement en 1999 : *Inferno* [*Enfer*] inspiré de la *Divine Comédie* de Dante.

Grotowski, Bene, Barba, Wilson) et de nouvelles figures de l'expérimentation actuelle comme Robert Lepage, la diffusion d'œuvres d'art vidéo des années quatre-vingt, et la présentation d'installations (*Camera fiammeggiante* de Giovanni Albanese, *Flottage* de Paolo Monti, *Tecniche del bruciato* de Marco Calì), de performances (*Angelum Abyssi* de Teddy Bear Company), de concerts (des groupes Ossatura, NTSC, Dura Figura, Solar Lodge, Surya Lab) de jeunes artistes italiens. Nanni revient sur la même idée dans la saison suivante, lorsqu'il conçoit et organise un nouveau festival intitulé *L'orizzonte è rosso* [*L'horizon est rouge*]. Dans le programme, Nanni écrit :

> Le nouveau siècle nous suggère que la pluralité des arts, les nouveaux langages électroniques, les arts vivants et tous formes artistiques sont en train de traverser une crise d'expression. Il nous semble que, dans cette phase ECLECTIQUE, qui va nous conduire à l'an 2000, seulement de nouveaux contacts entre des genres différents, entre des cultures différentes, peuvent engendrer des réponses pour une UTOPIE PLANETAIRE[600].

Les programmes de ces deux manifestations se révèlent trop riches et hétéroclites pour explorer véritablement l'hypothèse évoquée par le titre – le développement d'une nouvelle culture commune liée à la dématérialisation numérique et à la globalisation. Nanni arrête sa réflexion à la surface des transformations, et il n'arrive donc pas à engendrer ou indiquer un mouvement cohérent. Par contre, Il Vascello va assumer un rôle fondamental dans le soutien et la promotion des jeunes artistes romains et des nouvelles compagnies du nord du pays, qui commencent à cette époque à s'imposer à l'attention du milieu théâtral.

[600] Texte du programme de la manifestation, publié dans la brochure *Teatro Vascello. 10 anni di [r]esistenza*, Teatro Vascello, 2000, p. 40. Disponible dans les archives du théâtre.

5

L'affirmation d'une synergie renouvelée: la Génération 90

Dans la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix une nouvelle génération de compagnies expérimentales venant bousculer le système théâtral. Le noyau de cette constellation de jeunes artistes arrive des villes de province de la Romagna (Rimini, Ravenna, Forlì, Cesena), où la culture théâtrale contemporaine occupe une place d'exception, décrite par l'expression courante de *Romagna felix*. La Romagna est en effet la "patrie" du Festival di Santarcangelo, de compagnies importantes comme la Socìetas Raffaello Sanzio, le Teatro delle Albe, le Teatro della Valdoca, et se trouve juste à côté de Bologne , qui, à cause du DAMS et de la présence de maîtres de l'avant-garde des années soaixante, tels que Leo De Berardinis et Giuliano Scabia, possède également une vie théâtrale très active. Ajoutées à ces facteurs, la politique locale – plus attentive qu'en moyenne aux activités culturelles – et l'ambiance riche en formes de divertissement – les discothèques, les clubs, les parcs thématiques de la côte adriatique –, favorisent la naissance d'une culture théâtrale jeune, vivante et décomplexée. Progressivement des nouveaux groupes se forment : Teatrino Clandestino, Motus, Fanny e Alexander, Masque Teatro. Dans le milieu romain également, une nouvelle compagnie partageant des éléments communs avec ceux-ci : Accademia degli Artefatti.

Des "barbares" cultivés

Au-delà des rencontres éphémères et fulgurantes, ou des expériences décevantes dans des écoles spécialisées, ces jeunes artistes ne possèdent pas de véritable formation théâtrale et sont étrangers à la tradition du théâtre. Leur activité est entièrement projetée en dehors du système théâtral, de ses institutions et de ses lieux, même alternatifs : en effet, ils se retrouvent et travaillent dans des espaces industriels désaffectés, dans des squats[601], dans des discothèques, et ils font leurs premiers pas dans un réseau souterrain. Selon le critique Renato Palazzi, ces artistes sont des "barbares"[602] qui réalisent un théâtre "bricolé", qui, pour eux, est tout d'abord un choix et une exigence existentiels. Faire du théâtre permet de travailler en commun et d'agir, d'être présent dans les œuvres ainsi créées en tant qu'interprète-performeur. Comme le dit Massimo Marino, un des

[601] En particulier le Link à Bologne va jouer un rôle fondamental dans la promotion des arts contemporains et dans la diffusion d'une culture numérique.

[602] PALAZZI, Renato, "Agguerriti barbari ai confini dell'impero", in CALBI, Antonio (dir.), *Teatri 90 : la scena ardita dei nuovi gruppi*, Milano 1998, Novara, Tipolitografia La Moderna, 1998, p. 133.

critiques qui suit de prés les premiers pas et l'évolution de ces compagnies, ils ne sont pas intéressés à transformer le théâtre et ils ne protestent pas contre la tradition théâtrale, mais ils se servent du théâtre en tant qu'art social, permettant de fabriquer des cellules d'utopie, placées en dehors du marché[603].

Malgré les différences dans les histoires et dans les poétiques de ces compagnies, elles présentent des éléments communs essentiels :

Autonomie, capacité d'organisation et reconnaissance réciproque: les modalités d'affirmation de cette génération se distinguent de celles qui avaient déterminé l'émergence des vagues expérimentales précédentes. Ces dernières s'étaient imposées en complicité avec la critique, qui suivait et soutenait directement les nouveaux mouvements, tandis que ceux-ci parviennent à s'imposer à l'attention du public et de la critique tout d'abord grâce à leur reconnaissance et à leur solidarité réciproque, qui, sur le plan opérationnel, se traduisent dans la collaboration, dans l'échange et – ce qui est le plus important – dans l'organisation d'événements et de manifestations indépendants. La compagnie Masque Teatro, fondée en 1992 par l'ingénieur Lorenzo Bazzocchi et la sociologue Catia Gatelli à Bertinoro, organise en 1994 le festival *Crisalide* [*Chrysalide*] "symbole du lieu des métamorphoses, qu'il faut associer à la chambre secrète des initiations, à la matière des transformations. Plus qu'une enveloppe protectrice, la chrysalide représente un état spécifiquement transitoire entre deux phases du devenir, une période de maturation"[604]. Il s'agit au début de petits événements, qui recueillent les créations de quelques compagnies proches et ne durent que quelques journées d'été, mais qui prévoient aussi des rencontres et des discussions avec les spectateurs. En 1997, Masque prévoit aussi des formations, adressées à plusieurs compagnies dont certaines présentent leurs créations au festival. Les organisateurs et les participants – Masque avec Accademia degli Artefatti et Terzadecade – choisissent et invitent eux-mêmes leurs enseignants : Raimondo Guarino, professeur d'histoire du théâtre au DAMS de Bologne pour la théorie, le Belge Thierry Salmon pour la mise en scène, Renata Molinari pour la dramaturgie, Enrico Bagnoli pour les éclairages et Patrizia Saive pour

[603] Ce mouvement émerge au même moment que la "troisième vague" de l'avant-garde littéraire. Dans l'interprétation "matérialiste technologique" de Renato Barilli, celle-ci suit la réalité mobile et fuyante de l'époque contemporaine en privilégiant l'aspect performatif et pragmatique de l'écriture pour combattre sur le même terrain des médias qui semblent reléguer la page écrite et la narration littéraire, à travers les mots, dans un inéluctable deuxième plan. Cf. BETTINI, Filippo – DI MARCO, Roberto, *Terza ondata. Il Nuovo Movimento della scrittura in Italia*, Bologna, Synergon, 1993; et ensuite BARILLI, Renato, *E arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo&Immagine, 2000.

[604] Les programmes et les notes d'intentions de toutes les éditions du festival sont publiés sur l'Internet, disponibles sur : http://www.masque.it/0index/Crisalide/Crisalideindex.htm.

la scénographie. L'axe thématique du spectacle est l'espace scénique, son agencement et sa valeur. A la même époque, et avec le même esprit d'initiative, d'autonomie, d'indépendance, le Teatro del Lemming de Rovigo organise un festival consacré à la nouvelle génération théâtrale, en mémoire du cofondateur de la compagnie Martino Ferrari disparu récemment dans un accident d'avion : le *Festival Opera Prima* [*Festival Œuvre Première*]. Même dans ce cas, ce sont les hommes de théâtre eux-mêmes qui sélectionnent les participants et qui organisent également des colloques pour débattre des conditions des scènes italiennes actuelles (*Teatro Inter/rotto* [*Thâtre Inter/rompu*] en 1994, *Teatro esploso* [*Théâtre explosé*]en 1995, *Le poetiche del teatro degli anni 90* [*Les poétiques du théâtre des années 90*] en 1996, *Teatri fuori/legge* [*Théâtres hors/loi*] en 1997). En 1995, à San Benedetto del Tronto, la compagnie Laboratorio Teatrale Re Nudo lance l'*Autoconvocazione Nazionale dei Teatri Invisibili* [*L'Autoconvocation Nationale des Théâtres Invisibles*], à laquelle 44 compagnies répondent en présentant leurs spectacles. Il n'est pas seulement question pour eux de devenir "visibles", mais aussi "de rencontrer, d'échanger, de se développer et de travailler ensemble"[605]. L'année suivante, le nombre des compagnies est multiplié par deux. Les organisateurs décident alors de constituer un "observatoire critique" composé de spectateurs avisés qui regardent, commentent et discutent avec les artistes. À partir de 1996, le groupe fondateur parvient à organiser un circuit national de "théâtres invisibles", qui s'engage à prévoir dans leurs programmations des fenêtres sur les compagnies qui ne sont pas subventionnées. Les festivals *Teatri 90* que le critique Antonio Calbi organise à Milan de 1997 à 1999 ne vont que constituer la consécration nationales de ces compagnies, qui ont été capables de se construire elles-mêmes préalablement une identité commune.

Attention à l'agencement de l'espace, aux stratégies de relations avec les spectateurs : pour ces artistes, le premier acte de la création est l'agencement d'une structure spatiale spécifique, qui détermine des stratégies particulières dans la relation entre la scène et les spectateurs. Raimondo Guarino écrit en 1997 que "leur action s'est concentrée sur la redéfinition de l'espace en tant que lieu de l'orientation et du placement physique du regard, sur l'invention d'obstacles, bornes et labyrinthe, ou de théâtre pensées morphologiquement de manière spécifique pour chaque projet de représentation"[606]. Dans *Coefficiente di fragilità* [*Coefficient de fragilité*, 1994], Masque

[605] AMATO, Vincenzo (dir.), *Teatri Invisibili e nuove generazioni teatrali. Primo censimento nazionale delle compagnie non sovvenzionate dallo Stato*, Corazzano, Titivillus, 1999, p. 211.

[606] Guarino, Raimondo, "Isole e monadi", in CALBI, Antonio (dir.), *Teatri 90 : la scena ardita dei nuovi gruppi*, Milano 1998, Novara, Tipolitografia La Moderna, 1998, p. 129.

construit un parcours labyrinthique de tunnels obscurs, niches, petites pièces, miroirs et écrans, où les spectateurs se déplacent à quinze ou parfois tous seuls, en découvrant des situations cauchemardesques où des figures d'androïdes réalisent des actions répétitives, parfois emprisonnés dans des machineries mobiles. De son côté, Motus conçoit pour *Catrame* [*Goudron*, 1996] une longue vitrine en plexiglas, où un jeune homme à la chevelure blonde platine et en slip, court, heurte les parois de la boîte, tombe, se lève et recommence, comme s'il devait tester les limites de son corps, tandis que les spectateurs ne peuvent que rester le regarder de l'autre côté du mur transparent. Fanny e Alexander dans *Ponti in core* [*Ponts dans le cœur*[607],1997] accueillent le public dans un théâtre anatomique en miniature, provoquant des étranges sensations de claustrophobie et d'intimité forcée. En suivant la logique des arts plastiques contemporains, le spectacle devient installation, environnement structuré sur la distinction radicale des performeurs et des spectateurs. Le regard, sa manipulation et l'éveil du désir ainsi engendré, sont souvent le centre de l'articulation de ces espaces élaborés.

L'exhibition du corps : comme c'était déjà le cas dans le théâtre de la Socìetas Raffaello Sanzio, le corps et la présence du performeur sur le plateau assument une valeur révélatrice en soi. Le corps devient le lieu de la violence, de la déformation, mais aussi le lieu du désir, du voyeurisme, du culte de l'image comme dans la sub-culture contemporaine. Il ne s'agit pas de corps dessinés, travaillés par les techniques du mouvement du théâtre ou de la danse, mais de présences qui ne jouent pas véritablement, qui se mettent en scène, s'exposent sans aucune protection. des corps furieux, violents, ou à l'opposé contraints à une immobilité artificielle, dans des performances qui sont plus proches du body-art et de la performance que des chorégraphies répétitives et obsessionnelles des créations expérimentales des années quatre-vingt.

Multiplicité des intérêts, des compétences, des références : ces artistes sont des éclectiques, que Marino définit ainsi :"*pulp*, cannibales de l'excès, barbouillés par tous les décombres de la société, par des cultures et des subcultures, et pour cela très purs, comme les mots révolutionnaires, consommés et resplendissants, nécessaires de Majakovski ou le naufrage dans les stances du *Orlando* d'Ariosto […] Ils attirent des spectateurs qui ne fréquentent pas les théâtres. Ils mangent n'importe quoi, dévorent,

[607] Avec ce titre, Fanny e Alexander citent un rébus de Leonardo Da Vinci contenu dans le Ms. Foster I, qui présente deux ponts et un cœur unis par la préposition "in": c'est-à-dire "mets dans ton cœur" ou "trouve ta paix". Cf. PEDRETTI, Carlo, *Studi vinciani. Documenti, analisi e indediti leonardeschi*, Génève, Droz, 1957, p. 107, note 4.

métabolisent, ricanent d'un air sévère, jouent des matches avec la mode, avec la mort, les arts, avec la négligence et le désespoir"[608]. Leurs références sont multiples, plastiques, philosophiques et parfois scientifiques. Pour créer leurs spectacles, ils s'inspirent directement d'auteurs, d'œuvres, de notions esthétiques – le *ready-made* de Duchamp pour *Coefficiente di fragilità*, l'univers cauchemardesque de Ballard pour *Catrame*, les romans de Lewis Carrol et Marina Tsvetaeva pour *Ponti in core* – en créant à chaque fois des dispositifs scéniques originaux et visionnaires.

Un rapport évident aux technologies

Dans leur relation aux éléments tant issus de la subculture que des arts contemporains, le recours aux outils technologiques s'impose aussitôt comme une évidence, soit en tant qu'agents de trouble perceptif dans les environnements scéniques soit en tant que moyen d'élaboration autonome des créations par la vidéo. Masque Teatro utilise des projections d'images vidéo pour brouiller les surfaces et faire ainsi que les corps s'y confondent, ou bien, ils captent l'action et les spectateurs pour surprendre ces derniers ensuite avec des projections décalées et dépaysantes, qui montrent le présent à peine écoulé. Motus réalise des photographies sur scène, en montrant encore dans ce cas le décalage entre la réalité et son image. Pour tous ces artistes, l'usage des microphones, d'appareils de modification et d'amplification du son est fondamental et utilisé dans de nombreuses créations, pour tisser des relations particulières, parfois contradictoires entre le public et l'action. Par exemple, dans *Catrame*, la séparation physique constituée par la baie vitrée est troublée par l'amplification des bruits produit par le corps en mouvement qui met le public dans une condition embarrassante de proximité et d'intimité avec le performeur.

Comme pour les artistes des années quatre-vingt, la vidéo représente un moyen de réflexion sur le travail de la scène et, encore plus, une recherche esthétique autonome. Les groupes des années quatre-vingt-dix réalisent régulièrement des vidéos indépendantes à partir de leurs spectacles, qui ne présentent toutefois aucun déroulement narratif et descriptif de l'action. Ils utilisent en effet les images tournées comme des matériaux bruts à manipuler permettant de traduire en un langage différent les principes de la création théâtrale. Ils préfèrent alors un cadrage soigné mais excentrique des éléments scéniques, et un montage libre qui ne tient pas compte de la diachronie, mais qui avance par associations, par suggestions. Les couleurs, le tempo

[608] MARINO, Massimo, "In questa casa non c'è nessuno. Sono tutti morti", CALBI (dir.), *Teatri 90*, cit., p. 132.

des images sont modifiés. La musique soutient le rythme des séquences et confond ou remplace complètement le son en prise directe. Cette attention primaire à la vidéo peut ensuite se développer grâce à l'appui fondamental du *Riccione TTVV*, dont le nom, à partir de 1995 est raccourci en TTV[609].

Le rôle du Riccione TTV : du "videoteatro" à l' "expanded théâtre"

A partir de 1994, les compagnies de la Génération 90, participent régulièrement à la compétition du *Riccione TTVV*, qui dans les années suivantes va se transformer en devenant un de leurs alliés principaux. En 1995 Fabio Bruschi, ni artiste ni critique, mais fonctionnaire de la mairie de Riccione ayant suivi l'organisation du festival dès les premières éditions, prend la direction du *Riccione TTVV*, qu'il essaie tout de suite de relancer de façon pragmatique. Il abandonne toute ambition de définition de genres et d'esthétiques et il ouvre officiellement le festival à toutes les contaminations et les rencontres possibles entre les arts vivants et les médias, qu'il réunit sous la formule d'*expanded theatre*, en touchant ainsi, de manière peut-être instinctive et pragmatique, à un noyau fondamental des mutations engendrées par les technologies : un "theâtre élargi" qui comme le "cinéma élargi" de Youngblood[610] peut contenir plusieurs types d'expériences performatives et de supports technologiques. Au cœur de ce projet de renouveau il y a ensuite le soutien aux scènes italiennes et le resserrement des liens tant avec les artistes qu'avec les chaînes de télévision.

Dans ce but, Bruschi décide de séparer le concours en une section internationale et en une italienne, qui par la suite, va devenir la seule compétition du festival : le "Concorso Italia". L'adhésion des artistes est alors énorme, la moyenne des œuvres présentées étant à peu près cent pour chaque édition, et, encore une fois, pour la plupart indépendantes. Les raisons de ce succès sont difficiles à cerner. Sans doute le concours national montre que la relation du monde du théâtre avec le moyen électronique demeure vivante au fil du temps, après une sorte de pause de "désintoxication". Néanmoins, il représente aussi une occasion de plus pour faire connaître aux programmateurs son propre travail, dans une conjoncture politique et économique particulièrement négative pour les jeunes compagnies travaillant en dehors des circuits théâtraux.

Bruschi décide alors de renouer le lien du festival avec le territoire de l'Emilia Romagna et les jeunes compagnies, en effectuant deux modifications fondamentales

[609] Le sens de l'acronyme reste pourtant le même : "théâtre, télévision, vidéo".

[610] Cf. *supra*, note 160.

qu'il met en place en 1996. D'un côté il introduit un intermédiaire entre les participants et le jury, une "commission de sélection" chargée de choisir de dix à vingt réalisations et de signaler les tendances de l'année dans un essai publié dans le catalogue. De l'autre, il décide d'attribuer un prix de production : en plus de signaler les deux vainqueurs, le jury doit repérer une œuvre prometteuse et donner la possibilité à son auteur de monter un projet à présenter dans le cadre de l'édition suivante. Le lien avec la réalité régionale passe avant tout par le choix des collaborateurs de la commission. Bruschi s'adresse au milieu artistique et critique bolonais qui tourne autour du Link, un squat fondé au début des années quatre-vingt-dix à Bologna, qui se donne aussitôt la mission de réunir et promouvoir les arts impliquant les nouvelles technologies, et qui est déjà en contact avec les compagnies de la Génération 90. C'est bien à l'intérieur de ce mouvement que la commission trouve les œuvres les plus intéressantes, auxquelles ensuite le jury décerne le "prix à la production", une occasion importante de reconnaissance publique et une source de financement. En 1997, le rapport entre le *Riccione TTVV* et les compagnies de la Génération 90 et les conséquences que celui-ci va avoir à l'égard du développement de leurs pratiques apparaît soudé et solide. A l'occasion de la deuxième édition *Teatri 90*, Luca Scarlini et Fabio Bruschi peuvent déjà présenter une sélection de vidéos des jeunes compagnies présentées au *Riccione TTV* entre 1994 et 1997. De plus, le jury décerne le prix à la production à Masque Teatro pour la vidéo *La passeggiata dello schizo* [*La promenade du "schizo"*] "pour la précision et le caractère essentiel de sa vision, qui superpose l'aliénation du monde post-industriel et la fragilité du geste humain, en transformant l'espace de l'action en un espace mental"[611] et en inaugurant une tendance constante des années à venir[612]. Finalement, en 1998, le jury, composé d'Antonio Calbi, Emilie de Jong, Fabrizio Grozoli et Massimo Marino, remarque l'émergence des "signes d'une créativité de plus en plus efficace au niveau stylistique et mélangeant les langages de l'image à la recherche de modalités de narration en syntonie avec la sensibilité contemporaine"[613] : une nouvelle vague de créativité basée sur la relation entre l'expérimentation théâtrale et les technologies audiovisuelles s'est désormais affirmée.

[611] FAUST, Gabriele – D'AMICO, Caterina – MARRANCA, Bonnie – RANGONI, Sergio – RUFFINI, Paolo, "Verbale della giuria, Riccione, 25 maggio 1997", publié sur le site Internet du festival, disponible sur : http://www.riccioneteatro.it/ttv/storia.html.

[612] D'autres compagnies de la "Generaton 90" vont dans les années suivantes obtenir le prix à la production du *Riccione TTV*: Motus en 1999, Teatrino Clandestino en 2000, Fanny e Alexander en 2002.

[613] CALBI, Antonio –DE JONG, Emilie –GROZOLI, Fabrizio –MARINO, Massimo, "Vernale della giuria, Riccione, 27 maggio 1998", ", publié sur le site Internet du festival, disponible sur : http://www.riccioneteatro.it/ttv/storia.html.

La place de la vidéo en tant que moyen de création autonome devient aussitôt une spécificité de la nouvelle génération, amplifiée et soutenue par le *Riccione TTV* dans une synergie renouvelée entre les artistes d'une part, les programmateurs et les critiques de l'autre. Pourtant, l'intervention de ceux-ci apparaît plus faible que dans le phénomène de "nouveau spectaculaire" et du videoteatro de la période précédente : pour eux, il n'est pas question de théoriser et d'accompagner l'utilisation des médias et l'esprit de la contamination, mais de suivre et de valoriser les tendances déterminées par les artistes eux-mêmes. Cela va devenir d'autant plus évident en ce qui concerne l'usage des dispositifs technologiques sur la scène, que ces compagnies développeront de manière originale dans les années suivantes.

V

TENDANCES ACTUELLES ENTRE INNOVATION ET TRADITION: L'ESSOR DU NUMÉRIQUE (1999-2005)

1

Un désir renouvelé d'engagement et participation

Les années qui lient la fin du XXe siècle au début du nouveau millénaire constituent une période aux atmosphères politiques et sociales contrastées tant sur le plan mondial que national. Plusieurs événements de 2001 mettent fin de manière traumatique à la confiance qui avait animé la décennie précédente : au cours de cette année clé, qui sans doute sera au centre des recherches des historiens dans le futur, la victoire douteuse de George W. Bush aux élections présidentielles américaines est brutalement suivie par l'attentat du 11 septembre qui marquera le début de la "guerre à la terreur"; en Italie, les graves désordres et la répression policière déclenchés dans la ville de Gênes lors du G8 fait suite au retour de Berlusconi au pouvoir. Pourtant, une cohérence profonde unit du point de vue technologique et artistique ces années au cours desquelles l'Occident passe de la confiance à la prise de conscience du déclin et à la crainte du futur. A partir de 1999, la diffusion de l'informatique s'accélère de manière exponentielle, complétée par l'élargissement et la différenciation de ses usages au point qu'il devient extrêmement difficile d'en reconstruire ponctuellement et intégralement les avancées. Les ordinateurs multimédias deviennent de plus en plus légers, puissants et économiques, les logiciels pour le traitement, la manipulation, le montage des images et de sons de plus en plus simples et accessibles aux particuliers. Mais si d'une part le numérique s'impose comme outil multifonctionnel dans la vie quotidienne professionnelle et privée du fait de sa simplification, de l'autre les études théoriques et expérimentales sur les développements ultérieurs de ses potentiels – concernant par exemples les intelligences artificielles, les applications médicales ou la relation tactile entre la machine et l'usager, mais aussi l'amélioration des systèmes *hardware* et *software* existants – se complexifient. Ce double phénomène se retrouve également dans le milieu artistique et théâtral international[614]. D'un côté, le numérique est désormais un instrument incontournable

[614] Sur le rapport entre le théâtre et les nouvelles technologies nous rappelons les ouvrages CARVER, Gavin - BEARDON, Colin (dir.), *New visions in performance : the impact of digital technologies*, Exton, PA - Abingdon, Swet & Zeitlinger, 2004; MENICACCI, Armando – QUINZ, Emanuele , *La scena digitale : nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio, 2001; BAUGH, Christopher, *Theatre, performance and technology : the development of scenography in the twentieth century*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2005; CAUSEY, Matthew, *Theatre and performance in digital culture : from simulation to embeddedness*, London, Routledge, 2006; DIXON, Steve, *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, Cambridge, MIT Press, 2007; GIANNACHI, Gabriella, *Virtual Theatres. An introduction*, London and New York, Routledge, 2004; et la thèse en cours de publication de BARDIOT, Clarisse, *Les théâtres virtuels*, sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, Université Paris III, 2005.

pour la conception, la communication et la régie des événements, dont l'usage est intégré et standardisé. De l'autre, il continue de représenter un véritable champ de recherche, de plus en plus pointu et sophistiqué. L'art et la science coopèrent alors pour l'expérimentation de nouvelles configurations de la présence, du corps et de l'interaction, en s'appuyant sur des centres spécialisés qui réunissent les artistes, les ingénieurs et les informaticiens et mettent à leur disposition des appareils d'avant-garde. Même les pays qui avaient manifesté une certaine réticence à considérer positivement les enjeux de l'informatique, comme la France par exemple, conçoivent une politique d'innovation en se dotant de structures avancées et en encourageant les études interdisciplinaires dans le milieu universitaire.

Des ouvrages fondamentaux proposant une première interprétation globale de la révolution numérique sont publiés aux Etats-Unis. En 1999, Jay David Bolter et Richard Grusin développent une histoire des médias récents fondée sur la "double logique de la remédiation"[615] : chaque nouveau média intègre et transforme les plus anciens en procédant selon deux directions contradictoires mais complémentaires, l' "immédiateté", qui vise à la "présentation transparente du réel", et l'"hypermédiation", qui au contraire "joue avec l'opacité propre aux médias eux-mêmes"[616]. Selon Bolter et Grusin, les technologies numériques ont déclenché un phénomène complexe et global de "remédiation", dans lequel d'une part les nouveaux médias refaçonnent l'ensemble de ceux qui les ont précédés, et ces dernières les "intègrent dans leurs structures formelles et sociales"[617]. Deux ans après, Lev Manovich[618] analyse les différences entre les "anciens" et les nouveaux médias pour comprendre la "réconceptualisation numérique de la culture" en cours, dans laquelle des éléments du langage et des contenus de la culture traditionnelle sont progressivement remplacés par des concepts venant de "l'ontologie, l'épistémologie et la pragmatique informatiques"[619]. Il établit ainsi cinq principes – représentation numérique, modularité, automation, variabilité, transcodage – et il les observe à l'œuvre en essayant de répondre à la question fondamentale : "Comment les nouvelles capacités acquises – mémoriser des masses de

[615] BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2003 [*Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999].Ce volume n'a pas encore été traduit en français.

[616] BOLTER – GRUSIN, *Remediation*, cit., p. 44.

[617] BOLTER – GRUSIN, *Remediation*, cit., p. 118.

[618] MANOVICH, Lev, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002 [*The Language of New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001].

[619] MANOVICH, *Il linguaggio dei nuovi media*, cit., p. 47.

données, les classer, les indexer, les lier, les rechercher automatiquement et les repérer instantanément – peuvent-elles réaliser des nouvelles typologies de narration?"[620]. Dans la "réalité augmentée permanente", les changements esthétiques sont en effet considérables. Des études s'intéressent aux hybridations de langages, de formes et de supports introduits pas les nouvelles technologies, et elles se penchent en particulier sur les notions de "multimédia", "crossmédia", "intermédia"[621]. En Italie aussi des mutations se produisent, dans un contexte contradictoire où les ambitions des artistes, des chercheurs, des opérateurs culturels se heurtent aux difficultés économiques et politiques du pays.

Mutations italiennes : un engagement renouvelé

En Italie, les deux années 1999 et 2000 préparent le terrain aux expériences et aux événements qui vont suivre. Le processus de réorganisation et de renforcement du Ministère de la Culture promu par les gouvernements de la gauche, favorise le développement des projets de durée moyenne et la coordination entre les collectivités locales et le pouvoir central. Dans le milieu théâtral, des nominations importantes sont effectuées en 1999 : Corsetti devient le directeur de la Biennale de Venise et Martone le directeur du Teatro Stabile di Roma. Ces deux représentants du *teatro di ricerca* cherchent à donner un nouveau souffle aux institutions, en élaborant des stratégies visant à intégrer le théâtre expérimental au sein des structures publiques, à soutenir les jeunes artistes et à attirer ainsi de nouveaux publics. Malgré les difficultés, ils parviennent à dépasser certains tabous du système, et offrent l'opportunité aux compagnies émergentes de s'insérer dans le circuits théâtraux, en contribuant ainsi à renforcer leurs propos et à affiner leurs outils de travail.

Néanmoins, en novembre 2000, cette tendance positive subit des perturbations : Martone est obligé de quitter son poste à cause de son désaccord avec le conseil d'administration du théâtre. Il adresse alors une lettre ouverte au maire de Rome, dans laquelle il explique sa version des faits et demande son intervention. La lettre, publiée dans le quotidien *La Repubblica*, réveille l'intelligentsia italienne qui protestent et

[620] MANOVICH, *Il linguaggio dei nuovi media*, cit., p. 29.

[621] Le terme *intermedia* a été introduit en 1966 par l'artiste Fluxus Richard Higgins à propos des happenings, et il a été ensuite récupéré et étudié à partir de la fin des années quatre-vingt, en particulier dans le milieu allemand. Cf. l'état des lieux théorique de SCHROTER, Jens, "Intermedialitäten. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs", in *Theorie den Medien,* n. 2, 1998, pp. 129-154; et dans le domaine théâtral les réflexions de Christopher Balme sur l'intermédialité dans BALME, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin, Eric Schmidt, 2001 [1999].

lancent une pétition pour réintégrer le metteur en scène. Même si ce mouvement reste impuissant face aux ingérences politiques et aux luttes de pouvoir à l'intérieur même du champ intellectuel[622], il est le symptôme d'une exigence renouvelée d'intervenir dans le débat public et de se battre et de résister face aux tendances négatives de la politique mondiale et nationale. À l'occasion du "cas Martone", le *blog* d'Oliviero Ponte Di Pino – qui n'exerce plus la profession de critique, mais qui continue à s'intéresser au spectacle vivant – devient une plateforme nationale de discussion, d'échange et de polémique. Suite à ce succès spontané, Ponte Di Pino décide de stabiliser et de développer son *blog* dans un projet de *webzine* indépendante : *ateatro*, suivi ensuite par d'autres revues. La critique italienne saisit ainsi les opportunités de la diffusion de l'Internet – dont les usagers passent en quelques années de 4.000.000 à 15.000.000[623] – et de l'augmentation progressive du débit qui améliore l'efficacité du réseau et élargit la palette des informations transmissibles. Dans le "cyberéspace", les rapports entre les critiques, les artistes et les spectateurs tendent à devenir plus horizontaux, démocratiques et indépendants.

De nombreuses initiatives, créations et projets théâtraux sont organisés et soutenus par les pouvoirs locaux. Cela répond d'une part au besoin des artistes d'intervenir dans la vie publique malgré leur position de plus en plus marginale et de l'autre à l'exigence d'une partie des citoyens d'avoir une alternative aux divertissements proposés par la plupart des médias. Dans cette forme renouvelée d'engagement, plus pragmatique qu'idéologique, le milieu théâtral revalorise l'utilisation des technologies, en particulier du numérique qui, comme les artistes du virtuel l'envisageaient au début des années quatre-vingt-dix – sont à nouveau considérées comme des outils alternatifs de communication et de création.

Un réseau pour le tecnoteatro

En 1999, Giacomo Verde fonde ZoneGemma, la première association culturelle italienne qui se donne pour but d'explorer les enjeux de la convergence entre le théâtre et les technologies numériques : née suite à la rencontre de Verde avec Andrea Balzola

[622] BENEDETTI, Carla, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

[623] Cette donnée vient des études réalisées par l'institut privé de recherche sur la consommation, la communication et les transformations sociales Eurisko et fait référence aux usagers s'étant connecté au moins une fois tous les trois mois. Plusieurs études statistiques, effectuées en particulier par Eurisko, Istat (l'institut national de statistique) et Censis (le centre d'études sur l'économie et la société), concernent la diffusion des nouvelles technologies et du réseau en Italie. Nous avons consulté particulièrement les tableaux de synthèse, réunissant plusieurs sources, publiés par Giancarlo Livraghi dans le site d'information *Gandalf*, disponibles sur : http://web.mclink.it/MC8216/dati/index.htm.

au Festival di Radicondoli (Siène), elle réunit aussi bien des artistes – dont le compositeur Mauro Lupone et l'artiste informatique Massimo Cittadini – que des personnalités liées au domaines universitaire, Anna Maria Monteverdi et Andrea Balzola. En 1999, le parcours original que Balzola – co-directeur du volume *Nuova scena elettronica* en 1994 – a construit autour de la relation de l'écriture et des arts avec les nouvelles technologies aboutit à des résultats importants. Il écrit pour la comédienne Marisa Fabbri le texte *Democrazia (Lia e Rachele)* [*Démocratie (Lia et Rachele)*]que le metteur en scène Claudio Longhi monte au Teatro Stabile di Roma de Luca Ronconi en suivant les indications de l'auteur quant au dispositif technologique[624], et il devient le responsable du "cours expérimental d'arts multimédia" de l'Accademia di Belle Arti di Carrara. De son côté, Anna Maria Monteverdi vient d'une formation littéraire à l'Université de Pise, où, dans le département d'histoire de l'art les études théâtrales côtoient celles du cinéma et de l'art vidéo : spécialiste du théâtre du XXe siècle, Monteverdi a un profil tant d'enseignant–chercheur que d'opérateur culturel[625]. Comme les fondateurs de ZoneGemma le déclarent dans la présentation de l'association, leurs différents parcours

> se nouent dans l'idée de faire interagir la recherche théâtrale avec la recherche "technoartistique" (c'est-à-dire : l'utilisation et l'expérimentation des technologies audiovisuelles et numériques) pour créer des événements et des zones interactives de communication et se spectacle. Nous envisageons les résultats de cette recherche (spectacles, performance, installations, événements) comme des bourgeonnements "technonaturels" conçus collectivement, dont la raison n'est pas la énième affirmation de nouveaux produits à insérer dans le marché déjà saturé du théâtre et de l'art, mais la création de nouvelles modalités, de nouveaux outils et contextes de communication et spectacle[626].

ZoneGemma est donc un collectif expérimental de création et de réflexion, qui cherche dans les technologies numériques les outils pour retrouver l'efficacité et la spécificité du théâtre, un "théâtre techno.logique vivant", comme Giacomo Verde le définit dans le texte qui devient le manifeste de l'association :

> Au théâtre, les spectateurs ont une attitude passive comme face à un film ou à la télévision : ils sont désormais habitués à percevoir le monde comme s'il n'était qu'une image. Certains pensent que la seule façon de reconquérir une réception active, tridimensionnelle, capable de faire ressentir le "ici et maintenant" propre au théâtre,

[624] Le texte *Democrazia (Lia e Rachele)* a été récemment publié dans l'ouvrage BALZOLA, Andrea, *Una drammaturgia multimediale. Testi teatrali e immagini per una nuova scena*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, pp. 46-87. Pour la critique de la mise en scène, cf. COSTANTINI, Emilia, "Apologo sulla democrazia. Marisa Fabbri interpreta due sorelle in bilico fra tradizione e futuro tecnologico", in *Il Corriere della Sera*, 11 gennaio 1999.

[625] En 1993 Monteverdi fonde avec Simonetta Cargioli l'association culturelle Multiart à La Spezia, et elle organise de nombreux événements concernant aussi bien le théâtre que la vidéo.

[626] Présentation de ZoneGemma publié sur le site Internet de l'association, encore disponible sur : http://www.x-8x8-x.net/zonegemma/pres.htm.

> c'est de créer des actions physiquement envoûtantes ou troublantes au seuil de la provocation et du scandale. Le fait de voir sur la scène les corps des acteurs et les images électroniques qui entrent en dialogue direct peut faire remarquer de façon "magique" l'écart et la possibilité du dialogue entre la "personne-trimensionnelle" et la "chose-bidimensionnelle", entre la consistance du corps et l'immatérialité du mythe : leurs potentialités essentielles peuvent ainsi se manifester à nos sens en nous aidant à comprendre la "réalité technologique-ment augmenté" dans laquelle nous vivons. Néanmoins, pour que cela se vérifie, il faut que les images soient produites en temps réel et que les acteurs soient des conteurs, capables de regarder les spectateurs en face et de modifier le déroulement de leur performance : bref, il faut qu'on crée une sorte de "tekno-narration" capable de revitaliser l'art ancien de la narration orale par de nouveaux outils de communication et de donner au spectateur le sentiment d'être "nécessaire" à la représentation. La technologie doit être un moyen qui amplifie le contact, le temps réel, non pas une cage qui dicte des règles et rythmes préenregistrés et immuables[627].

ZoneGemma est un lieu de rencontre et d'échange, dont l'activité est multiple, liée aux initiatives individuelles et aux collaborations transversales de ses fondateurs. A côté de la conception et de la réalisation des spectacles, l'association se consacre à diffuser la pensée et les propos artistiques centrés sur l'usage des technologies et à provoquer un débat public élargi sur ces sujets. Tout de suite elle active une liste de diffusion sur le "technothéâtre", tecnoteatro@domeus.it, qu'elle envisage comme un "laboratoire nomade d'œuvres et d'événements, ouvert aux connexions, aux interfaces créatrices avec d'autres artistes, chercheurs et spectateurs curieux". Au cours des années, la liste *tecnoteatro* va réunir 164 usagers, dont le profil et les interventions permettent de dessiner le portrait d'une nouvelle communauté en devenir[628].

De nouvelles figures polyvalentes

La communauté du *tecnoteatro* comprend, à côté des artistes, des personnalités aux compétences différentes : un critique spécialisé s'étant affirmé dans les années quatre-vingt comme Carlo Infante, un observateur indépendant comme Oliviero Ponte Di Pino, et des chercheurs de la nouvelle génération comme Maia Borelli et Emanuele Quinz de l'Università "La Sapienza" di Roma , et Antonio Pizzo de l'Università di Napoli (Naples). Ceux-ci, après une formation traditionnelle en études théâtrales s'intéressent aux phénomènes actuels d'hybridation technologique, et, même s'ils mènent leurs recherches au sein des universités et organisent des événements autour de ces thèmes – petits festivals, rencontres publiques avec les artistes – ils partagent sur la liste de

[627] VERDE, Giacomo, "Per un teatro tekno.logico vivente", textepublié sur le site de l'association, disponible sur: http://www.x-8x8-x.net/zonegemma/tekt.htm. Ce texte a été publié aussi dans l'ouvrage de MONTEVERDI, Anna Maria (dir.), *La maschera volubile. Frammenti di teatro e video*, Corazzano, Titivillus, 2000, et dans VERDE, *Artivismo tecnologico : scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, Pisa, BFS, 2007, pp. 97-100.

[628] Ceux-ci sont encore consultables en ligne, disponibles sur : http://domeus.it/groups/index.jsp;jsessionid=22E87C47B5FA78EEA5DC2199CDEAAC18;dom53?gid=252037.

diffusion leur sentiment d'exclusion par rapport au système académique et théâtral italien. Au printemps 2003 par exemple, Maia Borelli raconte comment la revue *Primafila* a refusé un article divulgateur concernant les points de contact entre le théâtre et les réseaux informatiques et cite la réponse du rédacteur en chef – Nuccio Messina[629] – : le texte en question sur "le spectacle sur l'Internet ne rentre pas dans les plans de la revue" qui s'occupe de "spectacles réels, théâtre et cinéma". Ce message suscite plusieurs réponses de solidarité et d'encouragement, qui expriment parfois un certain optimisme quant aux perspectives futures. Pizzo affirme que la confrontation des études théâtrales avec ces thèmes est inévitable, mais il reconnaît le retard par rapport au milieu international et les difficultés conceptuelles dans la définition du champ de recherche et des objets de l'analyse. Monteverdi souligne aussi le manque d'un débat sérieux et approfondi sur ces thèmes en Italie, où la critique semble se trouver en difficulté par rapport à des phénomènes qu'elle ne parvient pas à cerner immédiatement. La fermeture des canaux traditionnels de communication et diffusion du savoir théâtral lui paraît évidente, mais en même temps les nouveaux médias lui semblent les outils les plus appropriés pour propager cette nouvelle pensée par des espaces autonomes et alternatifs. En effet, depuis 2001 Monteverdi travaille dans cette direction. Outre les activités de ZoneGemma, elle collabore avec *ateatro*, dans laquelle elle crée et anime une section spécifique intitulée *Teatro e Nuovi Media* [*Théâtre et Nouveaux Médias*]. Plusieurs chercheurs, critiques et artistes italiens et étrangers y interviennent, et la palette des textes publiés est très large : analyses des spectacles, entretiens, essais théoriques, traductions, propos d'artistes et techniciens, critiques d'ouvrages publiés en Italie et à l'étranger.

Ce travail patient d'observation et de réflexion donne ses premiers résultats justement courant 2003, malgré l'expérience négative rapportée par Borelli. Antonio Pizzo publie le volume *Teatro e mondo digitale* [*Théâtre et monde numérique*] chez l'importantéditeur Marsilio, dans lequel il diffuse pour la première fois en Italie les expériences et la pensée sur les technologies numériques et sur leurs enjeux artistiques développées autour du MIT. A l'automne, plusieurs membres de tecnoteatro@domeus.it sont invités à collaborer à la rédaction d'un dossier que la revue *Hystrio* consacre enfin aux relations entre le théâtre et le numérique, dirigé par Chiara Ferrari[630].

[629] Nuccio Messina était l'administrateur du Teatro Stabile de Turin à l'époque du *Tecnoteatro* (1968).

[630] FERRARI, Chiara (dir.), "Dossier teatro e nuove tecnologie", in *Hystrio*, anno XV, n° 4 , 2003, pp. 2-25.

L'élaboration d'une pensée nouvelle entre histoire, actualité et utopie

Chiara Ferrari réunit un dossier très riche qui s'occupe de plusieurs aspects de l'hybridation technologique – de la production artistique à la formation – et où les voix des artistes, tels que Giacomo Verde, Paolo Rosa et Mario Canali, entrent en résonances avec les réflexions historiques et théoriques de Monteverdi, Balzola et Pizzo. La première décrit les tendances internationales majeures en s'attachant particulièrement au travail de Robert Lepage, Peter Sellars et Marcel-lì Antúnez Roca, tandis que le deuxième aborde le "devenir multimédia du nouveau théâtre italien" depuis les années quatre-vingt, dont il souligne l'originalité. Il organise son exposé par générations et il distingue le *videoteatro*, responsable d'avoir codifié l'usage de l'image électronique sur la scène, et la Génération 90, produisant une "formalisation de l'expérimentation" froide et désenchantée[631]. La variété caractérise selon Balzola le paysage actuel : les œuvres vidéo indépendantes, les contes théâtraux interactifs, les interfaces technologiques pour la danse, la référence au *zapping* dans la composition scénique composent une mosaïque complexe dont le dénominateur commun est à son avis la rupture de la linéarité et de la frontalité. Pizzo enfin choisit une approche brechtienne[632], en partant de la célèbre assertion que "le monde d'aujourd'hui doit être exprimé comme un monde transformable". Pour Pizzo, "on ne peut pas utiliser des vieux mots pour décrire le nouveau": ainsi, pour être contemporain le théâtre doit intégrer "le langage de la transformation aujourd'hui", c'est-à-dire le multimédia numérique. Le spectacle *Alladeen* (2002) de la compagnie américaine The Builders Association est choisi pour illustrer cette nouvelle forme de théâtre politique.

Chiara Ferrari complète le dossier par des cadres contenant des renseignements pratiques sur les différents aspects de la pénétration des nouvelles technologies dans le milieu théâtral , qui montrent l'envergure et la variété du phénomène, qui est en train de s'imposer, d'enrichir les scènes italiennes de plusieurs manières : le théâtre sur Internet, les centres et les universités, des exemples de création et de recherche, le théâtre pour le jeune public.

L'aboutissement de cette phase de recherche dont le dossier de *Hystrio* représente la première reconnaissance officielle se réalise lorsque, en 2004, la maison d'édition

[631] BALZOLA, Andrea, "Con ogni mezzo. Il divenire multimediale del teatro italiano dagli anni Ottanta a oggi", in FERRARI (dir.), "Dossier teatro e nuove tecnologie", cit., pp. 3-6; citation tirée de p. 5.

[632] PIZZO, Antonio, "Dare forma alla trasformazione", in FERRARI (dir.), "Dossier teatro e nuove tecnologie", cit., pp. 18-20; citation tirée de p. 19.

Garzanti – dont le directeur est Oliviero Ponte Di Pino – publie le premier *reference book* italien sur les arts impliquant l'usage des nouvelles technologies : *Le arti multimediali digitali*. *Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio* [*Les arts multimédias numériques*. *Histoire, techniques, langages, éthiques et esthétiques des arts du nouveau millénaire*], un ouvrage collectif dirigé par Balzola et Monteverdi, centré sur l'idée de "multimédia", qu'ils interprètent de façon transversale et diachronique. Si le néologisme "multimédial" (en France il apparaît autour des années quatre-vingt) indique l'intégration "sur un même support des données [...] de différentes nature (textes, son, images fixes ou animées)" par ordinateur, Balzola et Monteverdi revendiquent l'existence d'un multimédia technologique pré-numérique dont la genèse remonte aux théories sur l'œuvre d'art total et la synthèse des arts de la fin du XIXe siècle[633]. Le volume suit donc un plan organisé en deux parties, avant et après l'affirmation du numérique, à travers plusieurs essais et témoignages qui réunissent la "cyber-communauté" italienne. Ces textes abordent le théâtre, les arts plastiques, la musique, la danse, la performance et l'art vidéo, en décrivant les mêmes phénomènes de points de vue différents. Cette polyphonie d'approches et de visions s'insère dans un cadre théorique solide et unitaire, qui aborde la relation entre les arts et les technologies comme une sorte de laboratoire esthétique et éthique utopique permettant de réfléchir sur les mutations actuelles et d'imaginer des réalités futures alternatives : comme l'affirme Balzola dans l'essai programmatique intitulé "Principi etici delle arti multimediali" [Principes éthiques des arts multimédias] dans un monde où les technologies ont souvent été utilisées pour créer des illusions, pour obnubiler le sens critique et manipuler l'opinion publique, l'art, "dont la fonction a été de donner des formes à la pensée, a peut-être la possibilité de redonner de la pensée aux formes" en démasquant les mécanismes technologiques[634].

Avec cet ouvrage, la réflexion italienne sur les arts technologiques se montre mûre et profonde, réunissant la mémoire, l'observation de l'actualité nationale et internationale, l'élan utopique. Même si légitimée elle continue pourtant à occuper une place à part dans le système culturel italien. Même si les nouvelles figures polyvalentes de critiques-artistes-organisateurs ont l'opportunité de stimuler et de former les nouvelles

[633] Des références fondamentales pour Balzola et Monteverdi sont les ouvrages du Laboratoire sur les Arts du Spectacle du CNRS français: BABLET, Denis – KONIGSON, Elie (dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, CNRS, 1995; PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2009 [1998]; PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS, 2002.

[634] BALZOLA, Andrea – MONTEVERDI, Anna Maria (dir.), *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti, 2004, p. 435

générations d'artistes et d'artisans du spectacle dans le cadre des écoles de beaux-arts, d'intervenir parfois dans la programmation des théâtres et des institutions culturelles, ils demeurent aux marges des rouages principales en revendiquant leur autonomie, leur étrangeté au système du pouvoir et leur liberté. A la différence des critiques-programmateurs des années quatre-vingt, ils ne visent pas à créer un mouvement, mais plutôt à établir des connexions et à provoquer des débats, comme si le multimédia était effectivement indissociable de l'idée de multiplicité.

L'intérêt intermittent des institutions

Le contexte culturel dans lequel les artistes et les critiques polyvalents opèrent est très varié et mobile, caractérisé par une tendance générale à la mise en place d'événements à caractère exceptionnel. Les espaces d'expression et les modalités de production et de diffusion de leur travail sont multiples et composent un paysage inégal, comprenant les institutions théâtrales et les festivals, les manifestations spécifiquement consacrées au rapport de la scène avec les technologies, mais aussi les manifestations non théâtrales organisées dans le milieu des jeunes autour des expressions artistiques impliquant le numérique.

Les institutions théâtrales :

Les programmateurs des théâtres essayent parfois de profiter des technologies, sans pourtant exprimer une sensibilité et un intérêt véritables et constants. Ils se servent de l'effet de mode des technologies pour attirer des publics jeunes, pour montrer une volonté d'innovation, ou bien pour créer des événements médiatiques, et ce surtout dans les théâtres stabili. C'est le cas du Concerto per Roma (2002), avec lequel Giorgio Albertazzi veut inaugurer sa direction du Stabile de la capitale. Il pense à un grand récital technologique, riche en images et en effets, qui sera offert au public, et il s'adresse au compositeur Andrea Liberovici pour qu'il en réalise la conception et la mise en scène. Ce dernier confie l'élaboration visuelle à Giacomo Verde, qui, après avoir accepté, constate l'absence d'un véritable projet artistique et la négligence des comédiens qui y participent635. Un rôle plus déterminant est joué par les institutions

635 Un récit polémique et ironique des répétitions et de la première est publié par Verde dans son blog (disponible à l'adresse http://verdegiac.blogspot.com/search?updated-min=2002-01-01T00%3A00%3A00%2B01%3A00&updated-max=2003-0101T00%3A00%3A00%2B01%3A00&max-results=20; ensuite ce texte est repris par *ateatro*, et provoque la réponse d'Andrea Liberovici : Verde, Giacomo, "Video Albertazzi. Il web-diary delle prove per il *Concerto per Roma"*, in *ateatro*, n° 44, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro2001/ateatro44.asp#44and10; LIBEROVICI, Andrea, "O ti integri o ti disintegri? Una mail sul *Diario dalle prove* al Teatro di Roma di Giacomo Verde", in *ateatro*, n° 45, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro/ateatro45.htm#45and16.

théâtrales des provinces, où des relations de confiance s'établissent avec les artistes du territoire. La Città del Teatro et l'Associazione Armunia – les deux se trouvent en Toscane – représentent des cas emblématiques des possibilités et des limites caractérisant ce genre de collaborations. La Città del Teatro, fondée à Cascina en 1995, dotée d'un lieu très vaste et bien équipé, mais située dans un village à quelques kilomètres de Pise, court le risque permanent de se transformer en un espace vide, sans âme et surtout sans public. Le directeur et metteur en scène Alessandro Garzella, dont la formation relève du théâtre pauvre et de l'animation, se trouve face à la nécessité d'attirer le jeune public potentiel de l'Université de Pise, et de répondre à la mission d'innovation et recherche de son théâtre. Les nouvelles technologies semblent donc constituer une réponse efficace à ses nécessités. Pour cela, il s'adresse à l'association ZoneGemma, qui, en 2003 est invité à inventer et gérer une section "technothéâtrale" – ainsi définie par l'organisation du théâtre – de la programmation. De plus, le théâtre assume la production de la version finale du spectacle technologique *Storie Mandaliche*. Verde organise alors une série de rencontres et ateliers pratiques avec des artistes internationaux et des théoriciens renommés, dont Jaromil, Enzo Aronica, Marcel-lì Antúnez Roca. Toutefois, à cause du peu d'implication du service de promotion du théâtre, l'assistance est peu nombreuse, et la résonance sur la presse minime, ce qui met en cause le devenir de l'opération. L'incertitude par rapport aux financements de l'année suivante et le manque d'une véritable compréhension des enjeux de la part de la direction font ainsi que le projet, malgré la qualité des événements n'est pas ultérieurement développé. Les vicissitudes de *Storie Mandaliche* montrent d'ailleurs les problèmes concernant le soutien à la création. *Storie Mandaliche 2.0* est crée en 2002 à l'occasion d'une résidence au siège de l'Association Armunia, mais il ne trouve pas d'espace ni dans la programmation de la saison ni dans celle du festival Inequilibrio de la même institution. Ensuite, la version *3.0* produite par La Città del Teatro et présentée à l'intérieur de la saison, ne trouve pas de diffusion dans d'autres salles. Après des efforts de production qui durent plusieurs années, la création est ainsi comme brûlée et destinée à s'éteindre sans avoir eu la possibilité de rencontrer un public. Pour la plupart des artistes, l'aide à production se traduit par une résidence et elle ne garantit pas l'engagement de la structure dans la diffusion du spectacle. Ce même problème concerne le soutien à la production des festivals, qui néanmoins sont très actifs et soutiennent des spectacles novateurs – en particulier le Festival delle Colline Torinesi et le Festival Internazionale di Santarcangelo.

Les manifestations spécifiques :

Les tentatives pour mettre en place des festivals ou des initiatives centrées sur le rapport à la technologie ne sont pas nombreuses et surtout ne parviennent pas à s'imposer en devenant des pôles d'attraction durables. Sur le plan national, le festival Inteatro de Polverigi, dirigé par Velia Papa, très attentif à la création contemporaine, lance en 2001 la section *A_D_E Art Digital Era*, sous la direction de Carlo Infante. Le festival, basé sur une formule ouverte de séminaires, rencontres, spectacles propose d'explorer la nouvelle sensibilité numérique, en discutant des notions fondamentales comme l'interactivité et le rapport naturel/artificiel, ainsi que des nouvelles possibilités dans le domaine de l'éducation. De cette manière, *A_D_E* propose des programmes trop vastes et éloignés des problématiques concernant les arts de la scène. La participation du public et l'adhésion des artistes sont très faibles, et la résonance médiatique insuffisante, au point qu'il est fermé en 2004.

En 2001, Corsetti décide d'associer la Biennale de Venise qu'il dirige à une initiative européenne entreprise par la Ferme du Buisson et par la chaîne de télévision franco-allemande Arte : le festival *Temps d'Images*, visant à favoriser la circulation européenne d'artistes unis par la sensibilité pour les formes hybrides mêlant les arts de la scène et l'audiovisuel. Le programme de la première édition expliquait ainsi l'origine de la manifestation :

> Les images ont envahi notre quotidien, façonnant notre représentation du monde, transformant notre rapport à la réalité. Pour autant, le monde nous est-il plus lisible? ARTE et La Ferme du Buisson ont voulu questionner ces évolutions qui obligent à formuler en termes nouveaux la réflexion sur le réel, l'illusion et la vérité. Elles se sont mises à rêver d'un dialogue entre auteurs de l'audiovisuel et de la scène. Car si les artistes du plateau et de l'écran utilisent l'image, s'ils se croisent souvent, ils se rencontrent peu[636].

Cette manifestation n'est pas liée à une technologie spécifique, mais plutôt aux formes et aux langages hybrides, qui détournent la société des images. En adhérant à cette initiative, la Biennale a l'occasion de produire et de soutenir plusieurs spectacles des compagnies de la Génération 90. Malheureusement le projet est abandonné une fois le mandat de Corsetti terminé. Au contraire, le *Riccione TTV* de Fabio Bruschi continue d'être un point de repère fondamental pour les artistes de cette tendance, dont il favorise l'épanouissement artistique par le soutien et la visibilité qu'il garantit à leurs productions médiatisées.

---

[636] *Premier Festival Temps d'Images*, 2002, programme disponible sur : www.tempsdimages.org/archives/tdi2002/TDI2002_catalogue.pdf

Les manifestations extra-théâtrales :

La sensibilité numérique dans les arts de la scène trouve un débouché dans le contexte des manifestations de jeunesse, qui regroupent une grande variété de formes, du *v-jing* à la performance, de l' art en réseau[637] à la danse sous les mots d'ordre "multimédia", "intermédia", "crossmédia". Le festival *Enzimi*, soutenu par la Mairie de Rome et organisé par le Centre de Productions Culturelles pour la Jeunesse Zoneattive à partir de 1996, l'*International Live-Media Festival Netmage* mis en place à Bologne par Xing, un collectif de critiques et artistes réuni autour du Link à partir de 2001, le turinois *Piemonte Share Festival* né en 2005 avec le soutien des collectivités locales, sont parmi les événements qui sont en train de se développer de plus en plus dans le territoire italien. Pour la plupart, ils adoptent la formule de la sélection par appel à contribution sur un thème ou un aspect particuliers du multimédia, et présentent des programmes internationaux. Ainsi ils créent une circulation réelle de personnes et de savoirs qui se prolonge aussi dans les espaces virtuels du réseau. Les *blogs* et les forums, ainsi que les réseaux consacrés au "piratage numérique" et à l'art en réseau, comme le projet *Activism Hacking Artivism* de Tatiana Bazzichelli, sont les nouveaux contextes qui exercent une certaine influence sur le théâtre, en transformant tant la création que la réception des œuvres.

La situation qui ressort de ces données est complexe : la position des artistes y est à la fois fragile et mobilisatrice. Ils sont souvent les victimes d'un dialogue faussé avec les professionnels des institutions théâtrales et des festivals, hérissé d'équivoques et d'impasses, qui ne leur donne pas le temps et les moyens dont ils auraient besoin. La possibilité de travailler dépend ainsi des réseaux personnels et des coproductions internationales et festivalières, ce qui engendre parfois le risque de créer des œuvres-produits d'occasion. Pourtant les artistes sont très déterminés dans la poursuite de leurs projets et de leurs recherches, et parviennent à détourner les difficultés en développant de nouvelles stratégies de production et diffusion, autonomes, indépendantes, dans lesquelles l'usage des technologies devient essentiel. Dans ce paysage contrasté, nous pouvons repérer des événements-clés, qui témoignent de l'intérêt général pour le passé de l'expérimentation au croisement de l'art, des technologies et des médias autour de deux figures fondatrices : Josef Svoboda et Pier Paolo Pasolini.

[637] L'expression art en réseau ou art en ligne indique les pratiques artistiques qui, de différentes manières, se servent de l'Internet tant comme support des œuvres que comme moyen de création. Le *vjing* vient de l'expression *visual jockey*, et désigne la création d'environnements audiovisuels par la manipulation en direct de dispositifs multimédias.

Josef Svoboda : "la scène et les images"

Une vague d'intérêt général est portée au travail du scénographe tchèque pendant ces années. En 2000, le centre de production Corte Ospitale parvient à la réalisation d'un projet lancé plusieurs années auparavant : une rétrospective de l'œuvre de Svoboda, aménagée et organisée par le scénographe lui-même. L'exposition est créée d'abord à Gênes, au Museo di Sant'Agostino, où elle reste ouverte au public du 16 novembre 2000 au 14 janvier 2001, pour être ensuite transférée à Reggio Emilia, où elle est visible du 1 février au 4 mars, accompagnée toujours par des conférences publiques. A la même période, Franco Quadri organise au sein de la Biennale une section transversale – qui implique donc toutes les sections du festival, art, architecture, théâtre et cinéma – consacrée aux mises en scènes et aux adaptations contemporaines des textes de Shakespeare. Josef Svoboda est parmi les invités – Carlo Cecchi, Peter Stein, Peter Greenaway, Eimuntas Nekrosius, Michael Almereyda, Richard Loncraine – et intervient le 2 mars. Le texte de cette rencontre est enregistré et publié[638]. Il offre donc un témoignage important, fondamental de la façon dont l'œuvre de Svoboda suscite l'intérêt italien. Dans les réflexions et les narrations sollicitées par Quadri , Svoboda rappelle à plusieurs reprises son approche des technologies, son attitude expérimentale à la fois artisanale et scientifique visant à la recherche de l'efficacité dramatique et animée par le plaisir de la recherche et de la magie théâtrale. Corsetti intervient pour questionner le scénographe sur ce qu'il définit comme "nouvelles technologies" de l'image susceptibles de l'intriguer – "vidéo, projections, téléviseurs", dit-il – et Svoboda ouvre une perspective différente, lorsqu'il répond :

> Les médias que tu as cités sont ceux que l'on connaît déjà, et qui pourraient appartenir à une sorte de "*old fashion style*". Dans le futur il y a des possibilités énormes, par exemple nous avons parlé de projeter une forme géométrique dans l'espace, et il ne s'agirait pas d'une technique vidéo, mais d'un projecteur de cinéma avec une géométrie particulière. Ainsi est né l'effet de l'image suspendue en l'air. Il y a des possibilités énormes, mais il faut connaître plusieurs disciplines. Pour atteindre un objectif, on peut avoir de centaines des possibilités de réalisation différentes[639].

Svoboda prend ainsi de la distance par rapport à la notion de médias – liés à l'imaginaire et au langage de la communication et à une certaine idée de "contemporain" – et porte son attention plutôt sur les effets que l'artiste veut produire sur la scène. Ceux-ci sont réalisables seulement par un travail continu de recherche que l'artiste réalise grâce à une

[638] Dans les ouvrages QUADRI, Franco (dir.), *I miei Shakespeare*, Milano, Ubulibri, 2002 et PULIANI, Massimo (dir.), *SvobodaMagika : polyvisioni sceniche di Josef Svoboda*, Matelica, Halley, 2006.

[639] Josef Svoboda cité par QUADRI, Franco, "Incontro con Josef Svoboda", in PULIANI (dir.), *SvobodaMagika*, cit., p. 33.

grande variété expérimentale de dispositifs, dans laquelle le nouveau peut être atteint par l'ancien. La recherche de Svoboda concerne surtout les images, leur statut, leur disposition dans l'espace et leur rapport à l'action scénique. Le scénographe suggère de rendre l'écran de plus en plus léger et transparent, et de travailler sur l'immatérialité de l'image, en la faisant flotter dans l'espace de la scène.

Le projet Petrolio[640] *: comment représenter le monde?*

Pour inaugurer la première saison du Teatro Stabile di Napoli [Naples] en 2003, Martone propose un projet centré sur *Pétrole*, le roman posthume de Pier Paolo Pasolini. Martone invite ses contemporains à relire cette œuvre controversée, en l'utilisant comme une sorte de "dispositif" pour parler du présent. En effet, nombreuses lui paraissent les correspondances entre le monde décrit par Pasolini et le contexte international d'aujourd'hui. La crise énergétique, l'exploitation sauvage des ressources naturelles, l'émergence du troisième monde, les guerres préventives, le contraste entre l'Occident et le monde islamique : ces éléments que Pasolini stigmatisait dans sa dernière œuvre se sont transformés, aggravés et encore plus globalisés, mais continuent de dessiner l'horizon de la planète. Comme dans une sorte de prophétie tragique, l'élaboration et la première phase du projet coïncident avec la montée de la tension internationale et la déclaration de guerre des Etats-Unis à l'Irak. Quant à la situation nationale, le projet veut donner l'occasion de réfléchir sur les mécanismes du pouvoir en Italie, sur les entrelacements entre la politique et l'économie, et sur la manipulation de la société par les leviers d'une communication maîtrisée. Martone parvient à mettre en œuvre son ambitieuse idée, en impliquant plus de 200 artistes, chercheurs et opérateurs culturels et en présentant pendant 60 jours d'activités entre des nouvelles productions théâtrales, des rencontres, des projections et des expositions, investissant plusieurs lieux théâtraux et extra-théâtraux de la ville.

Le projet *Petrolio* parvient ainsi à réunir l'intelligentsia italienne dans une opération transversale sur les plans générationnel et disciplinaire : il devient l'occasion d'une réflexion collective et militante où plusieurs projets naissent, animés plus par la volonté, l'exigence d'intervenir, de parler, de trouver les moyens les plus efficaces pour communiquer que par l'ambition, le désir, l'exigence de présenter des œuvres finies et

[640] Nous avons choisi de ne pas traduire le titre de l'initiative de Martone pour le différencier du titre éponyme du roman de Pasolini.

esthétiquement abouties. L'œuvre même de Pasolini exige en effet une approche ouverte, une perspective axée plus sur la recherche que sur la création.

La première étape du projet met tout de suite en évidence cet aspect. Il s'agit d'une rencontre publique, organisée à la Casa delle Letterature [Maisons des Littératures] de Rome le 3 mars 2003, dans laquelle les invités écoutent d'abord trois conférences de spécialistes (Carla Benedetti, Massimo Fusillo, Emanuele Trevi) pour discuter ensuite de leurs motivations et de leurs idées. Les exposés soulèvent plusieurs questionnements. Carla Benedetti en particulier ouvre des pistes intéressantes, concernant notamment la position problématique de l'artiste dans la situation italienne : dans celle-ci la tension entre le spectacle – représenté, réalisé par les médias – et le secret – poursuivi par le pouvoir – typique du "spectaculaire diffusé" de tout système social et politique contemporain atteint un niveau extrême, presque paradoxal. A la transparence et à l'exposition impudique, obscène de la vie privée fait donc face la loi du silence qui entourent plusieurs événements de la vie publique italienne, ce que Pasolini essaya de briser toute sa vie, au point d'entrer lui-même dans la liste macabre des mystères italiens. *Pétrole* constitue selon Benedetti une réflexion sur le pouvoir et sur ses langages, ainsi que sur les moyens que l'artiste doit se donner pour rendre compte et exprimer une vision alternative du monde. Benedetti termine son intervention par des points d'interrogation adressés aux artistes réunis autour du projet :

> Voilà donc la question : *Quel jeu nous jouons lorsque nous représentons le monde? Lorsque nous écrivons un roman, lorsque nous montons une pièce, un spectacle? Comment pouvons-nous éviter l'effet de "crèche", de petit théâtre du monde?*[641]

Ceux-ci accueillent cette provocation et s'engagent à travailler sur les langages afin de trouver des formes adaptées pour parler du réel. . Trois tendances principales se dégagent des spectacles de théâtre présentés d'octobre 2003 à février 2004[642] :

Le *work in progress* : il s'agit souvent d'œuvres ouvertes ou d'étapes de travail, dans lesquelles la vidéo joue un rôle important, puisqu'elle permet de fixer les impressions et les découvertes issues de l'analyse de l'œuvre pasolinienne ainsi que de l'observation des éléments du réel isolés par son œil prévoyant. Dans *OrO* par exemple, que les Napolitains Antonello Cossia, Raffaele Di Florio et Riccardo Veno créent à partir des "notes" 36-40 du roman à travers plusieurs ateliers, la vidéo est une sorte de carnet de

[641] BENEDETTI, Carla, "Quattro porte su Petrolio", in MARTONE, Mario (dir.), *Petrolio*, Napoli, Cronoprio, 2003, p. 47 .

[642] Cf. le catalogue des œuvres et des initiatives est présenté dans MARTONE (dir.), *Petrolio*, cit.. L'ouvrage présente les fiches des spectacles, des commentaires et des photographies, ainsi que les textes critiques de Benedetti, Fusillo, Trevi.

notes qui les aide à organiser le travail sur le plateau, tout en gardant une valeur esthétique autonome. Dans *Come un cane senza padrone* de Motus, un dispositif vidéo en triptyque montre les banlieues pasoliniennes – les immeubles délabrés, les murs barbouillés, les espaces vides, désaffectés, disséminés d'ordures – captées par trois caméras placées sur une voiture roulant dans les rues.

Le polymorphisme et le plurilinguisme : en s'attachant à la complexité des formes et à la multiplicité des niveaux que Pasolini déploie dans son écriture, nombre d'artistes essayent de transformer la scène en un lieu de rencontre, de superposition ou de croisement de langages et de points de vue multiples, en se servant souvent de dispositifs technologiques. C'est l'un des éléments les plus intéressants que l'on retrouve dans le spectacle précédemment cité de Motus , et aussi, par exemple dans *Qualcosa di scritto* [*Quelque chose d'écrit*] créé par l'Associazione Apollo. Dans ce dernier cas, la lecture d'extraits du roman par deux comédiens sur le plateau est accompagnée par des sources visuelles et sonores multiples : la discussion fragmentée, réfractée par les yeux de plusieurs caméras, conduite par Emanuele Trevi, les images des manuscrits de Pasolini, et des documentaires concernant la figure de l'écrivain. La voix devient alors le texte, tandis que l'écriture devient image, forme et signe qui condensent le sens profond, ultime de l'œuvre.

Le monologue engagé : si de nombreuses créations essayent de représenter le monde par la complication et par la médiatisation de la composition scénique, d'autres s'appuient au contraire sur l'épuration de la parole, portée par des acteurs seuls sur scène. Marco Paolini présente *Parlamento chimico* [*Parlement chimique*], un récit qui tout comme *Pétrole* aborde les liens entre la finance, la politique, l'industrie au détriment de la santé de centaines d'ouvriers, et Fabrizio Gifuni, dirigé par Giuseppe Bertolucci, imagine à travers les écrits de Pasolini et le poème de Giorgio Somalvico *Il Pecora*, son assassin, son identité, ses motivations, sa fuite.

Dans ces tendances , les technologies audiovisuelles numériques jouent un rôle premier. La réflexion de Pasolini sur la forme-projet et sur la contamination linguistique rencontre donc des possibilités ouvertes par le numérique et déclenche de nouvelles approches à la création technologique.

Finalement, dans l'exigence des scènes italiennes de rechercher l'efficacité du travail théâtral et la cohérence profonde entre la forme et le contenu, les expériences exemplaires de des scénographies de Svoboda et du dernier roman de Pasolini se

rencontrent : si Svoboda montre l'importance du dispositif visuel et la multiplicité – obtenue par un travail patient, scientifique et artisanal à la fois – des liens possibles entre la projection des images, l'espace et l'action, Pasolini interroge la façon de saisir la complexité du réel et suggère la multimédialité en tant que moyen pour surmonter la difficulté de l'exprimer artistiquement..

La réactivation de la "tradition du nouveau"

Les artistes italiens s'approprient alors de manière originale les possibilités offertes par les nouvelles technologies et les écrans déferlent à nouveau sur les scènes nationales. En 1998, Verde et Balzola commencent la création du récit théâtral hypertextuel *Storie Mandaliche* et l'année suivante le *Premio Stregatto* pour le meilleur spectacle de l'année pour le jeune public est décerné à *Storie zip,* un conte multimédia réalisé par le Teatri di Piazza e d'Occasione avec Renzo Boldrini. A partir de 1999, les compagnies principales de la Génération 90 développent les aspects technologiques qui caractérisaient leur activité précédente par l'introduction systématique de dispositifs audiovisuels dans leurs spectacles : pour Teatrino Clandestino c'est avec *Tempesta (melologo)* [*Tempête (mélologue)*,1999], pour Motus c'est avec le projet *Rooms* [*Pièces*, 2001-2003] et pour Fanny e Alexander avec le projet *Ada – Cronaca familiare* [*Ada – Chronique de famille*, 2002-2006]. Il ne s'agit pas d'un processus linéaire et unitaire, mais d'un ensemble d'expériences variées qui se produisent de manière autonome, sans fractures évidentes ni revendications idéologiques communes. Pour sa souplesse et sa porosité essentielles, le numérique croise des pratiques diverses. De plus, même les technologies analogiques, notamment la télévision, se révèlent également stimulantes et novatrices pour d'autres formes théâtrales. Quoique les poétiques et les intérêts à l'origine de ces expériences sont souvent divergentes, elles partagent des éléments fondamentaux. La connaissance et parfois la récupération d'idées et de pratiques passées, qui se lient ainsi à la "tradition du nouveau"[643], et surtout le sentiment de "militance" pour un théâtre différent et nécessaire. Le numérique permet donc de revitaliser et rénover les esthétiques et les formes qui avaient animées les scènes italiennes en particulier pendant les années soixante et soixante-dix, en engendrant de nouvelles modalités de travail et de communication.

[643] Cf. *supra*, p. 24

2

Les conteurs entre communication et interactivité

A l'aube du nouveau siècle, la pratique du conte et du monologue se répand et élargit la palette de ses déclinaisons : à côté des récits engagés qui connaissent une véritable explosion, d'autres formes se développent, en particulier dans le domaine du théâtre jeune public. Ces formes mineures quant aux moyens déployés constituent tout d'abord une stratégie des artistes face aux contraintes économiques et à la mauvaise situation dans laquelle se trouve le système théâtral, mais sont aussi une réponse aux besoins des citoyens, à leur désir d'intervention, de participation et de civisme. Le conte et le monologue réduisent les éléments les plus dispendieux et contraignants de la mise en scène afin d'obtenir des formes souples, adaptables à des contextes autres que les théâtres, tels que des bibliothèques, des centres associatifs, des écoles. Leur diffusion tient justement à leur capacité d'instaurer un rapport immédiat et solidaire avec les spectateurs, un rapport que cette forme théâtrale centrée sur la présence solitaire de l'acteur face au public ne cesse d'interroger et de réinventer. Dans ce travail expérimental sur le caractèrerelationnel du théâtre, les technologies deviennent des partenaires fondamentaux.

Le teatro di narrazione*: les nouveaux porte-paroles de la société*

Le succès populaire de *Il racconto del Vajont* (1997) de Marco Paolini donne un nouvel essor à la "narration". A côté des narrateurs de la première génération (Baliani, Paolini, Curino), des jeunes acteurs-auteurs s'imposent à l'attention du public et de la critique, dont Ascanio Celestini, Davide Enia, Roberta Biagiarelli[644]. En 1998 Roberta Biagiarelli racontait le massacre de Sebrenica dans l'ex-Yougoslavie (*A come Sebrenica* [*A comme Sebrenica*]), entre 1999 et 2000 Ascanio Celestini reprend les contes traditionnels populaires (avec la trilogie *Milleuno* [*Mille et un*]) et les souvenirs de la Résistance (*Radio Clandestina* [*Radio Clandestine*]), en 2002 Davide Enia fait la chronique du match de foot qui marqua la victoire italienne sur le Brésil dans les championnats du monde de 1982 (*Italia-Brasile 3 a 2* [*Italie-Brésil : 3-2*]*)*.

Marco Paolini de son côté poursuit son activité sur plusieurs fronts en s'attachant à des sujets concernant l'histoire récente tels que le complexe pétrochimique de Marghera

[644] Il serait intéressant d'évaluer la position de la femme dans ce contexte : à l'exception de Biagiarelli et Curino, tous les narrateurs sont des hommes Comme le metteur en scène, celui du narrateur semble encore un rôle typiquement masculin.

près de Vénise ou l'accident aérien d'Ustica, mais aussi la culture régionale et l'autobiographie. Le succès est extraordinaire, soutenu tout d'abord par la société civile pour et dans laquelle ces spectacles naissent et circulent, et amplifié ensuite par la critique qui va suivre très attentivement les parcours des narrateurs les plus jeunes. En 2000, Ascanio Celestini présente au Teatro Stabile di Roma *Fine del mondo* [*Fin du monde,* troisième volet de la trilogie *Milleuno*] dans le cadre du concours *Sette spettacoli per un nuovo teatro italiano* [*Sept spectacles pour un nouveau théâtre italien*] et se voit décerner le Premio Ubu Speciale "pour sa capacité de chanter l'histoire d'aujourd'hui en transformant la chronique en mythe et et vice-versa"[645]; en 2002 il reçoit le prix de l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro. L'année suivante, le prix Ubu du nouveau narrateur est attribué à Davide Enia. Aussitôt, le milieu universitaire se mobilise aussi, en consacrant de nombreuses études et publications à ce phénomène montant dont ils essaient de cerner les caractéristiques formelles et sociologiques à travers l'analyse individuelle de ces artistes[646].

Chacun des narrateurs que nous avons cités s'occupent d'arguments différents et possèdent des styles personnels très marqués. Néanmoins, leurs créations présentent des éléments communs essentiels :

- Minimalisme de la mise en scène : l'acteur se situe dans un espace vide, reste souvent assis sur une chaise, et manipule rarement des accessoires.
- Importance de la mémoire : les narrateurs manifestent leur attachement à la notion de mémoire à plusieurs égards. Ils sont attachés aux valeurs fragilisées, sinon perdues, de l'Italie du passé, paysanne et ouvrière, dont ils aiment parcourir les histoires et valoriser les idéaux. Des événements du passé dont la mémoire partagée est problématique sont souvent au centre de leurs récits qui visent aussi à récupérer les traditions de la narration orale et populaire.

[645] Motivation officielle du prix publié sur *Il Patalogo*, n° 25, 2002, p.139.

[646] Cf. en particulier le travail de Gerardo Guccini, professeur à l'Università di Bologna : GUCCINI, Gerardo – MARELLI BOLOGNA, Michela (dir.), *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro di narrazione'*, Castello di Serravalle, Le Ariette-Libri, 2004; GUCCINI (dir.), "L'arcipelago della nuova performance epica", in *Prove di drammaturgia*, anno X, n° 1, luglio 2004 GUCCINI, "Auctore in fabula. Percorsi e poetiche del 'teatro di narrazione' ", in *L'Almanacco*, 2005, pp. 13-22; GUCCINI (dir.), *La bottega dei narratori : storie, laboratori e metodi*, Roma, Audino, 2005. Mais nous rappelons aussi les travaux d'autres auteurs qui prennent en considération le phénomène : PUPPA, Paolo, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, UTET, 2003; SORIANI, Simone, "*Mistero Buffo*, dal Varietà al teatro di narrazione", in D'ANGELI, Concetta – SORIANI, Simone (dir.), *Coppia d'arte : Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Plus, 2006, pp. 103-130; BARSOTTI, Anna, *Eduardo, Fo et l'autore-attore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

- Recherche linguistique : les récits naissent de la recherche des narrateurs sur une langue personnelle, spécifique, un idiolecte souvent créé à partir d'un dialecte régional qui permet à l'acteur de développer des techniques vocales, verbales et gestuelles propre. La sonorité et le rythme des mots deviennent ainsi aussi importants, voire plus, que leurs significations.

- Position autobiographique : ces narrateurs ne se servent que très rarement de la médiation d'un personnage de fiction pour introduire leurs récits. Ils préfèrent se présenter en tant qu'auteurs de ce qu'ils disent en éclairant leur position par rapport à l'événement raconté.

Avec leurs récits ainsi conçus, les narrateurs attirent de nouveaux spectateurs inhabitués aux salles de théâtre, et ils remettent en perspective l'individu, en le replaçant dans son contexte social par la formation et l'éveil d'une mémoire collective partagée. Ils tendent à devenir des porte-paroles délégués d'une partie de la société. Du fait de ce statut particulier, ils s'insèrent à notre avis dans le manque d'une voix reconnue par la collectivité que la mort de Pasolini avait laissée. En effet, Pasolini représente pour eux une référence fondamentale au plan humain et poétique, quoique il faille reconnaître que ce lien n'aurait probablement pas été validé par le poète lui-même[647]. En particulier, les narrateurs adoptent les clés interprétatives que Pasolini utilisait pour déchiffrer la réalité italienne, et, comme lui, manifestent de la nostalgie pour un monde perdu et un esprit intransigeant de dénonciation. Leur popularité et l'accessibilité de leurs œuvres les rapprochent plus des figures de chansonniers engagés – comme Francesco Guccini, Francesco De Gregori, Fabrizio De André –, mais actifs dans le système de la musique pop, et capables donc d'attirer des masses à leurs manifestations. Un élément qui unit les expériences très différentes de Pasolini, des chanteurs et des nouveaux narrateurs réside dans leur capacité à se servir des moyens de communication de masse en tant que caisse de résonance de leur propre travail.

Les vies multiples et médiatisées du teatro di narrazione

A la différence des autres formes théâtrales dont les œuvres se consomment rapidement dans la carambole des festivals et des saisons théâtrales toujours à la recherche de nouveautés, les contes engagés ont une très longue vie, qui se déroule entre l'*hic et nunc* du théâtre et la diffusion médiatisée. Les récits vivent dans des tournées interminables

[647] Nous rappelons que Pasolini manifestait envers Dario Fo, le premier conteur engagé du théâtre italien contemporain, une hostilité humaine, politique et poétique profonde.

qui touchent les lieux les plus perdus du pays, sont diffusés par la radio et par la télévision et se métamorphosent aussi dans les formats du "livre + cassette vidéo" d'abord, et "livre+Dvd" par la suite. Le rapport avec la Rai, avec les maisons d'éditions et les moyens d'information se renforce au cours des années et se modifie en engendrant une multiplicité de captation des spectacles, de publications et également de projets spéciaux **(Ann. 1.D, Tableaux)**, comme le cas de Marco Paolini le montre de manière exemplaire.

Michela Signori – la directrice de Jolefilm, la maison de production indépendante fondée par Marco Paolini pour soutenir et organiser ses projets – raconte qu'à l'époque de la diffusion télévisuelle de *Il racconto del Vajont*, Paolini considérait la télévision comme "une bonne manière pour faire mourir les spectacles", car "après avoir fixé cette histoire-là dans la mémoire d'un public si vaste que celui de la télévision" il estimait "la fonction du conteur épuisée"[648]. Le passage du contact direct avec les spectateurs à la diffusion télévisuelle représente alors pour Pasolini l'accomplissement du travail théâtral, l'étape finale et imprévue qui clôt la vie du spectacle. Dans les années suivantes, cette relation est parfois inversée, et la télévision, en particulier l'information, va être l'occasion et le début du travail théâtral. Pour la saison de 2003-2004, Milena Gabanelli, la directrice d'une émission de journalisme d'enquête diffusée par Rai Tre (*Report*), invite Paolini à créer des monologues qui, à chaque émission, introduisent le reportage. Celui-ci est d'abord perplexe face au risque de surexposition médiatique et aux rythmes de travail de la télévision, mais il accepte[649]. Au fur et à mesure que l'écriture des textes, confiée à Francesco Niccolini e Andrea Purgatori, avance, Paolini en insère des morceaux dans ses spectacles de théâtre pour vérifier leur efficacité auprès du public. La contrainte majeure qu'il doit surmonter est la durée de trente-trois minutes : "Comment vais-je faire?" se demande-t-il "Moi, en trente-cinq minutes, je me réchauffe à peine"[650]. Pour la première fois, il envisage alors une solution autonome par rapport au jeu et à l'écriture : la réalisation télévisuelle et notamment la phase de post-

[648] SIGNORI, Michela, "Work in progress", in PAOLINI, Marco (dir.), *Album. Libretto (due)*, Torino, Einaudi, 2004, p. VII.

[649] Paolini raconte à ce propos : "*Report*, cette année je vais faire *Report*. Milena Gabanelli […] m'a proposé de raconter six histoires qui accompagnent les enquêtes de la série d'automne de *Report*. Je ne veux pas être partout, je ne suis pas rapide comme un journaliste, j'ai besoin de temps pour trouver les mots...ensuite je ne sais plus quoi dire. Elle me regarde et attend la réponse. C'est bon, comment puis-je lui dire non? Il faudra que les histoires soient brèves, rapides et incisives. Elles ne doivent par durer plus que trente-cinq, ou encore mieux trente-trois minutes", in PAOLINI, Marco, "Stagioni (uno)", in PAOLINI (dir.), *Album. Libretto (uno)*, Torino, Einaudi/Stile Libero, 2004, p. X-XI.

[650] PAOLINI, "Stagioni (uno)", cit., p. XI.

production, à laquelle il confie la fonction d'ajuster sa performance selon les exigences de la télévision. Néanmoins, il s'agit d'une opération à laquelle il ne veut pas participer, en la considérant comme une intervention violente sur son propre travail: "Je m'abstiens : – raconte-il – s'il faut que je sois coupé en morceaux, je ne veux pas regarder le chirurgien pendant qu'il opère"[651]. Ce premier changement de perspective, selon lequel le narrateur est mené à reconnaître la spécificité et les possibilités du langage audiovisuel, touche également d'autres artistes. Gabanelli élargit son lien avec cette forme de théâtre la saison suivante en invitant au sein de son émission d'autres artistes (Ascanio Celestini, Davide Enia, Giuliana Musso, Antonio Albanese, Bebo Storti), tandis que Radio Tre demande à Celestini et à Enia de concevoir des émissions radiophoniques entre reportage et conte.

Ainsi, ce rapport privilégié avec les moyens d'information conduit les narrateurs à expérimenter de nouvelles formes de conte, qui mêlent les propriétés théâtrales primaires de la narration orale avec les spécificités de la postproduction audiovisuelle, et qui s'approchent des genres télévisuels et radiophoniques du reportage, du feuilleton, du *one man show* comique. Dans ce domaine, Marco Paolini parvient à réaliser ce qui, à notre avis, est la création hybride la plus novatrice et intéressante quant au processus de création, aux méthodes et aux résultats esthétiques atteints : *Gli album* **(Ann. 3.C.1, Fiches)**.

Gli album *de Marco Paolini : le récit audiovisuel du récit théâtral*

C'est justement lors de la préparation des monologues pour *Report* que Paolini revient sur un projet envisagé depuis plusieurs années : transférer en vidéo le cycle de spectacles intitulé *Gli album* [*Les albums*, 1987-1999], qui a marqué ses débuts de conteur pour l'accompagner ensuite tout au long de sa carrière. Cette œuvre en devenir se compose de cinq spectacles autonomes réalisés sur plus d'une quinzaine d'années qui racontent à la première personne le parcours de Nicola, l'alter-ego de Paolini, et de son groupe d'amis, des années soixante aux années quatre-vingt : *Adriatico* [*Mer Adriatique,* 1987 et 1992] s'inspire initialement du *Petit Nicolas* de René Goscinny et Jean-Jacques Sempé – auquel le prénom du protagoniste se réfère – et raconte les colonies de vacance du narrateur, tandis que *Tiri in porta* [*Tirs au but,* 1990], très librement inspiré de *Les gars de la rue Paul* de Ferenc Molnàr et de *Libera nos a Malo* de Luigi Meneghello, raconte les aventures des amis entre le terrain de foot et la

[651] PAOLINI, "Stagioni (uno)", cit., p. XV-XVI.

patronage paroissial; *Liberi tutti* [*Délivrance*, 1992] aborde la découverte de la passion politique dans l'adolescence et *Aprile '74 e 5* [*Avril 1974 et 5*, 1995 et 2002] les années de lycée où l'activité militante est accompagnée par les entraînements de rugby; enfin *Stazioni di transito* [*Gares de transit*, 1999 et 2002] recueille plusieurs mini-récits qui racontent la "diaspora" des amis après le baccalauréat et les débuts de l'activité théâtrale de Nicola-Paolini[652]. Seul sur scène, Paolini joue sur le fil entre la narration et la dramatisation en interprétant les autres personnages et en passant continuellement du temps de l'histoire au présent de l'acte narratif, de son alter-ego à son identité réelle et actuelle. Les spectateurs suivent avec participation et sympathie les aventures de Nicola, Nano, Ciccio, Norma et regardent se dresser le portrait de la génération d'Italiens nés à la moitié des années cinquante dans une société en mutation avec ses modes et ses habitudes, ses avancées et ses déchirements politiques.

Le passage de la scène à l'écran : les principes

Même sans un projet précis, Paolini demande au vidéaste Giuseppe Baresi[653] de filmer des reprises des *Album* pour compléter les captations déjà effectuées dans les années quatre-vingt. Il pense à des événements spécialement conçus pour la vidéo, situés dans des lieux en plein air capables de "faire respirer les images"[654]. Naissent ainsi deux nouvelles versions d'*Aprile '74 e 5* et de *Stazioni di transito* : l'une réalisée au dépôt de la gare de Pistoia, parmi des voitures et des locomotives d'époque, et l'autre dans un terrain de rugby à Padoue.

Lors des captations, Baresi réfléchit à la manière de filmer les spectacles et aux principes à poser à la base du projet. Il songe au cinéma américain d'avant-garde des années soixante, et à sa capacité d'unir la spontanéité des films d'amateurs avec l'expérimentation linguistique pour obtenir une prise subjective et vivante du réel[655]. Il utilise plusieurs formats et supports – pellicule en 16mm, super 8, vidéo, en noir et

[652] Les premiers "albums", *Adriatico* et *Liberi tutti*, sont néanmoins écrits à quatre mains avec le metteur en scène du Teatro Settimo Gabriele Vacis; *Tiri in porta* avec l'écrivain Bruno Tognolini.

[653] Baresi avait collaboré avec Paolini auparavant, pour les versions vidéo du spectacle *Bestiario veneto* (1998) et pour le documentaire *Questo radichio no se toca* (1998-1999).

[654] PAOLINI, "Stagioni (uno)", cit., p. XI.

[655] Comme il le raconte lui-même dans son carnet de notes, Baresi cite cette phrase "manifeste"de Jonas Mekas, qui devient l'exergue du projet : "Nos films sont le prolongement de nos pulsations, des battements du cœur, de nos yeux, de notre toucher; ils sont si personnels, si dépourvus de toute ambition dans leur mouvement, dans leurs lumières, dans leurs images. Nous voulons entourer la terre avec nos photogrammes et la chauffer jusqu'à la faire bouger", citation de Jonas Mekas que Paolini tire de PIVANO, Fernanda (dir.), *L'altra America negli anni Sessanta*, Roma, Arcana Editrice), in BARESI, Giuseppe, "Appunti di lavoro", in PAOLINI (dir.) *Album. Libretto (due)*, cit., p. XX.

blanc et en couleurs – pour donner des textures différentes aux images et, en étant lui-même opérateur, il essaie d'établir une relation kinesthésique entre l'acteur et l'œil-caméra. Baresi ressent l'exigence de déborder le cadre de l'écran, d'en élargir les dimensions. Dans ses premières notes de travail, il écrit en effet :

> Le rectangle de l'écran vidéo-télévisuel est trop petit pour contenir ce qui se passe sur la scène et il faut surmonter certaines de ses règles pour trouver une langue visuelle proche de celle que M.P. utilise sur le plateau. Il faut en forcer les bords, ne pas trop s'inquiéter pour les 'cadres'. Trouver des issues vers l'extérieur, faire entrer de l'air des 'fenêtres ouvertes'[656].

Il pense aux bandes dessinées et au cubisme, aux unes pour leur liberté dans la composition et dans l'assemblage des plans, à l'autre pour sa mise en œuvre d'une prise de vue multiple et simultanée de l'objet. Le débordement, la fragmentation et la variété que Baresi repère au début du travail ne vont pas affecter seulement l'agencement des captations, mais ils deviennent les principes qui vont orienter l'ensemble du projet, en plaçant les matériaux de base dans un tourbillon qui les déplace et les transforme.

Les films des cinq spectacles sont en effet démontés et recomposés en 12 épisodes vidéo de 40 minutes chacun[657]. Ils sont produits de manière indépendante par Jolefilm, publiés ensuite par l'éditeur Einaudi[658] et enfin diffusés par la télévision publique. Dans les épidodes, plusieurs couches temporelles se superposent : celle de la narration (1964-1984), celle de la réalisation des spectacles (1987-2003) et encore celle des captations (1998-2003). Chaque épisode raconte des périodes déterminées et des thématiques circonstanciées de la vie du protagoniste développés par le collage de séquences tirées de plusieurs représentations théâtraleset il intègre donc des moments, des contextes et des publics différents. Comme le souligne Signori, cette œuvre "brise un tabou: celui de l'interruption du récit. Pour la première fois, elle expérimente la possibilité de décomposer un cours narratif complexe en plusieurs histoires individuelles"[659] et – nous

[656] BARESI, "Appunti di lavoro", cit., p. XIV.

[657] En réalité, à cause de problèmes concernant les droits l'ouvrage de Goscinny et Sempé, les premiers épisodes racontant l'enfance de Nicola, inspirés du *Petit Nicolas*, n'ont jamais été ni diffusés, ni publiés. Le recueil de Paolini commence donc à partir de l'album numéro 5 .

[658] Il s'agit des deux ouvrauges que nous avons déjà eu l'occasion de citer pour les témoignages qu'ils présentent sur le processus de création : PAOLINI, Marco (dir.), *Album. Libretto (uno)*, Torino, Einaudi/Stile Libero, 2004; PAOLINI, (dir.), *Album. Libretto (due)*, Torino, Einaudi, 2004. Les images qui suivent sont tirées des par contre de l'enregistrement de l'émission télévisuelle diffusé par Rai Tre en 2006.

[659] SIGNORI, "Work in progress", cit., p. VIII.

ajoutons – de les organiser selon les principes de la sérialité télévisuelle[660] en en exploitant au maximum les caractéristiques des spectacles théâtraux. Chaque "album" est en soi conclu et autonome, mais il existent des renvois aux autres et des répétitions qui deviennent des clins d'œil et des *leit-motiv* pour le spectateur fidèle.

Une œuvre combinatoire

Au début de chaque épisode, des phonogrammes blancs comme ceux qui terminent les bobines sur lesquels les lettres rouges marquées au feutre composent le mot "album" défilent au rythme d'une chanson pleine de brio dans laquelle Paolini cite des répliques des spectacles. Ensuite, l'écran se divise en deux : à droite, il montre de brèves séquences filmées en noir et blanc de Paolini avant les spectacles, tandis qu'à gauche, des objets placés à la main face à la caméra censés évoquer le parfum de l'époque : disques, manifestes politiques, couvertures de magazines.





Fig. 53 – Fig. 54 : l'histoire de la société et histoire des récits dans les images du générique, avec dans la première, la photo de Pasolini (Photogramme).

Comme ce générique le déclare au spectateur, la narration, déjà décomposée, sera ultérieurement compliquée par l'ouverture sur la réalité et sur l'au-delà des spectacles, par des séquences que Baresi et Paolini définissent aussitôt comme "*icone-climi-sipari-lavagne*" [icônes-atmosphères-rideaux-tableaux noirs]. Ils utilisent les inserts filmés de paysages, d'objets, de dessins comme des signes de ponctuation de la vidéo, qui représentent des marques d'auteur du réalisateur. Ils sortent de leurs malles de vieilles photographies et des films d'amateurs, qui, en particulier dans les derniers épisodes, montrent un très jeune Paolini, parti aux Etats-Unis pour jouer Arlequin. La valeur autobiographique des *Albums* est creusée également par des séquences tournées pour l'œuvre vidéo, dans lesquelles Paolini, dans une gare désaffectée introduit et commente le récit, et qui commencent avec la déclaration : "Moi, dans les *Albums*, je m'appelle

[660] La sérialité est "le découpage du récit en fragments parvenant au public sur une base quotidienne, hebdomadaire ou mensuelle", in AUBRY, Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisée*, Berne, Peter Lang, 2006, pp. 207-208.

Nicola". L'acteur écrit à la craie sur des tableaux les sous-titres des séquences narratives ou leurs mots clés, il feuillette des albums de photos et montre les images figées des actions se déroulant dans la vidéo, ou parfois il se limite à regarder, pensif, le paysage en fumant sa pipe. Parfois, il est "mis en situation" par rapport aux actions des récits, en train de s'amuser sur un manège ou de s'entraîner sur un terrain de rugby. Il multiplie ainsi sa fonction et devient à la fois protagoniste et témoin, acteur et spectateur.



Fig. 55 : Marco Paolini, assis dans la salle d'attente de gare désaffectée, feuillette l'album photographique de ses récits théâtraux (Photogramme).

Chaque épisode joue de manière spécifique avec le montage de ces différents matériaux, et se construit sur un rythme propre. Les premiers sont très variés et rapides, et ils insistent sur le décalage entre les nombreuses couches temporelles qui cohabitent dans l'œuvre à travers un montage parallèle entre le Paolini d'aujourd'hui et celui des années quatre-vingt-dix. De plus, ils présentent en boucles des fragments visuels et sonores des séquences montrées auparavant. Ainsi, le récit se construit sur des allers-retours continus qui reproduisent les mécanismes de la mémoire, ses divagations et ses enrayements. Au fur et à mesure que les épisodes avancent, et que les deux lignes temporelles du récit et des captations s'approchent du présent, ils se concentrent de plus en plus sur les films des spectacles. Le rythme est alors dicté par le montage serré des plans multiples que Baresi a organisé autour de l'acteur et par quelques insertions de documents privés. La figure de Nicola s'estompe et laisse émerger de plus en plus celle de Paolini, dont le spectateur fidèle a observé les transformations au fil des années : la vidéo montre les signes du temps sur son visage, mais aussi l'affinement de ses

techniques de jeu – plus histrioniques aux débuts, plus sobres et minimales à la fin – et le changement de son statut par rapport aux spectateurs.

Cette œuvre complexe est le résultat d'un travail de montage de 13 mois, réalisé par Baresi avec un technicien en complicité avec Paolini. A la différence près que pour les monologues de *Report*, l'acteur choisit en effet d'assister à la post-production, d'observer, de suggérer des solutions et valider les propositions des autres. Le processus est très long et pénible, sillonné par des révisions continues et par des manipulations interminables, parfois minimales, organisées sur la *timeline* – la ligne du temps – numérique sur laquelle on place les séquences filmiques. Dans son témoignage Baresi critique les facilités de l'informatique et associe justement la modification et le montage des images à des pratiques artisanales pré-technologiques. En effet, dans la réalisation des *Albums* vidéo il poursuit une recherche de l'authenticité , en choisissant d'utiliser des matériels cinématographiques et de manipuler les objets sans recours aux effets spéciaux. Néanmoins, le numérique est un moyen fondamental dans la post-production, qui influence profondément le résultat final. Toutes les séquences filmiques, les photographies, les dessins et les parties vidéos sont numérisés et organisés en dossiers dans lesquels les réalisateurs peuvent puiser en temps réel pour expérimenter, ajuster, vérifier des associations. Le montage devient ainsi une opération non linéaire *in progress*, dans laquelle les artistes sont amenés à avoir, comme le dit Baresi, "une idée circulaire du travail"[661] et à construire une forme de collaboration nouvelle.

La combinatoire et l'ouverture qui sont à la base du processus de création se reflètent par la suite dans celui de la réception. Le spectateur est invité à entreprendre un voyage à travers la mémoire : une mémoire mobile dans laquelle sont emboîtées les unes dans les autres comme des poupées russes celle de Nicola, celle de Paolini et même celle de l'Italie et du spectateur qui à partir des associations et des suggestions audiovisuelles peut réfléchir à ses expériences personnelles et aux contextes de sa vie. Si Paolini crée une forme médiatisée de récit qui met en abîme l'activité du conteur, d'autres narrateurs se servent des médias pour enrichir et transformer l'existence du conte dans l'*hic et nunc* de la représentation théâtrale.

[661] BARESI, "Appunti di lavoro", cit., p. XXI.

Nouvelles pistes : les technologies entre jeu et dramaturgie

Storie Zip. Pièce per attore e mouse [*Histoires zip. Pièce pour acteur et souris,* 1998][662] de Renzo Boldrini du Giallo Mare Minimal Teatro et Davide Venturini du Teatro di Piazza e d'Occasione[663] s'impose à l'attention du théâtre jeune public par sa façon nouvelle d'utiliser les technologies numériques. L'idée de départ est très simple : il s'agit de proposer aux enfants des contes traditionnels, en les conjuguant avec l'imaginaire et le langage des ordinateurs, comme le laisse entendre le titre. Le *Zip Processing* est en effet le logiciel qui permet de compresser les fichiers pour les stocker et les transmettre par courrier électronique. *Storie zip* propose donc trois récits raccourcis, "compressés" (*Les trois petits cochons, Le petit chaperon rouge, Le loup et les sept chevreaux*), dont le dénominateur commun est la figure du loup, que le narrateur expose à l'aide d'images et de sons déclenchés en temps réel par ordinateur depuis la régie[664]. Les images sont des signes graphiques de synthèse qui traduisent en signes essentiels et ironiques les points de l'action plus qu'elles ne les illustrent : leur compréhension tient à la familiarité des enfants avec l'ordinateur, avec sa façon d'indiquer des objets et des fonctions. Venturini et Boldrini étudient aussi la manière de créer une interaction entre le conteur et les images : celui-ci porte une combinaison blanche, qui le transforme en surface de projection. Ainsi son corps est intégré dans l'image projetée et il peut jouer avec les signes comme s'il était dans l'écran. De plus, le narrateur sait jouer avec son ombre, en donnant l'impression, comme le dit Antonio Pizzo, que sa silhouette noire est partie de l'image, se fait image et interagit avec les signes noirs des projections. Pizzo souligne l'efficacité et la cohérence de ce jeu modelé sur l'image de synthèse, en rappelant par exemple les moments où l'acteur interprète le loup qui attaque la maison des trois petits cochons et "lorsqu'il s'approche, les spectateurs voient apparaître sur l'écran des petites tâches noires qui représentent les traces sur le terrain; ou bien lorsque le loup attaque, une bande rouge apparaît pendant quelques instants pour mimer le coup de ses griffes". Néanmoins, il ne manque pas d'en souligner les limites, par le fait qu'il n'y a pas de véritable interactivité entre le conteur et le dispositif numérique :

---

[662] *Storie Zip. Pièce per attore e mouse*, de Renzo Boldrini et Davide Venturini, avec Renzo Boldrini et Davide Venturini (régie).

[663] Le Giallo Mare est la compagnie qui avait particulièrement développé la forme du *teleracconto* avec Giacomo Verde; le TPO depuis sa fondation conjugue le théâtre jeune public avec l'expérimentation formelle basée en particulier sur l'image.

[664] Ce spectacle a été repéré et analysé par Antonio Pizzo dans son ouvrage sur le théâtre et le numérique. Cf. PIZZO, *Teatro e mondo digitale*, cit., pp.69-70.

> Ce spectacle, comme les autres de la compagnie [Teatro di Piazza e d'Occasione], n'expérimente pas les nouvelles technologies au sens strict, mais plutôt intègre dans la pratique scénique l'utilisation de PC normaux et des projections en *computer graphic*.

Pourtant, continue-t-il,

> il faut souligner la volonté d'introduire dans le récit fantastique les références linguistiques, la liberté de la composition et d'autres facteurs caractéristiques de l'univers multimédia. L'ordinateur – et ses implications linguistiques – devient un outil pour rapprocher les enfants et les jeunes du théâtre. La recherche du théâtre d'objet se fusionne avec les nouveaux médias; on passe des poupées à l'animation des images numériques, pour construire une dramaturgie scènique dans laquelle l'acteur est manipulateur total, marionnettiste et marionnette à la fois[665].

Pour Boldrini et Venturini, le numérique est un moyen pour créer en temps réel le support visuel et sonore du récit, mais aussi le principe dramaturgique qui se superpose aux éléments traditionnels et qui détermine la forme du spectacle. Ces différents aspects, réunis ou séparés, vont être traités et approfondis dans plusieurs créations ultérieures. Celles-ci contribuent à définir une tendance différente par rapport au théâtre de narration, développée dans le sillon du *teleracconto* : les propriétés numériques y sont exploitées pour construire la dramaturgie et le jeu des spectacles[666]. Les systèmes de projections, les logiciels pour la création d'images animées de synthèse et pour le traitement en temps réel de matériels audiovisuels enregistrés, la structure hypertextuelle transforment progressivement les relations entre le conteur, le matériau narratif et les technologies. Dans la plupart des cas, comme dans *Storie zip,* les capacités du numérique sont généralement présentes pour créer un partenaire technologique du conteur plus versatile que le dispositif quelque peu rigide du *teleracconto*, en engendrant des solutions variées qui travaillent essentiellement sur le rapport entre la parole et la vision, entre l'épaisseur du corps et l'immatérialité de l'image projetée. L'acteur abandonne alors la position statique exigée par la manipulation des objets pour évoluer dans l'espace virtuel de la projection, sans néanmoins interagir véritablement avec le dispositif.

Reportage Chernobyl *: la vidéo comme partenaire de jeu*

La rencontre de la metteur en scène Simona Gonella et de la comédienne Roberta Biagiarelli avec Giacomo Verde occasionne une expérience d'exception dans le

[665] Pizzo, *Teatro e mondo digitale*, cit., p. 80.

[666] Tant pour leur pouvoir d'attraction des nouvelles générations que pour la facilité et l'économie de leur fonctionnement, l'utilisation des images numériques pour accompagner la narration s'impose surtout dans le théâtre jeune public : elle est adoptée dans plusieurs spectacles du TPO, qui parviennent progressivement à des formes plus complexes d'interaction, ainsi que par d'autres artistes pour l'enfance, comme la compagnie Laminarie de Febo Del Zozzo et Bruna Gambarelli, ou le Teatro del Rimbalzo de Ombretta Zaglio. En 2004, cette dernière se voit décerner le *Premio Stregatto* avec le conte multimédia *Un cappello Borsalino*.

domaine du "théâtre de narration": le spectacle *Reportage Chernobyl. L'atomo e la vanga, la scienza e la terra* [*Reportage Tchernobyl. L'atome et la bêche, la science et la terre,* 2004][667], qui, en s'inspirant du livre de Svetlana Aleksievič *La supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse*, raconte le déclenchement et les conséquences de l'accident catastrophique survenu dans la centrale atomique de Tchernobyl en 1986[668]. Pour cette création, produite par l'association Armunia de Castiglioncello, Gonella et Biagiarelli ressentent l'exigence de dépasser les formules les plus affirmées et répétitives du genre, en ce qui concerne en particulier le statut de l'acteur sur la scène. Elles décident donc que la comédienne incarnera deux personnages distincts dont les témoignages se succéderont – Ljudmila et Valentina – et qu'elle sera accompagnée tout au long du spectacle par des images vidéo, qui lui permettront de "ne pas se sentir seule" sur le plateau[669] et qui évoqueront le théme scientifique du monologue. Elles s'adressent alors à Verde, et lui demandent d'étudier un dispositif scénographique et de préparer des clips vidéo. Celui-ci conçoit une solution simple, légère, mais très efficace.

En s'inspirant d'un des témoignages présentés dans le spectacle qui tourne autour de l'image de la porte de la maison, un symbole de l'identité, des vies, des traditions balayées par l'accident, Verde réalise un écran rectangulaire vertical, monté sur un support métallique qui permet de le basculer en avant et en arrière. Avec un banc métallique, cette porte-écran est le seul élément scénographique. Les images vidéo y sont diffusées par un rétroprojecteur situé derrière la structure. Il s'agit de séquences de quelques minutes chacune qui évoquent les phénomènes et les présences décrites dans

[667]*Reportage Chernobyl. L'atomo e la vanga, la scienza e la terra*, de Simona Gonella et Roberta Biagiarelli; mise en scène Simona Gonella; vidéo Giacomo Verde; lumières Virginia Manoni, Giovanni Garbo; régie Giovanni Garbo; recherches bibliographiques et musicales Andrea Soffientino; collaboration scientifique Mario Agostinelli, Svetlana Aleksievic, Alessandro Gori, Gianni Tamino, Valerio Calzolaio; avec Roberta Biagiarelli, (vidéo) Roberto Herlitzka; production Babelia&Co., Inteatro, Tracce di Teatro e d'Autore, Legambiente; Castiglioncello (LI), Festival Inequilibrio, Castello Pasquini, 10 juillet 2004. Sur la critique de ce spectacle : MAGRIS, Erica, "Catastrofi e squilibri. Dal Festival Inequilibrio di Castiglioncello", in *ateatro*, n°72, 24 août 2004, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=72&ord=34. CERAVOLO, Anna, "Quella nube dimenticata", in *Hystrio,* n°2, aprile-giugno 2005; GORI, Alessandro, "Tra atomo e vanga, l'inferno di Chernobyl", in *Diario,* n° 116, juillet 2004. Nous avons assisté au spectacle à Castiglioncello, et nous avons aussi pû consulter un enregistrement des répétitions et une captation vidéo d'une représentation à Castiglioncello réalisés par Giacomo Verde, mis à notre disposition par les artistes.

[668] Le sujet est particulièrement sensible en Italie, où l'accident causa une vague de panique collective, suite à laquelle un référendum révoquant certaines conditions particulières relatives aux communes hébergeant des centrales sur leur territoire et arrêta toute activité nucléaire dans le pays.

[669] Ce sont les mots que Roberta Biagiarelli a utilisés pour motiver le choix de la vidéo lors d'une rencontre publique avec l'équipe de création du spectacle, que nous avions organisée dans le cadre Forum degli Allievi de la Scuola NormoleSuperiore de Pise le 14 avril 2005. La rencontre a été précédée par une projection de lacaptation vidéo du spectacle.

le récit. Il ne s'agit pas pourtant d'illustrations, mais d'images picturales qui modifient par des effets visuels les éléments réels. La caméra en *macro* permet de poser un regard tactile sur les objets, transformés également par des effets de colorisation, d'accélération et de ralentissement. Par exemple, l'explosion du réacteur est représentée par des images de volutes de fumée, de bulles dans l'eau et de particules de poussière évoluant dans l'air, captées de très près. Des points de vue excentriques, en particulier sur la verticale, sont portés sur des objets simples et quotidiens et matérialisent la vie perdue, en indiquant parfois les morts.



Fig. 56 : la transformation des objets quotidiens sur la porte-écran de *Reportage Chernobyl* (Phot. Babelia & Co.).

La porte devient alors le lit sur lequel agonise le mari de Ludjmila, représenté par un pyjama, que la femme cherche à secouer, avec lequel elle essaye d'établir un dialogue désormais impossible. Pour le récit de Valentina, Verde projette surtout des images documentaires manipulées, qui se suivent en fondus enchaînés dans lesquels les figures semblent brûler et se dissoudre et qui deviennent des assemblages de pixels colorés sur lesquels le regard de la caméra numérique se déplace, sélectionne, fait des zooms.

Pour le contrôle des vidéos, Verde choisit le logiciel *Archaos*, conçu pour les activités de *v-jing* dans lesquelles il est généralement employé. Les clips et les effets sont associés à des touches d'un clavier sur lesquelles l'on joue en déclenchant et en modifiant les images en temps réel. Il établit la partition visuelle au cours des répétitions, en procédant par tentatives, en essayant de nombreuses possibilités pour trouver la juste alchimie entre les mots et les images. Ensuite, à chaque représentation, cette partition est jouée en direct, en harmonie avec l'actrice et avec son jeu, qui de son côté s'accorde au flux des images.

Gonella et Biagiarelli complètent les deux témoignages par des compléments des données et des explications qui pourtant demeurent croyables dans la bouche des personnages, et Verde introduit entre l'un et l'autre un reportage vidéo sur la consommation de l'énergie et sur l'impact fatal d'un développement technologique sauvage sur l'environnement. Le récit veut ainsi jouer de manière subtile et complexe avec les cordes de l'émotion et de l'esprit critique, de la pitié et de l'indignation, en mêlant les codes et les langages, le technologique et le mécanique tout comme l'accident de Tchernobyl a tragiquement mis en contact les avancées les plus risquées du progrès scientifique avec les racines paysannes de ses habitants et leur attachement à la terre.

Biagiarelli joue avec la vidéo, en s'appuyant sur le support physique de celle-ci. La comédienne peut ainsi se placer devant l'écran, derrière, en incrustant son ombre dans l'image. Elle peut aussi le manipuler, le faire basculer pour former des configurations évocatrices par rapport à la narration : il devient ainsi l'entrée de l'hôpital, ou bien l'espace étriqué de la chambre pressurisée où est enfermé le mari, ou bien le toit de la centrale où sont envoyés les soldats chargés de l'assainissement des matériaux radioactifs.

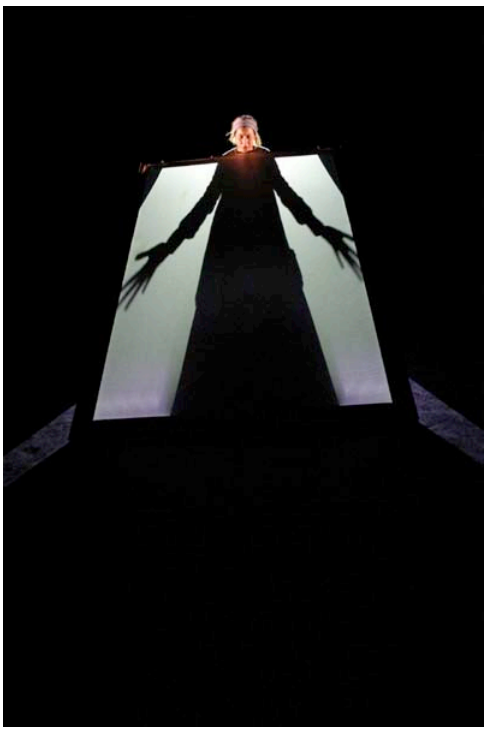


Fig. 57 : jeux d'ombres incrustant le corps de la comédienne dans l'écran dans *Reportage Chernobyl* (Phot. Babelia & Co.).

L'écran libère le corps de la comédienne et lui permet d'adopter un jeu plus physique que dans *A comme Sebrenica*. Il représente un pôle d'attraction concret et symbolique en

même temps, autour duquel se structure l'interprétation de l'actrice et l'écriture scénique : le seuil entre la mémoire et le présent, entre le vécu et l'information, entre le récit et le dramatique.

Les interfaces de la narration : les enjeux de l'interactivité

A la fin de 2003, l'association Armunia de Castiglioncello organise trois jours de rencontres intitulées *Le giornate dell'etica. Teatro e tecnologia* [*Les journées de l'étique. Théâtre et technologies*], qui "naissent de l'exigence" – comme l'explique le programme – "d'une réflexion sur l'usage des technologies dans le milieu pédagogique et théâtral"[670]. Du 2 au 5 décembre, des représentations spécialement conçues pour les groupes scolaires, des débats entre les artistes, les enseignants et les spécialistes animent les salles du Castello Pasquini. Y participent les artistes pionniers et expérimentés dans la contamination technologique du théâtre jeune public – Giacomo Verde, Renzo Boldrini du Giallo Mare minimal Teatro et le Teatro di Piazza e d'Occasione – qui justement profitent de cette manifestation pour débattre et montrer trois créations dans lesquelles l'intégration des nouvelles technologiques dans la narration se réalise de manière plus pointue et novatrice que dans celles abordées jusqu'ici : *Storie mandaliche* [*Histoires du mandala*] de ZoneGemma, *DgHamelin.com* de Verde et Boldrini, et *CCC Children Cheering Carpet* [*Tapis souriant pour enfants*] du TPO.

Dans tous ces cas, la projection des images manipulées en temps réel ainsi que la référence stylistique et thématique à l'informatique ne sont que des aspects d'une approche radicale centrée sur la notion d'interactivité, l'un des concepts les plus débattus de l'essor numérique, invoqué et expérimenté – non sans malentendus – par les artistes dans le domaine des arts plastiques et du spectacle. Relevant directement du principe de variabilité de Lev Manovich, dont selon l'auteur elle est un sous-ensemble, l'interactivité concerne la relation entre l'usager et l'ordinateur et peut se réaliser selon une large palette des modalités, des dégrées de liberté et d'imprévisibilité. Telle interaction se trouve déterminée par l'interface, un ensemble d'éléments matériels et conceptuels – autrement dit *hardware* et *software* – qui règlent l'accès aux fonctions et le passage des informations entre l'homme et la machine,comme par exemple l'écran et

[670] Nous avons suivi personnellement les travaux de ces rencontres, dont Anna Maria Monteverdi a présenté une synthèse dans l'article "Bambini interattivi", in *ateatro*, n° 61, 22 décembre 2003, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=61&ord=66.

la souris d'une part, le système d'interface graphique[671] de l'autre dans les ordinateurs multimédia que tout le monde est désormais habitué à utiliser dans la vie quotidienne. Comme Manovich le remarque, l'interface n'est pas un élément "transparent" et neutre : elle "donne aussi la forme à la façon dont l'usager conçoit l'ordinateur lui-même [...], détermine la manière dont les usagers pensent n'importe quel média atteint par l'ordinateur [...], offre aussi des modèles différents du monde" au point de devenir un "code sémiotique fondamental de la société de l'information"[672]. Travailler artistiquement sur l'interactivité signifie donc se servir des interfaces, les manipuler et les modifier, en touchant au cœur de l'influence culturelle et comportementale de l'informatique dans le monde actuel. Dans *Storie Mandaliche* – que nous allons analyser à part – *CCC* et *DgHamelin* l'interface devient le moteur de la narration et modifie des données fondamentaux des relations théâtrales : des attributions des rôles parmi les créateurs aux rapports entre la scène et la salle, ainsi qu'entre le matériau narratif, le narrateur et le public.

DgHamelin[673] – raccourci de "*digital Hamelin*" – actualise le récit du *Joueur de la flûte* en transformant Hamelin en une ville virtuelle entièrement vouée au marché , où les immeubles ne sont rien d'autres que le flux de paquets des données par les quels se réalisent les échanges financiers et les transactions commerciales. Tout comme dans le conte traditionnel, les habitants, poussés par l'avidité, refusent de payer l'architecte numérique de leur ville prospère, et celui-ci, par un puissant virus informatique, les kidnappe tous à l'intérieur de la banque. À Hamelin ne restent que les enfants, qui comme des *hacker*, parviennent à violer le système et à libérer les adultes pour reconstruire une nouvelle ville libre, où il y a l'espace pour les rêves et les affects. La fable touche à un thème cher à Verde, celui de l'activisme technologique, qu'elle traite de manière très cohérente pas seulement dans la forme du spectacle, mais aussi en amont et an aval de celui-ci. *DgHamelin* est le résultat d'un processus expérimental réalisé sur Internet, dans lesquelles les artistes partagent et vérifient plusieurs hypothèses quant aux dispositifs à utiliser : *web cam*, langage html, ou Flash MX.

---

[671] La *Graphical User Interface* a été inventée et diffusée par Apple en 1984 et ensuite diffusée de manière pandémique tant dans le champ du travail que dans le champ du divertissement. lle est aujourd'hui la forme de n'importe quel contenu numérique.

[672] MANOVICH, *The Language of New Media*, cit., p. 65.

[673] *DgHamelin*, dramaturgie et mise en scène Renzo Boldrini et Giacomo Verde, avec Renzo Boldrini, programmation Flash Mx Lucia Paolini et Francesco Menconi, sound design et musiques Mauro Lupone, Santa Croce sull'Arno (FI), Teatro Verdi, 6 mai 2003 Sur le projet de Verde et Boldrini nous rappelons l'article d'Anna Maria Monteverdi, "È nato prima il video game o la fiaba?", in *ateatro*, n° 52, 14 mai 2003, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=52&ord=22.

Verde et Boldrini excluent l'html, trop compliqué à gérer, et s'orientent vers les animations en Flash MX. Sur le plateau, Boldrini, équipé d'une souris sans fil et d'un ordinateur portable, orchestre la narration, en "cliquant" sur les liens contenus dans les animations et en avançant séquence après séquence, comme en feuilletant les pages d'un livre illustré. Par moment, il active aussi la *web-cam* et joue devant, en tournant le dos aux spectateurs : elle devient le masque qu'il se pose sur le visage pour interpréter plusieurs personnages. Enfin, les enfants sont invités à se rendre sur le site www.dgHamelin.org, et à y laisser leurs contributions pour la construction de la nouvelle ville utopique de Hamelin.

Si cette création s'adresse à l'intelligence des enfants et les incite à instaurer une relation active avec les nouvelles technologies en s'interrogeant sur leur fonctionnement pour intervenir et les modifier, *CCC* du TPO pointe plutôt leur implication physique dans un environnement virtuel réglé par un schéma narratif[674]. Inspiré de la philosophie zen *CCC* est un tapis carré muni de capteurs de pression, sur lequel sont projetées des images de synthèse représentant une vue verticale sur les éléments d'un jardin japonais. Les petits spectateurs sont placés autour du tapis, et ils suivent tout d'abord un conte présenté par une actrice, une sorte de parcours narratif à travers les espaces du jardin qui se transforment au fur et à mesure. Les enfants sont ensuite invités à parcourir personnellement le récit en entrant par petits groupes dans le tapis, et en interagissant avec les images et les sons par leurs mouvements : ils peuvent déplacer des nymphéas sur la surface de l'eau, laisser des traces sur le sable ou bien jouer des notes en montant sur des escaliers. Même si à l'époque le système n'est pas encore complètement performant, et laisse une marge très étroite à la liberté des usagers, l'expérience est déroutante et singulière, et se situe au croisement entre le théâtre, le conte et l'installation.

[674]*Cheering Children Carpet*, mise en scène Francesco Gandi, Davide Venturini, musiques et sound design Spartaco Cortesi, projet *ccc system* Martin Von Gunten, consoles multimédia Rossano Monti, ccnception graphique Elena Mersi, Davide Venturini, textes Stefania Zampiga, collaboration à la conception Cristina Cilli, décors Livia Cortesi, organisation Valentina Martini, Gemma Adriana Vignali, Valeria Nacci la processus de travail est très long, et la version présentée dans le cadre de *Le giornate dell'etica* est une sorte d'avant-première. Le spectacle est officiellement présenté à Prato, Teatro Fabbrichino, en février 2004. Un dossier très détaillé sur le spectacle et sur son dispositif technologiques, accompagné parun cd avec des extraits du spectacles, est publié in ANDREINI, Nadia (dir.), "Il giardino giapponese tra racconto teatro e e tecnologia", in *MyMedia. Osservatorio di cultura digitale*, n° 2, aprile-giugno 2004, pp. 5-13. Le spectacle a eu un grand succès national et international et la compagnie a ensuite utilisé le dispositif du tapis pour créer plusieurs spectacles qui ont tourné surtout dans les pays anglo-saxons (surtout au Royaume Uni et en Australie).

Lors des débats organisés au sein des *Giornate dell'etica,* les artistes manifestent des positions divergentes : Davide Venturini du TPO envisage le dispositif technologique comme un outil pour transmettre à l'enfant un certain sens de la discipline et de la beauté, en lui proposant une expérience envoûtante qui met en jeu son corps. Verde au contraire cherche la spontanéité et la provocation, en établissant une relation critique avec les dispositifs technologiques. *Storie mandaliche* est la création dans laquelle il essaie de développer ses idées de la manière la plus complexe et subtile.

Storie Mandaliche *: le mandala de la création numérique*

Le spectacle *Storie Mandaliche* présenté à l'occasion des *Giornate dell'etica* n'est qu'une version exceptionnellement adressée aux enfants de cette création métamorphique qui se développe au cours de plusieurs années, de 1998 à 2005 **(Ann. 3.C. 15, Fiches)**.

Né de la rencontre entre Balzola, Verde et les autres fondateurs de ZoneGemma, le projet *Storie Mandaliche* s'articule comme un parcours expérimental axé sur l'hybridation entre la tradition de l'oralité et les nouvelles technologies, entre le mythe et le contemporain, en se servant du dispositif conteur-écran. Le point de départ de la recherche sont sept récits que Balzola écrit en s'inspirant de la symbolique du mandala et qu'il tisse en faisant de nombreuses références tant aux contes traditionnels, à la psychologie analytique – notamment à Jung qui travailla toute sa vie sur le mandala –, à la philosophie orientale qu'aux problèmes et aux habitudes propres à notre monde. Le texte raconte les histoires de sept personnages appartenant aux règnes minéral, végétal et animal – la Pierre, l'Amandier, le Chien, le Courbeau, la Princesse Riza, l'enfant Karl et l'Hermaphrodite – chacun associé à un point du mandala, à une couleur et à une orientation géographique. Elles traversent les époques et les espaces, en transportant le lecteur-spectateur de l'ancienne Babylone à une métropole occidentale en passant par la ville de Prague au XVIe siècle, et elles unissent les thèmes surnaturels et magiques aux sujets d'actualités, comme la manipulation génétique, les jeux vidéo ou la traite des esclaves sexuelles.

L'étude profonde des sources et le questionnement de la fonction de la narration orale sont dès le début liés à la réflexion sur les propriétés du numérique, qui imprègnent véritablement tous les différents aspects du projet et de son parcours,mené sur le fil de

la précarité mais sillonné de séances de discussion, présentations publiques, résidences, et aussi d'interventions critiques et théoriques militantes[675].

1. La processualité

Dès la première rencontre au *Festival Scantafavole* à Ripatransone (AP) en 1998, Giacomo Verde tient à préciser à ses complices – parmi lesquels il y a à l'époque le *computer artist* Massimo Cittadini et l'acteur Vanni Ciluffo de la compagnie Servi di Scena, qui abandonnera aussitôt le projet – le caractère expérimental de l'opération :

> Nous sommes ici pour faire une étude, non un spectacle. Nous devons apprendre à monter sur scène sans être préparés. La préparation consiste dans le fait de se préparer à l'impréparation. On part des schémas des textes [...], il s'agit de commencer[676].

En effet, la création se met en oeuvre comme un processus collectif en devenir qui n'atteint jamais une conclusion définitive, mais qui se transforme en permanence comme les protagonistes des histoires racontées, au gré des évolutions technologiques, des départs et des rencontres. Néanmoins, il est possible de distinguer trois phases principales, qui débouchent sur trois versions différentes de la narration. Après la première élaboration en 1998, entre 1999 et 2000, la recherche de *Storie Mandaliche* se fonde sur le Mandala System – qui tournait sur un vieil système opérationnel Amiga 300 – capable de fondre par une caméra vidéo des objets tridimensionnels dans un environnement de synthèse. Cilluffo et ensuite Verde peuvent donc manipuler les images très brutes et vivement colorées représentant de manière symbolique les situations et les personnages des récits, comme des véritables marionnettistes numériques. La recherche se concentre sur le passage du texte à l'oral, en s'interrogeant sur la forme et le ton du conte – qu'ils ne veulent pas fabuleux – et sur la coordination des mots avec la manipulation des images. Après plusieurs étapes partielles, en février 2000 une version complète du spectacle est présentée au Piccolo Teatro Regio de Turin : à cette occasion, la scénographe Elisabetta Ajani construit une pyramide en bois renversée, qui contient la caméra et délimite l'aire de jeu des mains du conteur.

---

[675] L'histoire du spectacle est reconstruite dans le détail, à travers des témoignages, la transcription des discussions du collectif et les textes théoriques publiés au fur et à mesure in BALZOLA, Andrea – MONTEVERDI, Anna Maria, *Storie mandaliche. Spettacolo tecno-interattivo*, Pisa, Nistri-Lischi, 2005. Dans le volume est publié aussi le texte intégral des récits. A partir de 2003, nous avons suivi personnellement projet, assisté à des représentations et des répétitions, dialogué à plusieurs reprises avec les artistes, en particulier avec Verde, qui a aussi mis à notre disposition les enregistrements vidéos des représentations.

[676] Témoignage de Giacomo Verde recueilli par BALZOLA – MONTEVERDI, *Storie mandaliche*, cit., p. 105.

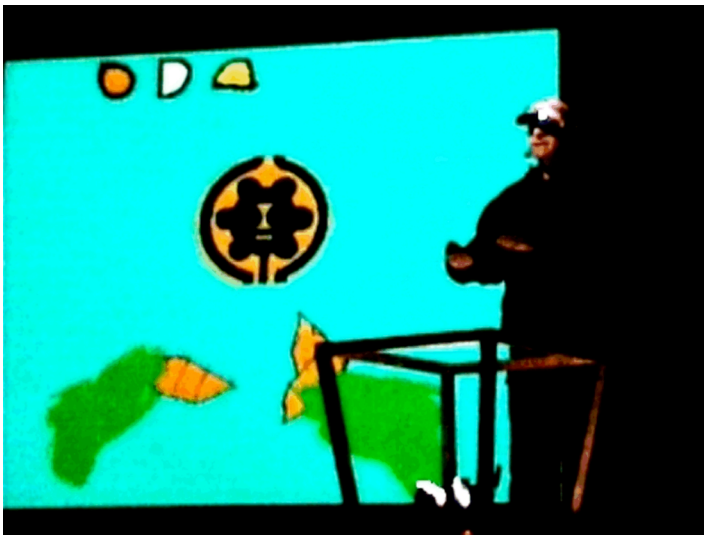


Fig. 58 : les manis du conteur, filmées par la caméra à la base de la pyramide en bois, sont incrustées dans l'image de synthèse et interagissent avec les éléments visuels numériques dans *Storie mandaliche 1.0* (Phot. ZoneGemma)

Cette solution évocatrice est reprise en avril près de Bologne – à Casalecchio del Reno – où de plus, pour la première fois, le groupe fait monter le public sur la scène et le dispose autour du narrateur en un carré dont les angles sont occupés par quatre moniteurs. Ces représentations qui pourtant suscitent l'attention des spécialistes, marquent la conclusion de la première phase d'expérimentation. Quoique très séduisant et efficace, le système de gestion des images et des sons n'est plus soutenable, trop limité quant à sa puissance et trop fragile quant aux machines sur lesquelles il peut tourner. Après plusieurs discussions, il est abandonné pour un logiciel plus agile et actuel – Flash MX – qui change de manière radicale la forme du spectacle : le conteur, comme dans *DgHamelin*, se sert maintenant d'une souris pour faire avancer les séquences animées projetées sur un écran au fur et à mesure qu'il avance dans son récit. *Storie Mandaliche 2.0* se développe ainsi de 2001 à 2003, grâce à des résidences et à des séances privées que Verde réalise dans les appartements des amis et des collègues, lors desquelles il recueille des impressions et des commentaires utiles à aiguiser sa relation avec le public. En février 2004 le spectacle entre dans le théâtre Fabbrichino de Prato, mais laisse Verde et les autres insatisfaits quant aux réactions des spectateurs.



Fig. 59 : les répétitions de Verde dans le nouveau dispositif circulaire dans *Storie Mandaliche 3.0* : autour de l'estrade circulaire centrale se trouvent quatre écrans qui transmettent les images numériques et le public est disposé entre un écran et l'autre. (Phot. La Città del Teatro).

Verde décide alors de travailler avec le metteur en scène Fabrizio Cassanelli pour travailler une nouvelle version du spectacle, plus théâtrale par rapport aux techniques de jeu, et organisée de manière circulaire par rapport à l'agencement scénographique. Avec les représentations à la Citta del Teatro en mars 2005 la longue histoire de cette création semble enfin se conclure après avoir rejoint le centre du mandala. Pourtant, quelques années plus tard elle recommencera dans le cadre d'un nouveau groupe formé par Monteverdi, Balzola et Lupone sans la contribution de Giacomo Verde.

2. L'hypermédialité

A la différence de ce que nous avons analysés dans les autres spectacles, le numérique donne forme non seulement à la mise en scène, mais aussi à l'écriture. Les sept histoires qui composent le texte de départ ne sont pas conçues par Balzola en une succession linéaire ou parallèle, mais comme un hypertexte : les fils narratifs se croisent en plusieurs points, en créant un réseau complexe où il est possible de passer d'une histoire à l'autre. Si chacune d'entre elles est en soi complète et close, et si tous les six récits conduisent au final de l'Hermaphrodite, situé au centre du Mandala, chaque rencontre avec les spectateurs produit un parcours unique, qui exclut la possibilité de connaître l'intégralité du matériau narratif. Le processus d'écriture implique donc la construction d'une carte hypertextuelle ramifiée qui signale tous les croisements et tous les parcours possibles. Le conteur doit donc s'approprier ce schéma pour gérer les ramifications au

cours de la performance, en s'appuyant aussi sur une partition visuelle et acoustique, composée d'images de synthèse et de sons électroniques que le narrateur même déclenche au fur et à mesure qu'il avance. La structure hypermédiale ainsi créée rejoint le principe multimédia du spectacle et engage un nouveau type d'interactivité.

3. L'interactivité

Si dans la version *1.0* l'interaction relève de la manipulation directe et évoque des opérations magiques et chamanistes, l'utilisation de Flash MX la simplifie, en la ramenant à l'expérience quotidienne et en permettant d'accentuer la structure hypertextuelle du texte et du spectacle. Les images graphiques conçues par Lucia Paolini dessinent des paysages stylisés, où évoluent des figurations symboliques des personnages. Ces signes sont des icônes tant au sens sémiologique du terme que dans le sens plus précis que ce mot a pris dans les interfaces numériques, où elles sont des symboles graphiques qui donnent accès à des programmes, des objets, des pages Web. Dans *Storie Mandaliche* elles sont aussi les portes qui ouvrent l'accès aux histoires, comme le montre la présence du pointeur bougeant dans l'image. Verde est capable de rendre le rapport en temps réel avec la partition visuelle un élément fondamental de son jeu : il laisse parfois les images anticiper les mots, en provoquant des effets comiques ou de surprise, visant à impliquer les spectateurs. Parfois, il montre expressément la manière dont l'interface graphique marche, en faisant semblant d'avoir "cliqué" sur le mauvais lien et d'avoir pris une direction narrative imprévue, en faisant participer le public au processus de la mémorisation et de la performance interactive. De plus, *Storie Mandaliche* invite les spectateurs à devenir "intéractifs" avec la machine narrative. Lorsque le narrateur arrive à une bifurcation, il leur demande comment continuer. Ils sont invités alors à communiquer, à discuter et à trouver la manière d'élaborer la décision. L'interactivité prend ainsi une signification nouvelle et profonde. Car elle n'implique pas seulement la relation de chacun avec les outils numériques, mais aussi celle de chaque spectateur avec les autres.

Dans le long projet de *Storie Mandaliche*, l'union de la tradition et des nouvelles technologies vise à conduire le public dans une expérience théâtrale anomale, dans laquelle il est invité à intervenir et à participer. Ainsi, le numérique devient un instrument pour exalter la socialité et la liberté de choix : la narration veut devenir une action ouverte et collective. Néanmoins, le projet ne parvient par à atteindre ses objectifs et à rendre la participation des spectateurs véritablement opérationnelle, en faisant de *Storie mandaliche* une expérience théâtrale intense et "différente". Surtout,

ZoneGemma ne parvient pas à rencontrer et à créer un public qui ne soit pas celui des spécialistes, des collègues, des critiques. Les raisons de l'échec sont sans doute à rechercher dans les difficultés de production et de diffusion du spectacle, liées à l'intérêt intermittent des institutions. Mais aussi dans l'excès de théorisation qui alourdit la conception du projet et détermine ensuite les phases et les choix de sa mise en œuvre. *Storie mandaliche* est donc plus proche d'une expérience scientifique que d'une création artistique. Ce déséquilibre différencie ce projet d'autres travaux de Verde, en particulier du *teleracconto*, dans lequel, au contraire, l'aspect artisanal, la manipulation d'objets simples, la naïveté du récit parvenaient à fasciner les spectateurs et à envisager un usage différent, créateur, de la technologie. Pour cette raison, nous pensons que la forme la plus efficace pour *Storie mandaliche* était justement celle de la première version, où l'interaction du conteur avec les images numériques, si stylisées et si brutes par rapport aux tendances de l'industrie du divertissement (jeux-vidéos, films d'animations), et les transformations que ses mains pouvaient introduire dans le monde virtuel, engendraient une sorte de stupeur théâtrale "primordiale". Le public était alors distancié de l'action, mais transporté dans l'univers imaginaire et mythique des récits. En essayant d'exalter la participation active des spectateurs et en choisissant une interface quotidienne, ZoneGemma simplifie le rapport entre le narrateur et le dispositif multimédia, et ainsi finit par réduire le potentiel du spectacle qui devient alors une sorte d'exercice relationnel incapable d'ouvrir profondément l'imaginaire et l'esprit critique du public.

* * *

Dans toutes les expériences de contes examinées, les technologies audiovisuelles sont utilisées dans le but de renforcer la relation au public, en créant des liens multiples entre la scène et la salle, entre l'acteur et le spectateur. Ce caractère commun tient à notre avis du potentiel social des nouveaux médias. En effet, que les technologiques numériques soient utilisées en tant qu'outils ou qu'elles soient l'objet d'une expérimentation spécifique, elles tendent à introduiredans le récit théâtral lesaspects de l'horizontalité, de l'ouverture et de la combinatoire des éléments qui les caractérisent, sans pourtant contribuer au délabrement et à l'appauvrissement du sens. Au contraire, elles permettent de travailler la tension essentielle entre la dimension individuelle et la dimension collective dans l'élaboration partagée de la signification du récit. La même influence profonde des nouveaux médias dans la conception de la création et de la réception théâtrales est également à l'origine d'une autre forme très éloignée de la narration théâtrale, le "projet multithéâtral".

3

L'élargissement numérique de la création : le "projet multithéâtral"

En 2006, la maison d'édition Ubulibri publie deux volumes grand format rédigés par deux compagnies théâtrales des années quatre-vingt-dix : des "*notes de voyage"* de Motus, un "*roman théâtral*" de Fanny e Alexander[677], qui reunissent des matériaux textuels et photographiques. Les deux présentent des caractéristiques communes et singulières, car il ne s'agit ni de monographies ni de simples témoignages, mais de véritables livres d'artistes dans lesquels les traces du travail théâtral deviennent des signes et composent des parcours visuels et verbaux autonomes. En effet, ils représentent la forme dernière et définitive, l'aboutissement presque naturel de longs parcours de recherche et de créations métamorphiques qui définissent une nouvelle modalité opérationnelle, *Rooms* et *L'ospite* pour Motus, *Ada cronaca familiare* pour Fanny e Alexander. Les artistes appellent cette manière de travailler *progetto* [projet] et nous proposons de la définir plus précisément par l'expression "projet multithéâtral"[678] : ils conçoivent la création comme un parcours qui peut se dérouler sur plusieurs années autour d'un thème, d'une œuvre ou d'un auteur, et dans lequel ils avancent par étapes, en réalisant non seulement des spectacles ou des performances, mais en se tournant vers d'autres formats artistiques et en faisant usage de plusieurs médias. Le projet *Rooms* est centré sur le *topos* de la chambre d'hôtel, et se déploie en plusieurs performances, installations vidéo, trois spectacles, un film et un roman-photo, tandis que *L'ospite* aborde la figure de Pasolini à travers deux spectacles aux traits spécifiques; *Ada* explore le roman éponyme de Vladimir Nabokov (1969) par six spectacles, cinq installations et concerts, plusieurs *workshops*. Une telle organisation du processus de création répond sans doute aux conjonctures économiques, puisqu'elle aide à forcer les fermetures du système théâtral en offrant l'opportunité d'établir des partenariats avec des institutions et des manifestations d'autres disciplines. Mais les raisons qui conduisent les artistes à ce choix sont plus profondes et indissolublement liées à notre avis à l'introduction des nouvelles technologies. Cette systématisation du *work in progress* correspond en effet à

[677] CASAGRANDE, Enrico – NICOLÒ, Daniela (dir.), *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da "Rooms" a Pasolini* [*Je vis dans les choses. Notes de voyage de "Rooms" à Pasolini*], Milano, Ubulibri, 2006; FANNY E ALEXANDER (dir.), *Ada. Romanzo teatrale per enigmi in sette dimore liberamente tratto da Vladimir Nabokov* [*Ada. Roman théâtral par enigmes en sept demeures*], Milano, Ubulibri, 2006.

[678] Tant en italien qu'en français, les termes "progetto" et "projet" mettent en évidence la notion d'étude et d'évaluation d'une idéeidée à réaliser.

l'affirmation de l'usage des technologies numériques du son et de l'image dans la pratique de ces artistes, tant en dehors que sur la scène.

Rooms : la mise en abîme critique du postmoderne

Après la réalisation de *Orpheus Glance* (2000) Daniela Nicolò et Enrico Casagrande partent aux Etats-Unis à la recherche d'une inspiration pour leur prochaine création. Ils y retrouvent les traits agrandis et grossis de notre société, et, en passant d'un motel à l'autre, ils envisagent de prendre les chambres d'hôtel comme point de départ. Celles-ci sont en effet au centre d'un imaginaire vaste, composé de nombreuses références cinématographiques et littéraires. Casagrande et Nicolò pensent aux romans des américains de Don De Lillo, Bret Easton Ellis, Paul Auster, Michael Cunningham et de l'anglais James Graham Ballard, aux pièces de Harold Pinter et Sarah Kane, aux films de David Lynch, Abel Ferrara ainsi qu'aux oeuvres plastiques de Francis Bacon, Sophie Calle, Sem Tylor Wood. La chambre d'hôtel leur paraît un non-lieu où "tu peux être partout et tu es nulle part", un double du théâtre efficace et approprié pour "travailler sur la déstructuration de la narration, sur le fragment, sur l'asynchronisme, sur la *meta-fiction* dans laquelle les auteurs américains sont des maîtres"[679]. Aussitôt, Nicolò et Casagrande s'aperçoivent que tous ces matériaux et ces réflexions ne pourront pas rentrer dans un seul spectacle, mais qu'ils seront l'objet d'une création multiforme. La nécessité d'un parcours de recherche multiple mais unitaire devient ainsi une stratégie précise pour établir une relation différente avec le public, les producteurs et les programmateurs, comme ils l'écrivent dans la présentation du projet :

> *Rooms* ne se veut pas simplement un parcours de recherche conduisant à la création d'un seul spectacle, mais il veut devenir une modalité de travail qui puisse reconstituer le rapport même avec le spectateur et les partenaires d'organisation, en prévoyant la mise en place de conférences, expositions, installations, interventions à l'intérieur de vrais hôtels, courts-métrages et ateliers de théâtre…de tous ces matériaux on assemblera des spectacles théâtraux faits de plusieurs micro-histoires, éclats d'existences réelles[680].

La première étape se concrétise par une installation vidéo présentée au RomaEuropa Festival en novembre 2000. Intitulée *White noise* comme le roman éponyme de De Lillo – traduit en français par *Bruit de fond* –, constituée par un triptyque d'écrans où défilent des images filmées lors du voyage à Los Angeles, elle fait fonction d'une

[679] Daniela Nicolò et Enrico Casagrande in CASAGRANDE – NICOLÒ (dir.), *Io vivo nelle cose*, cit., p. 20.

[680] Motus, présentation du projet publié dans l'ancien site Internet de la compagnie à l'adresse http://www.motusonline.com/ita/index.htm, qui n'est plus actif. Néanmoins les déscriptifs du projer *Rooms* sont encore disponibles sur : http://www.motusonline.com/old/rooms_home.html.

déclaration poétique, qui montre aux spectateurs l'origine et l'inspiration du projet[681]. Entre temps, la compagnie s'adresse à l'architecte Fabio Ferrini pour réaliser une maquette grandeur nature d'une chambre d'hôtel. Ferrini dessine deux pièces adjacentes et communicantes – chambre et salle de bain – complètement et réellement équipées, au design kitsch et aux surfaces brillantes, renfermées dans une boîte de six mètres sur quatre d'aluminium, facilement démontable, dont le "quatrième mur" est ouvert pour permettre aux spectateurs placés en face de regarder dedans comme s'ils se trouvaient face à un écran de cinéma[682]. L'espace scénique ainsi conçu devient un lieu absolu – au sens étymologique du terme – concret, réel, fonctionnel, mais séparé de la réalité externe. Dans cet espace la compagnie veut insérer des "tranches de vie"[683], en composant un tissu dramaturgique ouvert et instable. Des stages avec des jeunes comédiens – que Motus appelle *workshopforooms* – sont le premier pas pour y parvenir.

L'hyperréalisme : le modèle télévisuel du *real-life*

Le premier atelier sur *Rooms,* organisé en mai 2001, est centré sur l'idée de "*real life*" en référence à la télé réalité et à la surexposition médiatique de la vie contemporaine[684]. Nicolò et Casagrande demandent aux jeunes performeurs qu'ils rencontrent lors des stages d'habiter l'espace, et d'y improviser des états et des situations, des rencontres, des actions quotidiennes, qu'abrite ce lieu de passage destiné à la satisfaction des besoins primaires, comme manger, dormir, aller aux toilettes, aimer. Ils travaillent ainsi sur la mise en place de gestes et d'expressions minimales, en s'inspirant du jeu cinématographique.

Nicolò et Casagrande mettent en relation les improvisations avec les collages dramaturgiques, et parviennent à la création de scénarios qui sont tout de suite présentés au public, dans une création *in progress* de plusieurs performances et spectacles, dont les titres évoquent différentes chambres d'hôtel. En mai 2001, Motus présente la première installation-performance avec deux acteurs, *Room*, et ensuite d'autres

---

[681] *White noise*, installation vidéo. Images: Daniela Nicolò; direction et montage audio/vidéo: Enrico Casagrande; régie son: Massimo Carozzi, 2000, 30'.

[682] La forme allongée du rectangle d'ouverture de la chambre, ainsi que ses angles arrondies renvoient explicitement à l'écran de cinéma.

[683] "Une pièce fermée, *inner space*, qui délimite, qui contient, mais qui est coupée, déchirée, d'où justement on peut voir l'intérieur. Une coupure, une section de pièce : tout notre théâtre est là, sur ce seuil entre intérieur/scène/vie et extérieur/œil/public qui voit…", in NICOLÓ, Daniela – CASAGRANDE, Enrico, "Ici? Bien sûr! Nulle part! A proposito di *Rooms*, il nuovo progetto di Motus", in *Lo Straniero*, n° 15/16, primavera 2001, p.104.

[684] *Workshopforrooms*, Corte Ospitale, Rubiera (RE), 7-12 mai 2001, sans l'espace de la *vacancy room*.

spectacles en succession rapide à l'occasion de nombreux festivals de théâtre et d'arts technologiques[685]. Dans la partition de *Room 696*, écrite avant la phase des répétitions et ensuite intégrée par les improvisations, on remarque des indices qui nous permettent de creuser le processus de travail[686]. Le document est intitulé "séquence", avec une référence évidente au cinéma et à la narration littéraire, et il se compose de 29 scènes numérotées en progression. Celles-ci comprennent la description des actions, des déplacements à l'intérieur des pièces, du son, les textes et leurs sources, qui souvent ne sont pas attribués. Chaque fragment n'a aucun lien évident avec les autres, mais il s'agit d'une mosaïque de citations. De plus, les noms des acteurs ne sont que rarement remplacés par des noms fictifs : il n'existe pas de véritables personnages, mais les performeurs s'approprient et nourrissent les séquences par leur présence, tandis que souvent les textes sont enregistrés et envoyés en *voix off*. L'acteur ne parle pas, mais pense et sa pensée arrive au public d'une source invisible. Ces bribes de vies entrent et sortent du champ du regard qui devient la chambre : elles se croisent, consomment des drames intimes concernant la solitude, la peur de la mort, la trahison, la vexation[687]. Les allers-retours sont effectués à travers le "quatrième mur" de la pièce, et tout est à vue : les acteurs sont assis avec les spectateurs, ils s'habillent face à eux et ensuite rentrent dans la chambre. Dans ce face-à-face entre l'œil qui regarde et l'intimité de l'espace enfermé, l'acteur se retrouve mis à nu et le spectateur est troublé par cette proximité.

L'agencement du lieu scénique, le jeu d'acteur et la composition "paratactique" des fragments engendrent une transformation profonde du temps théâtral, qui devient un collage de temps plats, de moments de silence et de pause, où rien ne se passe, comme dans la vie. Anna Maria Monteverdi écrit à propos de *Room 969* que le spectacle donne

---

[685] *Room 393* (Festival Contemporanea, Museo Pecci, Prato, 25/26 mai 2001), *Room 484 – So, what's the story ?* (Santarcangelo dei Teatri, juillet 2001), *Vacancy Room : Room 696* (Torino chiama ! Infinito Ltd. – Performing Arts Festival, septembre 2001), *Vacancy Room : Room 969* (Festival Oltre 90, Milano, octobre 2001) *Room 101 We'll slide down the surface of things* (Festival NetMage, Bologna, décembre 2001), *Vacancy Room* (Teatro Sanzio, Urbino, janvier 2002); l'installation-performance *Il tempo sembra passare…il mondo accade [le temps semble s'écouler…le monde se passe]* (Santarcangelo dei Teatri, juillet 2002), pour laquelle la chambre devient l'intérieur d'un camion qui s'éloigne dans l'obscurité, conclut ce parcours de recherche.

[686] MOTUS, "Partition dramatique de *Room 696*", document inédit consultable in SGARABOTTO, Sandra, *"Il coraggio nell'esporsi" Motus sulla scena teatrale italiana*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Luigi Allegri, Università di Parma, a.a. 2002-2003, pp. 269-287.

[687] À l'occasion de *Room 484*, le critique Massimo Marino parle de "station d'observation entomologique : vie d'insectes au microscope, actions quotidiennes, entrecroisements, fétichismes, sadismes et masochismes, déclarations, exhibition de vies, chasse à proies fragiles, suspensions au fil du téléphone, à ce son de ligne occupée. Harassement de vies interchangeables, parmi égouttements, bruits, spasmes, pulsations pneumatiques, bourdonnements, ululements", MARINO, Massimo, "Motel Motus, la Commedia dell'Arte nella Stanza 484", in *Il Quaderno del Festival. Santarcangelo dei Teatri*, 11 luglio 2001, copie sans page conservée dans les archives de la compagnie.

"presque une sensation d'immobilité d'action dans cette raide délimitation de l'espace, et de sortie du temps". Gilberto Santini souligne également que "le temps coule comme un long présent sans prémisses ni conséquences, observé comme dans une expérience scientifique dans son processus, instant après instants"[688].

Le travail des performances etdes installations converge ensuite sur un spectacle plus abouti, où les éléments sont insérés et rendus plus denses dans un dispositif multimédia dans lequel la référence au cinéma et à l'art postmoderne prennent une envergure technologique.

Le méta-cinéma en gésine de *Twin rooms*

Dans *Twin rooms* [*Pièces Jumelles*] **(Ann. 3.C.17, Fiches)**, présenté au Festival Temps d'Images de la Biennale de Venise en février 2002, Motus choisit de dédoubler – comme le suggère le titre du spectacle – l'espace architectural de la chambre: les cadres vides des deux pièces sont flanqués ou surmontés par deux écrans qui présentent les mêmes dimensions. Ainsi la chambre, double du théâtre, est donc à son tour dédoublée par un espace virtuel, où défilent des images vidéo numériques. Dans ce jeu de miroirs, même les nombreuses situations repérées dans les performances se concentrent en deux situations principales, entrelacées, qui relèvent de degrés différents de narration[689].

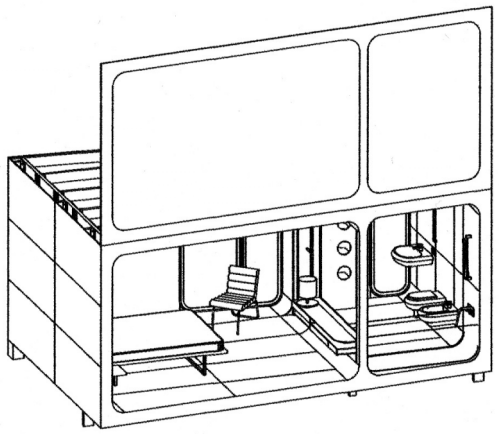


Fig. 60 : le projet de Fabio Ferrini pour *Twin rooms.*

[688] MONTEVERDI, Anna Maria, "Attraversamenti. Teatro e cinema in Room 969 dei Motus", in *ateatro*, n° 28, 30 janvier 2002, disponible sur http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=28&ord=5; SANTINI, Gilberto, "L'hic et nunc dela stanza-scena", in *Oltre 90*, ottobre 2001.

[689] Nous avons assisté au spectacle à la Ferme du Buisson, Scène Nationale de Marne-La-Vallée, le 5 avril 2003. Nous avons aussi utilisé les amtériaux vidéo de la compagnie : enregistrement du spectacle, parties vidéo de l'installation, projet en 3D de l'architecte-scénographe Ferrini, captation du montage du dispositif. Les images que nous présentons sont extraites de ces vidéos.

Nicolò et Casagrande gardent notamment l'inspiration des romans *Bruit de fond* de De Lillo, dont ils utilisent l'intrigue et le thème de fond, et *Glamorama* d'Easton Ellis, qu'ils prennent comme modèle de la structure narrative. Jack, professeur d'études hitlériennes, découvre que sa femme Kate rencontre un amant secret et inconnu dans un motel. En réalité, ces rendez-vous sexuels lui servent de monnaie d'échange pour le *dylar*, une drogue très puissante et dangereuse que son amant lui procure et qui est censée apaiser la peur de la mort par laquelle Kate est obsédée. Jack suit l'amant et se trouve face à face avec son collègue et ami Willy, qu'il essaye de tuer d'un coup de pistolet. Comme dans le roman d'Ellis[690], une troupe de cinéma entre en scène par moment, et interrompt ou regarde l'action se produire : la scène-chambre est un set, et l'histoire de Jack, Kate et Willy un film que l'on est en train de tourner. Deux triptyques symétriques de personnages, deux hommes et une femme, se croisent entre les murs de la pièce : celui de la fiction filmique (Kate, Jack, Willy) et celui de la production (le cameraman, le preneur de son, la secrétaire de production). Le seul indicateur de l'hétérogénéité narrative des personnages est la couleur de leurs costumes, noir pour les premiers, clair pour les autres. Autrement, tout comme dans le roman de Ellis, le rapport entre les deux fils narratifs se joue sur l'ambiguïté et la simultanéité, comme par exemple lors de la première scène. Le spectacle s'ouvre *in medias res* avec la découverte de la trahison. Depuis la salle de bain, Jack entend sa femme prendre un mystérieux rendez-vous. Rongé par les soupçons, il entre dans la chambre et tourmente Kate avec ses questions jusqu'à obtenir sa confession. Accompagné par le jeu cinématographique des acteurs, le spectateur se fait progressivement prendre par la fiction. Mais, discrètement, un autre acteur habillé en beige surgit et filme la scène avec une caméra derrière la porte vitrée de la chambre, en perturbant la cohérence de l'univers fictif. Lorsque le couple se déplace dans la salle de bain et discute de la peur de la mort, l'opérateur entre dans la chambre, et en filme les détails cachés avec une méticulosité documentaire, pour franchir ensuite le "quatrième mur" de la pièce, et se placer face à la salle de bain du côté public.

Le dispositif technologique amplifie la présence simultanée et ambiguë des niveaux narratifs. La vidéo est déployée du début à la fin de l'action et crée une "confrontation

[690] Dans *Glamorama* l'histoire de Victor Ward, jeune modèle américain, impliqué malgré lui dans une affaire de *snuff movies* et de terrorisme. L'histoire de Ward est interrompue de manière irrégulière et incohérente par une troupe cinématographique qui semble par moments être en train de tourner un film. Cela désoriente le lecteur et permet de porter un regard critique, et violemment ironique sur la communication de masse dans la société de consommation.

linéaire" entre la profondeur de l'espace réel et la surface de l'image en mouvement[691]. Les projections sont composées d'un montage de séquences enregistrées et de prises de vue en direct. Ces dernières sont réalisées par plusieurs caméras aux points de vue multiples: Barbara Fantini et Daniele Quadrelli suivent de la salle les mouvements des acteurs dans les pièces, avec une Canon XL1 et une Sony 900, qui renvoient sur les écrans ce que voit le public; le comédien Vladimir Alksic utilise sur scène une autre Sony 900, en donnant une perspective interne, subjective et mobile; enfin, deux caméras de surveillance sont placées à l'intérieur de l'espace et offrent un point de vue interdit au public et une image froide et impersonnelle[692].



Fig. 61 : les acteurs espionnés dans *Twin rooms* (Photogramme).

Mixées en direct par les metteurs en scène, les images changent rapidement, en créant un kaléidoscope de sollicitations visuelles. L'attention du spectateur est partagée entre quatre espaces distincts, où ils se passent des actions différentes, saisies depuis des points de vue divers ou décalées sur le plan temporel. La vidéo peut assumer une fonction narrative, en tant que *flash-back* ou illustration de la pensée des personnages, ou encore constituer une sorte d'analyse anatomique des détails de la scène et de son envers autrement inaccessible. L'acteur est dépossédé de son image et violé dans son

[691]Daniela Nicolò citée par PITOZZI, Enrico, *Margini della performance: per una mutazione del corpo estetico*, mémoire de maîtrise sous la direction de Marco De Marinis, Université de Bologne, a.a. 2001-2002, copie sans numéros de page conservée dans les archives de Motus. Le mémoire contient un entretien inédit.

[692]Cf. MOTUS, "*Room*", in SCARLINI, Luca (dir.), *TTV Festival 28 maggio - 2 giugno 2002. Catalogo*, Riccione, Associazione Riccione Teatro, 2002, p. 20.

intimité, car les caméras semblent le poursuivre dans l'espace clos des pièces, en isolant et agrandissant les parties de son corps et de son visage[693].

Au montage des séquences visuelles correspond celui des sources audio : le spectateur est immergé dans un mélange sonore de voix – provenant du plateau, toujours amplifiées par des microphones ou du "hors champ" – de bruits variés enregistrés, de morceaux musicaux et des "gros plan sonores" sur les bruissements, les gargouillements, les sifflements se produisant dans la pièce. Le spectateur est ainsi dans la confusion, et amené à se questionner sans cesse sur le statut de ce à quoi il est en train d'assister.

Face à des imprévus ou à des difficultés dans la tenue du rôle, les acteurs arrêtent souvent leur jeu. Des *voix off* – tirées du film méta-cinématographique *Snake eyes* d'Abel Ferrara – interviennent avec des commentaires critiques dépaysants ou parfois indéchiffrables. Dans la première séquence, la discussion conjugale est interrompue par une voix masculine qui tranche :"Ok, stop, stop, la scène est finie, je voudrais un découpage, tu as été exceptionnel…"; à un autre moment, lorsque l'actrice qui joue le rôle de Kate se maquille et rentre dans la chambre en attendant de tourner une scène, une *voix off* féminine raconte ses doutes et ses impressions sur son partenaire: "Il doit me donner quelque chose de plus…et je ne par-le pas de jeu, mais d'émotion…comment on peut jouer une scène si l'on ne la ressent pas…je ne sais pas, c'est ça…quelle est la différence entre jouer et ressentir véritablement…". Le lien entre ce que l'on écoute et ce que l'on voit n'est pas univoque : est-ce que la voix est la pensée de l'actrice? Mais alors pourquoi la voix ne lui appartient pas? Est-ce qu'il s'agit alors du souvenir d'une conversation passée, ou encore du film dont elle est tirée? Chaque spectateur est ainsi appelé à trouver ses propres réponses provisoires.

Motus met le spectateur face à un univers en train de se construire, comme le dit Casagrande,"un matériau prémonté, qui doit encore être agencé". Le théâtre devient le lieu d'un

> cinéma avant le montage, quelque chose qui est resté gravé dans la mémoire (dont on se souvient), qui a un début, une action et une fin, mais qui est encore en morceaux et un jour sera composé. D'ici, la nécessité d'insérer des éléments externes, comme les cameramen, qui sont devenus des personnages, vivent et interagissent avec la scène, en

[693] L'acceptation de l'œil de la caméra de la part des acteurs demande une période d'entraînement. Pendant les répétitions ils apprennent à l'utiliser directement et à s'espionner réciproquement, apprenant ainsi à regarder et à être regardé à travers la caméra.

déclenchant le jeu du regard, de se regarder, d'être dehors et dedans, d'entrer et sortir du rôle[694].

Dans ce théâtre cinématographique, la production des signes est un processus en gésine dont le public est un protagoniste à part entière. Sa position de "spectateur" – celui qui regarde – est continuellement mise en question. Par la multiplication et la mobilité des points de vue Motus trouble la relation entre scène et salle, "problématise la symétrie visuelle" entre le sujet et l'objet, de l'autre elle "brise la correspondance de jeu"[695]. La figure de Vlada, le cameraman, qui suit les acteurs, en provoquant parfois leurs réactions agacées et violentes est chargé d'interpréter sur scène cette problématique. A un certain moment, il concentre son point de vue sur son visage dans le miroir de la salle de bain et zoome sur son œil, qui apparaît sur l' écran le plus grand : qui regarde qui? qu'est-ce qu'il voit? est-il impossible de se regarder en face ce n'est à travers le filtre d'une caméra?

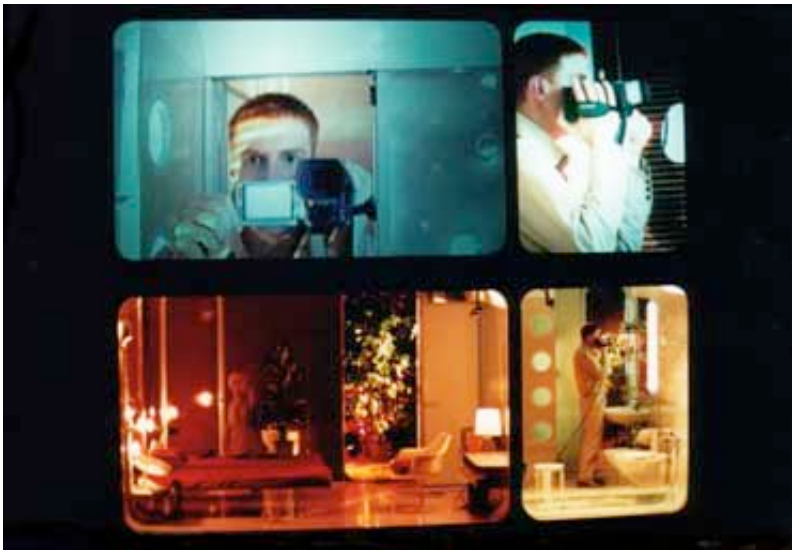


Fig. 62 : la moltiplication des regards dans *Twin rooms* (Photogramme).

Ce regard, doublé et décomposé, multiplié, médiatisé semble mettre en scène et renvoyer au spectateur un sens de malaise et de désespoir, dans une opération qui rappelle les créations cinématographiques et télévisuelles de Carmelo Bene. Le public est ensuite mis face à son propre regard dans la séquence centrale du spectacle : l'interprète de Willy joue de la guitare et hurle, dans un *climax* de violence, "on n'est pas bien ici !". Il sort ensuite du quatrième mur et regarde son image en boucle sur

[694]Enrico Casagrande cité par VENTRUCCI, Cristina, "La pagina trasparente. Intervista a Enrico Casagrande e Daniela Nicolò", in *Catalogo del 32° Festival Santarcangelo dei Teatri*, 2002, p. 16.

[695]*Ibidem.*

l'écran supérieur. Vlada, dans le noir, filme le public et sur l'écran apparaissent le visage d'une spectatrice en gros plan et l'ombre des autres spectateurs.



Fig. 63 : le spectateur apparaît dans le dispostif de *Twin rooms* (Photogramme).

Lentement, les vibrations de la guitare s'épuisent, le calme revient, on entend des oiseaux et le double électronique de la pièce réapparaît sur les écrans. Pendant un instant, le regardant devient aussi regardé, et est impliqué dans ce dispositif d'aliénation qui met en scène le vide dans lequel la société contemporaine se plaît à se bercer. L'implication du public est poursuivie également, mais de manière différente dans l'étape suivante du projet.

S*plendid's* : le théâtre dans le réel

Pendant les répétitions et les représentations de *Twin Rooms*, Casagrande et Nicolò découvrent une pièce de Jean Genet, *Splendid's*, qu'ils décident de mettre en scène en mai 2002[696]. Écrit en 1948 et publié après la mort de son auteur, *Splendid's* raconte la fin tragique de la Rafale, une bande de sept gangsters enfermés au septième étage d'un hôtel, où ils ont pris en otage puis accidentellement tué une riche femme américaine. La police assiège l'immeuble, et, après une résistance de quelques heures, les bandits se rendent. Ce choix en apparence déconcertant – c'est la première fois que la compagnie aborde un texte dramatique, au moment où elle mène une "cinématographisation" extrême du théâtre – tient à des raisons d'ordre affectif et thématique[697]. Comme

[696] GENET, Jean, *Splendid's: pièce en deux actes*, Décines, L'Arbalète, 1993.

[697] Daniela Nicolò et Enrico Casagrande connaissent et admirent l'œuvre rebelle de Jean Genet, et le fait qu'il ait passé sa vie dans des chambres d'hôtel leur semble très évocateur. Quant aux thèmes, la pièce,

l'action de la pièce se déroule dans un hôtel, Motus décide de la monter dans de vrais établissements en laissant la réalité et le théâtre se superposer[698]. Nicolò et Casagrande aiment définir Motus comme une "bande": communautés d'individus complices et solidaires, réunis aux marges de la société bourgeoise, dont ils critiquent les codes. Mettre en scène la Rafale de Genet représente donc l'occasion de se mettre en scène : comme les gangsters le font avec la jeune femme américaine, la compagnie prend en otage les spectateurs dans une chambre d'hôtel avec leurs armes théâtrales, et, en même temps, troublent le séjour et la routine des clients et le travail du personnel de l'hôtel[699].

Dans l'occupation de la réalité par le théâtre, la compagnie met en place un contact direct entre acteurs et spectateurs, dans une intimité imposée et violente : la fiction théâtrale est réalisée hors du plateau et, en étant présentée sans filtre, elle dicte son rythme et sa propre vérité au réel, qui en est donc transformé. Au contact problématique entre spectateur et action mené par le dispositif de *Twin rooms* répond celui immédiat et violent de cette réalité qui devient un cinéma vivant.

Les dernières étapes : les transformations médiatiques

Le dernier travail original autour de rooms est la performance *Il tempo sembra passare. Il mondo accade* [*Le temps semble passer. Le monde arrive*] que Motus présente au Festival di Santarcangelo en 2002, créé en collaboration avec Mario Ponce-Enrile, un danseur hip-hop d'origine philippine. A l'intérieur d'un camion, Motus met en place une pièce étroite, louche, où se trouvent les signes d'une vie pauvre et solitaire. Le public observe l'homme vivre dans cet espace, mais progressivementcamion s'éloigne du public jusqu'à disparaître. Comme Casagrande et Nicolò le disent, cet éloignement représente le changement de leursintérêts, qui sont en train de se tourner vers le sud du

---

en puisant dans l'imaginaire et le langage cinématographique des polars, raconte comment la peur de la mort et la trahison peuvent détruire une communauté humaine.

[698] *Splendid's*, spectacle conçu et dirigé par Daniela Nicolò et Enrico Casagrande, d'après*Splendid's* de Jean Genet, traduction Franco Quadri; consultation littéraire et musicale Luca Scarlini; avec Dany Greggio, Enrico Casagrande, Renaud Chauré, Vladimir Aleksic, Damir Todorovic,Tommaso Maltoni, Daniele Quadrelli, Francesco Montanari; vois radio Luca Scarlini; costumes Ennio Capasa pour COSTUME NATIONAL; selection musiques Daniela Nicolò et Enrico Casagrande; organisation Marco Galluzzi et Sandra Angelini; logistique Roberta Celati; production Motus et Kampnagel Internationale Kulturfabrik Hambourg, Santarcangelo dei Teatri,Teatro Sanzio/Comune di Urbino, en partenariat avec ETI - Ente Teatrale Italiano, Infinito ltd Gallery di Tourin, Xing Bologne, Provincia di Rimini, Regione Emilia Romagna (Hotel Plaza, Toma, mai 2002).

[699] Nicolò raconte : "Il nous arrive d'aller dans des grands hôtels, comme celui d'Hambourg (tellement énorme que le personnel n'était pas informé de l'événement). On nous croise dans les couloirs, en peignoir, armes à la main, quelqu'un nous voit répéter sur un balcon qui côtoie celui des clients normaux : c'est sans doute un effet d'étrangéisation", Daniela Nicolò in VENTRUCCI, Cristina, "La pagina trasparente. Intervista a Enrico Casagrande e Daniela Nicolò", cit., p. 16.

monde, vers la misère, vers les inégalités. Pourtant, le projet *Rooms* continue d'avancer, à travers des transformations médiatiques des spectacles,formant une constellation d'œuvres issue de la recherche théâtrale.

D'après *Splendid's* Motus réalise un film, d'après *Twin Rooms* un roman-photo et une installation vidéo[700]. Grâce à l'intérêt du festival *Riccione TTV*, Motus a l'occasion de tourner dans le Grand Hotel de Riccione, un immeuble luxueux du début du siècle. Le film garde la structure dramatique et le temps théâtral de la pièce de Genet. Il est construit en plan séquence et le mouvement fluide de la caméra suit les acteurs et semble participer à leurs danses. La caméra dévisage les comédiens et se concentre souvent sur leurs visages, leurs pieds, leurs mains, leurs bras. Les séquences qui renferment l'action filmique ouvrent sur le travail théâtral et le rattachent au projet. La première séquence s'ouvre sur un rideau rouge, qui revient plusieurs fois au cours du film, comme signe évocateur du théâtre. A la fin, quand les gangsters se rendent enfin à la police et sortent de l'hôtel, on retrouve la troupe qui les attend, et, une fois franchies les portes de l'hôtel, ils passent de l'identité des personnages à l'identité réelle. La sortie de l'intérieur de l'immeuble est réelle et métaphorique à la fois, car dans cette image Motus résume le jeu de superposition du théâtre et du réel à la base du *Projet Rooms*, en montrant enfin les aventures de la compagnie-bande théâtrale transformée à l'occasion en troupe cinématographique.

Si le film *Splendid's* aborde la question de la vie des artistes, l'installation *Room* reprend le fil de la réflexion sur le spectateur. Dans une salle vide, Motus prépare un espace d'accueil pour les spectateurs avec les deux écrans du spectacle et quelques traces de la *vacancy room*: des coussins rouge et rose, la chaise, et la baignoire en plexiglas avec des poissons rouges. Le public, assis par terre, regarde le montage vidéo du spectacle tourné pendant une représentation de 2004[701.] Le spectateur peut concentrer son regard sur les détails, et découvrir les moments du spectacle qui lui étaient invisibles. Le spectacle étant mort, il n'en reste que les images qui permettent une sorte d'autopsie sur le corps du cadavre. Une fois perdue la présence simultanée des acteurs et des spectateurs dans le présent théâtral, la chambre se défait et le spectateur reste le seul

[700]*Splendid's*, un film de Daniela Nicolò et Enrico Casagrande, production Motus et *Riccione TTV*, 2004; Motus, *Twin Rooms: a photo novel by Motus*, in "Janus", n° 15, 2003; *Room*, installation vidéo de Daniela Nicolò et Enrico Casagrande inspirée du spectacle *Twin Rooms* de Motus, *Riccione TTV*, 2004.

[701]Nantes, "Le Lieu Unique", 14 fevrier 2004.

occupant: parti de l'espace et de son habitation, le projet y revient à la fin, en donnant le relais au public, qui en devient le seul témoin et acteur.

Une plongée dans le postmoderne

Dans les métamorphoses multiples de *Rooms,* la chambre d'hôtel est donc un module de base qui permet de construire un parcours de recherche par combinaisons et par extensions, en utilisant plusieurs langages et plusieurs références. Le cinéma et la télévision, qui forment le monde d'images et de regards omniprésents dans lequel nous vivons, sont réunis et manipulés retrouvent par le numérique, qui permet l'intervention en temps réel des metteurs en scène sur la vidéo et le travail combinatoire des matériaux. Motus adopte le citationnisme postmoderne, mais en transforme le sens, car il vise à critiquer de l'intérieur l'attitude de l'Occident complaisant, bercé dans l'illusion d'avoir tout connu et tout exploré. Motus met le public dans cette production de vide et de malaise générée par l'obsession de la mort, en effaçant toute distance ironique. La chambre d'hôtel devient un espace virtuel et génétique où l'on peut déclencher un potentiel infini de situations et de langages, pour "mettre en scène [le contemporain] dans un faux cadre patiné, qui pousse à l'extrême les contrastes et les contradictions à travers des filtres 'vitrificateurs' ", en montrant une vision violente mais indirecte sur le réel[702] par accumulation et combinaison "presque irrationnelle"[703] d'expériences, lectures, suggestions, essais de plateau. Pour Motus, le "projet" concrétise la capacité de transformer continuellement son travail, d'avancer, de revenir en arrière, en prenant le risque de l'éclectisme et en revendiquant la nécessité d'une communication profonde avec le public, qui est donc appelé à partager un processus en devenir.

*Les énigmes d'*Ada

Selon le critique Stephen Jan Parker, le roman *Ada ou l'ardeur* est "l' œuvre la plus complexe, la plus ambitieuse et la plus ouverte de Nabokov [...] qui récompense le lecteur à toute nouvelle relecture"[704]. Ce roman achevé après quatre ans de rédaction raconte l'amour impossible mais indissoluble entre Ada et Van Veen, deux cousins qui tombent amoureux pendant l'adolescence, mais qui découvrent ensuite qu'ils sont frère

[702] NICOLÓ – CASAGRANDE, "Ici? Bien sûr! Nulle part! ", cit., p.101.

[703] Danielà Nicolò et Enrico Casagrande cités par Enrico Pitozzi in PITOZZI, *Margini della performance*, cit.

[704] PARKER, S.J., *Understanding Vladimir Nabokov*, Columbia, University of South Carolina Press, 1987, p. 109.

et soeur. Ecrit comme l'autobiographie que Van rédige à la fin de sa vie, annotée et commentée par Ada, le roman est organisé en cinq parties qui couvrent la période de 1884 à 1967 et qui deviennent de plus en plus rapides au fur et à mesure que la narration s'approche du présent de l'énonciation. Le récit ne se veut pas néanmoins vraisemblable. Les éléments narratifs excentriques, bizarres et dépaysants que Nabokov y déploie sont nombreux. Tout d'abord, l'action se passe dans une sorte d'univers renversé – appelé Antiterre ou Démonia – où les coordonnées spatio-temporelles courantes sont bouleversées : la Russie se fond avec l'Amérique, les lieux réels se mêlent avec d'autres fictifs, tout comme se mêlent les époques, les habitudes et aussi les technologies, que Nabokov s'amuse à réinventer, en imaginant des appareils futuristes et rétro à la fois. La narration se développe dans une féerie d'anachronismes, d'incongruités et des paradoxes qui en nient la linéarité, tendent au lecteur des pièges et le posent face à des énigmes. Comme dans *La recherche du temps perdu* de Marcel Proust[705], le pivot de *Ada* est la relation entre le temps, la mémoire et l'art : dans ces deux œuvres majeures, la vie devient la condition essentielle, l'événement précédant la création littéraire, et le moyen de cette équation entre la vie et l'art est une mémoire inconsciente capable de reconstruire le passé à travers le sensoriel. Nabokov donne ainsi une importance extrême aux détails et à leurs associations, en faisant converger sa vocation littéraire et sa formation de scientifique. De même, la mémoire est une mémoire culturelle qui compose un tissu intertextuel très dense, parfois indéchiffrable. Comme le dit Maurice Couturier, "les allusions à des auteurs célèbres, les citations, littérales ou déformées, de textes littéraires connus, les pastiches, les parodies foisonnent cependant dans ses romans. Lire Nabokov, c'est parcourir toute la littérature occidentale. [...] *Ada* est sans doute le roman le plus intertextuel de Nabokov"[706]. *Ada* s'avère une somme de la mémoire personnelle, scientifique et culturelle de l'auteur, brodée dans le tissu d'un récit farfelu, ironique et sensuel.

Luigi De Angelis et Chiara Lagani sont profondément fascinés par cette œuvre, qui devient une sorte de bulle créatrice, un univers inspirant qui enveloppe toute leur activité. En suivant leur passion pour le déguisement et la transfiguration artistique du réel, Lagani et De Angelis jouent à s'identifier avec le couple protagoniste du roman, et s'approprient ses toponymes, ses noms et ses procédés pour définir et présenter leur

[705] Cf. MADDOX, Lucy, *Nabokov's novels in English*, London-New York, Taylor & Francis, 1983, pp. 103-129.

[706] COUTURIER, Maurice, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris, Seuil, 1993, p. 67 et p. 72.

travail : Ardis, la propriété où les jeunes Ada et Van se rencontrent et commencent leurs jeux amoureux, prête son nom au lieu que Fannye e Alexander animent depuis 2000, Ardis Hall, et au périodique électronique que Lagani dirige et publie sur le site de la compagnie, intitulé *Ardis Monthly*.

La méthode de travail

Cette dernière initiative témoigne d'un autre aspect fondamental de la rencontre de Fanny e Alexander avec *Ada*: l'exigence de sortir de la compagnie pour chercher hors du milieu théâtral des collaborations qui les aident à mieux pénétrer l'écriture nabokovienne[707]. Ils commencent alors à travailler assidûment avec Margherita Crepax, la traductrice italienne du roman, Maria Sebregondi, critique littéraire, et Stefano Bartezzaghi, expert de jeux d'esprit, mais aussi Luca Scarlini, Chiara Alessi, Rodolfo Sacchettini, Antonella Sbrilli, Alan Jay Edelnant. A partir de l'exploration de l'œuvre et de la pensée de Nabokov, le chemin de la compagnie se répand dans le terrain de la théorie de la perception, du langage, et dans les arts du XXe siècle (Duchamp, Magritte, Rothko, Messiaen)[708].

La compagnie travaille pour la première fois sur Nabokov lors de la création de l'installation vidéo *Speak, memory, speak* présentée au *Riccione TTV* en 2002, et produite par celui-ci et par Xing[709]. Inspirée du roman *La transparence des choses* (1973), dans lequel Nabokov refléchit sur le temps à travers le personnage de l'uxoricide Hugh Person – mais le titre est une citation de l'autobiographie de Nabokov – l'installation se compose d'un tryptique d'écrans et d'un système de casques : le spectateur est immergé en une expérience synésthésique, dans laquelle il écoute des musiques et des bruits et il partage son regard entre les trois écrans où défilent des séquences vidéo liées aux couleurs primaires qui jouent avec la contiguité et le décalage. Après cette première approche des thèmes nabokoviens, Fanny e Alexander se

[707] Cf. le site Internet de la compagnie, disponible sur : www.fannyalexander.org.

[708] Luca Scarlini, à la fin du volume de la Ubulibri retrace les reférences, les sources qui ont accompagné et soutenu la création du projet : SCARLINI, Luca, "L'epidermide di Ada. Una bibliografia", in FANNY E ALEXANDER (dir.), *Ada* , cit., pp.189-190.

[709] *Speak, memory, speak* de Fanny&Alexander et Zapruder Filmakersgroup d'après *La transparencee des choses* (1979) de Vladimir Nabokov, écriture Chiara Lagani, mise en scène Luigi De Angelis, photographie David Zamagni, Monaldo Moretti, tournage et montage David Zamagni, Monaldo Moretti, Nadia Ranocchi, musiques Vincent Gallo, sons et mixages Luigi De Angelis, avec Mario Cavalcoli, production *Riccione TTV* et Xing dans le cadre du projet *Italian Landscapes*, 2002. L'analyse du projet *Ada, cronaca familiare* a été avancée sur la base de la vision directe des créations - Piccolo Teatro 2005, Riccione 2004 -, de l'observation des matériaux contenus dans le Dvd documentaire réalisé par la compagnie, et des rencontres avec les membres de la compagnie.

plonge dans *Ada ou l'ardeur* qui devient la source d'une création kaléidoscopique, développée de manière libre et imprévisible par rapport à l'ordre narratif original.

Fanny e Alexander avancent par fragmentation, association et déplacement d'éléments issus de différents niveaux du texte : séquences narratives, dialogues, détails de description, mais aussi jeux de mots, figures rhétoriques, solutions stylistiques et références intertextuelles et intermédiales. Les éléments ainsi isolés et recombinés deviennent la base des différents dispositifs perceptifs que la compagnie met en place pour chaque création[710]. Ceux-ci visent à établir un jeu de miroirs entre le "vivant" et le "médiatisé" et à compliquer les registres de présence des acteurs, tout en mélangeant la technologie et l'artisanat, l'esthétique rétro et les solutions contemporaines.

Les débuts : séjours à Ardis Hall

Les deux premières spectacles sont centrés sur la naissance de l'amour entre Ada et Van, pendant un été passé ensemble dans la propriété familiale Ardis Hall : *Ardis I. Les enfants maudits*, présenté en juin 2003, et *Ardis II*, présenté en mai 2004 **(Ann. 3.C.2, Fiches)**. Pour ce diptyque, Lagani et De Angelis partent du personnage de Lucette, la démi-sœur cadette des aimants, désespérément amoureuse d'eux, qui parvient finalement au suicide et se noye dans l'océan. Dans la première partie du roman, Lucette n'est qu'une enfant : elle devine ce qui se passe entre Ada et Van, mais, malgré des tentatives de participer à leurs jeux érotiques, elle reste exclue, en se transformant, comme le dit Nabokov, dans une sorte d' "œil géant" qui les surveille et les guette sans cesse. Le désir et le regard deviennent les pivots des mises en scène.

Dans *Ardis I. Les enfants maudit*[711], De Angelis et Lagani imaginent l'espace fermé d'une petite pièce, qui délimite complètement le cadre de scène. La pièce est vide. Seuls des cadres dorés, vides eux aussi, sont accrochés sur le mur du fond, couvert de satin aux couleurs délicates. Lorsque les lumières se baissent, Van (Luigi De Angelis) monte sur le plateau en traversant la salle, et s'installe sur une petite chaise placée d'un côté de la scène. Il va être la seule présence complètement visible au public, et tout comme les spectateurs, va regarder et écouter les figures et les voix qui vont se manifester

[710] Vu sa complexité et sa subtilité dans l'utilisation des sources, le projet de Fanny e Alexander mériterai un examen complet et approfondi. Néanmoins, en tenant compte de l'ensemble de notre discours, nous présentons une version abrégée de ce travail d'analyse.

[711] Les sous-titre du spectacle est tiré du titre du film interprété par le personnage de Marina qui est tourné à Ardis Hall pendant l'été de l'idylle entre les protagonistes et qui arconte l'histoire de la passion incestuese d'un frère et d'une sœur.

soudainement derrière le mur. Des petites fenêtres qui sont ouvertes et vite renfermées dans les cadres laissent apparaître des yeux, des bouches, des mains, parfois des bustes.



Fig. 64 : les acteurs et leurs regards derrière le mur de la scène dans *Ardis I* (Phot. Enrico Fedrigoli).

Fanny e Alexander définissent le spectacle comme du "cinéma de chambre" : il s'agit en effet d'un lieu oxymorique, intime et de dimensions réduites, mais où le contact avec l'acteur est interdit. La frustration du regard provoque le désir et dévoile les pulsions à la base de la position spectatorielle. Lagani et De Angelis compliquent ultérieurement la percéption par l'insértion d'un écran plat parmi les autres cadres, qui diffuse des images des personnages et d'objets évoqués dans la narration. Ce leurre montre plus que la réalitécapture l'attention des spectateurs. Comme le dit Chiara Lagani[712], les vidéos qui y sont diffusées sont en effet "hypnotiques" : réalisées par la technique du *stop-motion*[713], ces boucles brèves présentent des montages saccadés qui produisent des avancées soudaines, des retours en arrière, des répétitions. Ces images numériques mécaniques et répétitives tissent des correspondances ironiques avec la parole et les *leitmotivs* musicaux. Fanny e Alexander produit ainsi un jeu surréaliste sur la distance entre l'objet, son image et le langage.

[712] Lors d'une conversation que nous avons eue avec elle à Milan, le 3 avril 2007.

[713] Le *stop-motion* ou *frame by frame* est une technique cinématographique d'animation qui permet de donner l'illusion du mouvement à des objets qui sont en réalité bougés à la main. Chaque plan est en effet d'abord pris en photo et ensuite monté en séquence avec les autres. Selon l'ampleur des déplacements et la fréquence des prises, le mouvement est plus ou moins rapide et fluide. Avec le numérique, plusiesurs logiciels permettent aujourd'hui de monter les images, en donnant ainsi un nouvel essor à cette technique.

Dans *Ardis II*, la complexité de la relation entre le langage, l'image et la narration est approfondi par un dispositif différent. La scénographie est composée de boîtes mobiles, peintes en s'inspirant des intérieurs du l'hôtel Max Hallet de Bruxelles de Victor Horta, qui se composent selon des configurations spatiales différentes au cours du spectacle. Elles sont déplacées par les acteurs eux-mêmes, qui sont enfermés dedans, et les endossent comme des armures. Parfois, ceux-ci sortent leurs bustes et leurs jambes, parfois ils montrent seulement leur bouche, leurs yeux, leurs mains[714]. Placé au centre de ce dispositif métamorphique, où scénographie et personnage coincident, deux écrans contigus est parallèles accueillent les projections de rébus vidéo.



Fig. 65 : les boîtes-armures et les rébus vidéo dans *Ardis II* (Phot. Enrico Fedrigoli).

Le rébus est la figure rhétorique autour de laquelle tourne le spectacle. Le procédé est tiré à la fois du texte nabokovien, riche de jeux de mots et d'énigmes cachés, et de la fiction romanesque, des lettres chiffrées qui s'envoyent les protagonistes et de leur passion pour les jeux d'esprit. Les images des personnages – leurs gros plans, des détails de leurs corps – et de certains objets se combinent avec des lettres pour composer des phrases-oracles de ce qui est raconté sur la scène : comme le Rébus 1, 4, 2, 4, 7, 7 qui affirme "è vano ad amore ardente negarsi" [il est vain de se nier à un amour ardent] ou le Rébus 7, 13 qui dit "lucette intermittenti" [petites lumières – jeu de mots avec le prénom de la demi-sœur d'Ada et Van –intermittentes]. L'histoire des amours des protagonistes est ainsi construit comme une énigme, un jeu d'esprit adressé au

[714] La scène finale du spectacle, qui répresente la mort de Lucette, exploite au maximum les possibilités de cet emboîtement des corps : le personnage et coupé en deux, couché par terre, en deux boîtes carrées et séparées. De l'une sort son buste, de l'aure ses pieds.

spectateur. Même dans ce cas, Luigi De Angelis monte sur le plateau et suit du regard les mouvement des boîtes et sur les images sur les écrans.

Dans les deux spectacles, celui-ci est le délégué du spectateur, mais aussi la représentation de l'auteur, aussi bien du roman (Van, le narrateur) que du spectacle (De Angelis, le metteur en scène). A la fin, De Angelis-Van abandonne sa position distanciée et entre dans les dispositifs en s'évanouissant ainsi dans la scène. Dans cette figure muette et énigmatique, qui est à la fois en dedans et en dehors du spectacle, Fanny e Alexander concentre symboliquement le sens de son travail sur *Ada* : analyser, mettre en scène et troubler les fonctions, les dynamiques et les pulsions qui sont à l'origine de la représentation théâtrale.

La variation des dispositifs

Dans les autres créations du projet, qui abordent différentes parties du roman – les antécédents concernant la naissance d'Ada et Van, leur séparation forcée, leur vieillesse – Fanny e Alexander construisent à chaque fois des dispositifs spécifiques, liés les uns aux autres par des renvois formels et des constantes stylistiques :

- *Rebus per Ada* [*Rébus pour Ada*]2004) : dans cette installation, les images d'*Ardis II* sont transférées sur une pellicule en 8mm et projetée par un projecteur vieux et bruyant sur un tout petit écran entouré par un cadre doré. Le spectateur est ainsi attiré et intrigué par ces images, que, néanmoins, en raison de leur dimension et de leur vélocité, il ne parvient pas à saisir complètement.

- *Acqua Marina* [*Eau Marine*, jeu de mot avec les prénoms de deux personnages2005] : des rideaux, deux en velours rouge, l'un en plastique transparent délimitent plusieurs plans dans la profondeur du plateau et empêchent les spectateurs de voir les acteurs, dont parfois seulement les pieds ou les silhouettes floues sont visibles. Par moment, des flash lumineux agressent les yeux du public, en engendrant des sensations désagréables de vertige et d'angoisse.

- *Lucinda Museum* (2005) : l'action se passe derrière un miroir qui se lève au début de la représentation. Au fond de cette ouverture se trouvent deux baies en vitre poli, devant lesquelles se trouvent un orgue numérique avec deux panneaux lumineux et, au premier plan, une baignoire dans laquelle est plongée Lucette. Derrière les vitres se trouvent par contre les ombres d'Ada et Van, impossibles à atteindre.

- *Vaniada* (2005) : un nombre limité de spectateurs est conduit dans un espace complètement obscur, une sorte d'entonnoir, où ils découvrent des images, des sons, des

objets, des présences et des parfums, des fragments du passé lointain des amants désormais vieillis. Le public est totalement immergé dans l'univers des deux amants, qui néanmoins demeure insaisissable et fragile.

Tous ces dispositifs, fondés sur des éléments narratifs et rhétoriques du roman, placent aussi bien l'acteur que le spectateur dans des positions insolites qui les obligent à aiguiser leurs relations réciproques. Le comédien est contraint par des dispositifs – les surfaces et les volumes troués – ou par des barrières visuelles – les rideaux et les parois – qui limitent ses moyens d'expression, qui coupent son corps et qui empêchent le contact direct avec le public. En même temps les images vidéo le montrent à la vue du public en violant parfois son intimité mais en satisfaisant son narcissisme. De même, le spectateur est épris du plaisir et de la frustration simultanément : fasciné par ce qu'il voit, il est tourmenté par le désir de franchir les obstacles et embrasser la totalité qui lui est niée.

Le jeu de l'exclusion et de la participation

Les cadres et les écrans déferlent sur ces scènes : notions fondamentales dans l'histoire de l'art, signes permettant la définition d'un espace-temps autre que celui de la réalité où se trouve l'observateur, dans le projet *Ada*, ces éléments construisent le sens d'une altérité, d'une exclusion définissant des morceaux de représentations incomplets.

Si la vue est défaillante, les autres sens du spectateur sont différemment provoqués et tendent à impliquer physiquement le spectateur. L'ouïe tout d'abord : la musique et le son ont un rôle fondamental : à côté des musiciens qui jouent en direct du piano, de la flûte ou des Ondes Martenot, Luigi De Angelis crée un système numérique de spatialisation des sons. Mais aussi l'odorat, sollicité dans l'entonnoir obscur de *Vaniada*, lorsque les apparitions des objets sont accompagnées par la diffusion de leur parfums. Les différentes créations sont des partitions de stimuli perceptifs variés – sons, mots, images, lumières – qui interrogent l'imaginaire et la sensibilité du spectateur. Entre exclusion et inclusion, frustration et plaisir, celui-ci est ainsi amené tout au long d'un parcours intellectuel et sensoriel jusqu'auxprofondeurs de la mémoire, de la construction de l'identité, de la relation entre l'art et la vie.

Avec *Ada, cronaca familiare* Fanny e Alexander réalisent un "théâtre de la mémoire" au sens ancien du terme – spatialisation de la pensée par l'association de lieux, images et

paroles typique de la Renaissance[715] – où les artistes se déguisent et confondent leur identité, et où le spectateur est invité à entrer comme un joueur. Le livre, qui est la dernière étape du projet, constitue la cristallisation de ce jeu, déguisement et mémoire : les traces des spectacles, des images photographiques de la scène ou des photogrammes des boucles vidéos, sont organisées par De Angelis et Lagani de manière à devenir des jeux d'énigmes que le lecteur est invité à résoudre.

Une création théâtrale numérique

Tant dans *Rooms* que dans *Ada*, les "vieux médias" – la littérature et surtout le cinéma – sont la base de l'élargissement du théâtre engagé par les deux compagnies, mais sont ensuite "rémétiadisés" – pour utiliser l'expression de Bolter et Grusin – et transformés par le numérique à plusieurs égards.

Le numérique est tout d'abord un outil de travail pour les artistes qui développent ainsi des opérations réalisables aussi par les anciens médias mais avec des temps et des efforts plus consistants. Dans la phase préparatoire de la création, Motus se sert de la vidéo digitale pour filmer et visionner immédiatement une grande quantité d'images. Ce carnet de notes virtuel leur permet de saisir, fixer et réunir les impressions engendrées par leur expérience du réel, en précisant leurs idées. Ces matériaux peuvent ensuite entrer dans les œuvres, où le mixage numérique de la vidéo et du son multiplie et questionne la vision et l'écoute, et fait intervenir les metteurs en scène dans l'action scénique. Pour Fanny e Alexander l'importance du numérique en tant qu'outil de travail est moins évidente : si d'une part il est vrai que Luigi De Angelis s'occupe de la conception des "machines du son" en utilisant des logiciels, de l'autre la compagnie confie l'élaboration des parties visuelles à des artistes spécialisés. Pourtant l'interprétation des parties vidéo contribue de manière originale à la construction des identités fictives des personnages, en créant des avatars des acteurs engagés dans une sorte de jeu vidéo ou un jeu de rôles[716]. Mais ce qui est le plus intéressant et le plus novateur, c'est que le numérique influence profondément la modalité opérationnelle de

[715] Sur le "théâtre de la mémoire" à la Renaissance, nous renvoyons à CAMILLO, Giulio, *L'idea del* theatro, a cura di Lina Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991; et aux ouvrages de BOLZONI, Lina, *Il teatro della memoria: studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana, 1984; BOLZONI, Lina, *Il gioco degli occhi: l'arte della memoria fra antiche esperienze e moderne suggestioni*, Firenze, Olschki, 1998 et de YATES, Frances A., *L'art de la mémoire*, trad. par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975 [*The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1966].

[716] La comparaison entre *Ada* et les jeux de rôles est avancée par le critique d'art Antonella Sbrilli : SBRILLI, Antonella, "Gioco di ruolo in più livelli per Fanny e Alexander", in FANNY E ALEXANDER (dir.), *Ada*, cit., pp. 23-25.

ces compagnies. En effet des caractéristiques essentielles des projets multithéâtraux correspondent à deux des principes du numérique : la modularité et la variabilité.

La modularité ou "structure fractale des nouveaux médias" signifie que "les éléments numériques [...] sont représentés par des collections d'échantillons discrets et sont assemblés dans des objets de dimensions plus grandes mais continuent de garder leur identité séparée". Cela concerne tant la structure de la programmation que les objets numériques. Ceux-ci, selon le principe de variabilité, ne sont pas "quelque chose de fixé une fois pour toutes, mais quelque chose qui peut exister dans des versions différentes, poténtiellement infinies"[717]: ils sont "mouvants et fluides"[718]. Ces deux notions touchent à la manière dont Motus et Fanny e Alexander se servent des médias sur la scène, qui ne s'insèrent pas dans une synthèse des langages, mais portent chacun une signification différente. Dans *Ada*, les notions de "cadre" et de "fragment" sont fondamentales pour la définition des rapports entre les médias : la vidéo, les musiciens et les mots sont souvent encadrés et transmettent des messages partiels ou des sollicitations perceptives qui composent des ensembles énigmatiques et dissonants. Dans *Ardis I* la vidéo montre ce que la scène cache en provoquant encore plus le désir du spectateur, en insérant des fragments narratifs qui se déroulent de manière indépendante et qui parfois expriment des concepts différents; dans *Ardis II* la vidéo suggère des énigmes parvenant à distraire presque le spectateur et lui propose des interprétations autres de ce qui se passe sur la scène, tandis qu'en *Vaniada* elle évoque un passé insaisissable en se superposant au textes, aux présences scéniques, aux parfums. Comme dans la charade et dans le rébus, les images et les mots peuvent s'unir, se détacher, se recomposer: la mobilité des signes est constante et la production du sens instable. Les éléments visuels, textuels et sonores sont continuellement modifiés dans leur vitesse, leur intensité et leur association.

Dans le projet *Rooms*, même si les différents médias s'influencent l'un l'autre par un processus de traduction ou de simulation de leurs langages, ils se superposent sans fusionner. Au contraire, par le processus de superposition et de transfert, Motus vise à en souligner l'altérité, et à ouvrir leur signification. En particulier dans *Twins rooms*, la recherche d'un "cinéma avant le montage" évoque justement la mise en place d'un dispositif qui tient les différents éléments ensemble sans les combinér en une forme définitive et cohérente. La chambre est un "module" qui recueille des renvois et génère

[717] MANOVICH, *The Language of New Media*, cit., p. 30.

[718] MANOVICH, *The Language of New Media*, cit., p. 36.

des situations, qui, comme dans *Ada,* subissent un processus constant de transformation d'une étape de création à l'autre avec des citations et des reprises.

Dans les deux projets, les éléments d'une œuvre sont susceptibles de devenir des œuvres nouvelles et autonomes, en particulier en ce qui concerne les parties vidéos de *Ardis II* ou de *Twin rooms*, qui par exemple sont la base des installations *Rebus for Ada* et *Vacancy Room.* La modularité et la variabilité façonnent ainsi le processus de création théâtrale : celle-ci est multipliée en plusieurs unités indépendantes réunies en un ensemble complexe et rhizomatique, qui, par son agencement et son fonctionnement, nous semble correspondre à une forme spécifique du numérique, l'hypermédia. Selon Manovich, l'hypermédia est "une structure typique des nouveaux médias, dont le concept est proche de l'interactivité ramifiée . Dans l'hypermédia, les éléments multimédia qui composent un document sont connectés par des *hyperlinks* [...] même si les éléments et la structure sont indépendants les uns des autres. L'usager joue un rôle actif en déterminant l'ordre dans lequel accéder aux éléments déjà existants"[719]. Tout comme dans le réseau hypermédia, dans le projet multithéâtral le spectateur entre dans le processus de création et participe intellectuellement à la construction du sens : il y agit comme un internaute qui sélectionne et assemble les informations selon des parcours qui sont partiellement guidés par les artistes, mais qui lui laissent néanmoins beaucoup de liberté. Il est invité à devenir un partenaire, un complice avec lequel l'artiste veut partager un parcours de recherche qui dépasse la notion de spectacle, en cherchant ses sources d'inspiration en dehors du théâtre et en se servant de plusieurs langages avec une attention particulière à leurs spécificités et à leur altérité.

[719] MANOVICH, *The Language of New Media*, cit., pp. 38 et 40.

4

Transcodifications et dispositifs : page, écran, scène

Dans le "projet multithéâtral", le numérique est en relation avec l'élargissement du travail théâtral d'une part, et l'addition de plusieurs niveaux linguistiques dans le spectacle de l'autre. Même les artistes qui n'adoptent pas la praxis du "projet" de manière systématique s'intéressent aux différences et aux consonances entre les langages artistiques, qu'ils explorent sur la scène par le déploiement de dispositifs technologiques. Le numérique devient ainsi l'occasion et le moyen de réactualiser une tendance constante du théâtre italien, liée aux notions de transcodification et de contamination. Tout comme dans les années soixante et soixante-dix, c'est encore le cinéma, avec la littérature dont il influence l'écriture, qui devient le "passeur", le "filtre", le "pôle d'attraction" autour duquel les metteurs en scène construisent des spectacles peuplés d'écrans et de machineries, dans un mouvement transversal qui franchit les barrières des milieux et des générations et est à l'origine des créations parmi les plus remarquables de cette période.

Lolita, sceneggiatura *: le retour de Luca Ronconi au cinéma*

En 2000, Luca Ronconi est nommé directeur artistique du Piccolo Teatro de Milan, depuis 1997 orphelin de Giorgio Strehler. *Lolita, sceneggiatura* [*Lolita, scénario*] **(Ann. 3.C.9, Fiches)** d'après *Lolita* de Vladimir Nabokov est le troisième spectacle que Ronconi y crée dans sa nouvelle fonction, celui qui éveille le plus d'intérêts et de polémiques. L'attention des médias nationaux est attirée d'une part par le thème scandaleux de l'œuvre de Nabokov, de l'autre par les choix audacieux du metteur en scène qui transparaissent lors des répétitions. Pour Ronconi, aborder *Lolita* c'est non seulement adapter au plateau une œuvre littéraire, ainsi les métamorphoses successives du roman – le film de Stanley Kubrick de 1962, celui d'Adrian Lyne de 1997, l'adaptation cinématographique de Nabokov lui-même et l'adaptation dramatique d'Edward Albee de 1981 – mais aussi faire face à la place que cette histoire a acquise dans l'imaginaire et dans le langage courant[720]. Entre ces différentes "formes", Ronconi choisit le scénario de 400 pages écrit par l'auteur à la demande de Kubrick que le réalisateur refusa d'utiliser pour son film, mais que Nabokov remania et publia en 1974. De façon cohérente avec son parcours et ses prédilections, Ronconi cherche à créer sur

[720] Dans plusieurs langues le terme "lolita" est devenu un synonyme familier pour indiquer une "nymphette".

scène un court-circuit entre l'écriture littéraire, le cinéma et le plateau par une opération à la fois intertextuelle et intermédiale.

Les rumeurs anticipent le spectacle[721], dont la première se transforme en une sorte de défilé de célébrités accourues en foule pour assister à cette création du nouveau "maître" du théâtre italien. La mise en scène se révèle imposante par sa durée – environs quatre heures – ainsi que pour les solutions scénographiques adoptées, qui suscitent la perplexité de la critique. Selon Sergio Colomba, Ronconi réalise un "grand jouet, un gadget expérimental, raffiné et *king size*; où en revanche le texte se venge en se rétrécissant et en s'élargissant dans ses mains"[722] et Roberto Barbolini parle de "spectacle mécanique", "de machinerie surprenante mais froide" et de "théâtre exproprié par les procédés cinématographiques"[723]. Ronconi réalise en effet un dispositif scénographique multimédia, qui combine le mouvement incessant des éléments scéniques avec la projection multiple d'images numériques. Il crée ainsi un grand cinéma théâtral, une œuvre hybride qui selon Oliviero Ponte Di Pino devient "un gigantesque jeu vidéo avec des acteurs en chair et en os"[724].

La machinerie scénique déployée par Ronconi est liée à son approche de l'œuvre. Le metteur en scène néglige les aspects prurigineux et psychologiques de l'histoire de Humbert Humbert, mais s'appuie sur les indications de Nabokov lui-même, selon qui *Lolita* n'est pas le récit d'une perversion irrépressible et d'un amour impossible, mais la figuration de son rapport d'intellectuel européen avec l'Amérique. Un rapport d'attraction et de répulsion qui débouche sur un sentiment irréversible d'étrangété – Ronconi utilise le mot italien *estraneità* – de l'auteur aux paysages, aux objets, à l'architecture, mais surtout au langage des jeunes américains qui possède à ses yeux une naïveté et une innocence tentatrices. Les idées de distance et de non appartenance linguistique deviennent ainsi le pivot du spectacle, où le mécanisme scénique valorise

[721] Les journalistes se concentrent d'abord sur la jeune femme qui va interpréter le rôle-titre, ensuite sur l'apparition du fils de Nabokov dans la mise en scène, jusqu'à la remise imprévue de la date de début. La revue de presse du spectacle, qui comprend 107 articles, est conservé dans les archives du Piccolo Teatro di Milano, à Milan, disponible en ligne sur : http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=247#a. Les archives ont également rendu consultables en lignes les maquettes de Margherita Palli, les affiches, et plusieurs photographies de scène. Dans les archives à Milan nous avons consultés l'enregistrement vidéo du spectacle, de la durée de 200', et le documentaire télévisé de BEDDINI, Ariella, *Lolita : prove di un amore*, Raisat, 2002, durée 57'44".

[722] COLOMBA, Sergio, "Ecco la Lolita di Ronconi : non a tutti piace il kolossal", in *Il Giorno* 24 janvier 2001.

[723] BARBOLINI, Roberto, "Doppia Lolita, sempre più perversa", in *Panorama*, 1 février 2001.

[724] PONTE DI PINO, Oliviero, "Lolita videogame. Ronconi nel teatro delle meraviglie", in *ateatro*, n°1, 1 février 2001, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=1&ord=2.

les écarts et les apories de l'écriture énigmatique et ironique de Nabokov. Ronconi agit principalement sur trois plans : l'organisation dramaturgique, le dispositif scénographique et l'utilisation des technologies numériques.

La dramaturgie :

Ronconi décide tout d'abord de dédoubler le personnage de Lolita, joué simultanément – à l'exception du troisième acte – par deux interprètes aux caractéristiques complètement différentes : d'une part Elif Goldman, une Américaine de 18 ans non-professionnelle; de l'autre Galatea Ranzi, l'une des comédiennes les plus remarquables de l'école ronconienne. La première, une sorte de pion dans les mains du metteur en scène, exécute à la lettre ses indications et agit de manière naturelle, jouant en anglais sans même comprendre les répliques italiennes de ses partenaires. La seconde la surveille, assise sur une chaise à roulettes et double ses répliques en italien, parfois en l'anticipant, en reprenant ses intonations américaines en langue italienne, en créant ainsi un contrepoint sonore et verbal. Le personnage ainsi dissocié évoque la figure du double chère à Nabokov tout en effaçant toute référence à sa dimension psychologique. De plus, sur le plan des langages, le rôle de Galatea Ranzi rappelle le doublage cinématographique et relativise l'identité du personnage, en renvoyant aux processus de création de la narration.

Sur le plateau, une autre présence amplifie cet aspect métapoétique : celle de l'auteur lui-même – interprété par le comédien Massimo Crippa – auquel Ronconi confie la récitation des didascalies que Nabokov insère dans son scénario. Assis sur une chaise à roulettes,il suit, observe, décrit, commente ce qui se passe sur le plateau et, lors des actions sans dialogues, il assume le rôle de véritable démiurge-auteur-metteur en scène qui matérialise les personnages et anime leurs gestes par ses mots. Sa fonction est annoncée dès le début, lorsqu'il dirige la scène de l'assassinat Quilty, interprétée comme une pantomime par Franco Branciaroli (Humbert) et Massimo Popolizio (Quilty). Elle est ensuite confirmée tout au long du spectacle, par exemple lors de l'accident de Charlotte Haze, la mère de Lolita, lorsqu'il mentionne l'une après l'autre toutes les figures qui vont composer le cadre de la tragédie : les policiers, les passants, les infirmiers.



Fig. 66 : la scène de l'accident de Charlotte dans *Lolita, sceneggiatura* (Phot. Marcello Norberth).

L'histoire de Humbert semble ainsi devenir une fantaisie grotesque, portée par les comédiens qui jouent leurs personnages en en grossissant les traits, en les faisant devenir des figurines sans épaisseurs évoluant dans un univers dépourvu de tout sentiment et de toute compassion. Giovanni Crippa met son rôle en relation avec la structure cinématographique du scénario. "Je devrais être justement l'œil de la caméra" affirme-t-il "mais libre de toutes les limites que même l'objet technologique le plus avancé ne pourrait pas éviter. Au contraire, moi, j'ai à ma disposition une palette infinie d'objectifs, d'angles de vue, de temps de vélocité d'actions et de *travelling*"[725]. En effet, le personnage de l'auteur fournit des coordonnées visuelles et dicte le rythme que le mouvement de la caméra imprime à l'action. Dans la première séquence par exemple, il décrit le rapprochement de la caméra de l'habitation de Quilty et de la voiture d'où sort Humbert, pour suivre ensuite le personnage dans l'intérieur lugubre de la maison :

> [...] une voiture arrêtée dans l'allée. Humbert Humbert, nu-tête mais portant un imperméable, sort de sa voiture. D'un pas mal assuré, il est ivre, il se dirige vers la porte d'entrée et il appuie sur la sonnette. Pas de réponse. Il sonne à nouveau. Toujours pas de réponse. [...] Humbert entre. Il sort un revolver. On aperçoit une personne qui dort, Claire Quilty, le petit nécessaire du drogué sur une chaise près du lit. Il descend lentement l'escalier central, en nouant la ceinture. Un homme corpulent vêtu d'un peignoir de soie. Claire Quilty, l'hôte voit le visiteur. Ils se retrouvent face à face. Commence alors une séquence silencieuse, obscure, qui ne devrait pas durer plus d'une minute[726].

Néanmoins, les didascalies insérée par Nabokov dans le scénario ne sont pas cinématographiquement rigoureuses et soucieuses de déterminer les éléments du

[725] Giovanni Crippa interviewé par BEDDINI, *Lolita*, cit.

[726] Nabokov/Crippa dans la première scène du spectacle filmée par BEDDINI, *Lolita*, cit..

langage de l'écran. Bien qu'ayant une fonction descriptive, elles sont aussi des véritables interventions par lesquelles l'auteur exprime son point de vue, ironique et mordant sur ce qu'il est en train de raconter[727]. Elles deviennent donc plutôt l'expression de ce qui ne peut pas être dit par les images, mais qui nécessite les mots. En insérant dans le spectacle la voix de Nabokov, Ronconi semble donc valoriser les spécificités de son écriture littéraire et la complexité de son énonciation. Le mouvement cinématographique de *Lolita, sceneggiatura* est confiée au dispositif scénographique, qui, contrairement aux interventions de Nabokov-Crippa, exprime un point de vue intra-diégétique sur l'histoire racontée.

Le dispositif scénographique :

La scène est conçue par Margherita Palli comme un espace épuré dans lequel de vastes surfaces rectangulaires sont agencées selon des lignes perpendiculaires.

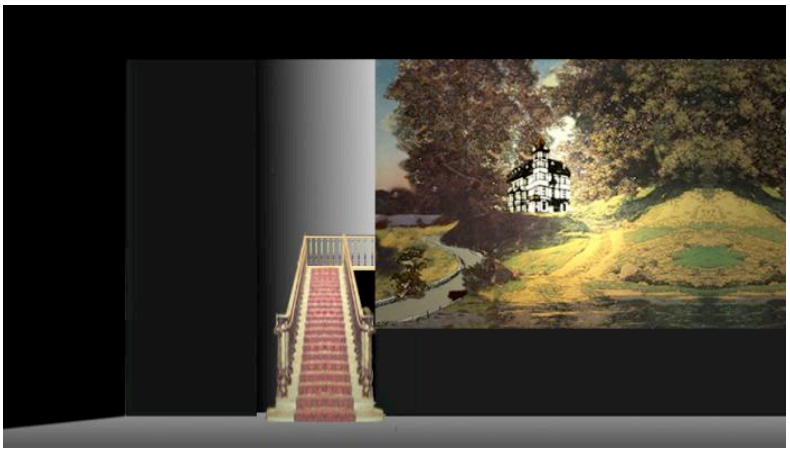


Fig. 67 : l'espace scénique de la séquence initiale dans la maquette numériques de Margherita Palli.

Le plan du plateau est fermé par un mur praticable qui occupe les trois quarts de sa longueur, et trois grands écrans mobiles, situés aux différents niveaux du plateau – sur l'arc de scène, sur le côté gauche, au fond – articulent de différentes manières la dimension et l'organisation interne du cadre scénique.

[727] Nabokov est toujours présent dans ses œuvres, en se déclarant explicitement ou bien en se déguisant dans des doubles : dans ce scénario, il se met en scène lorsque Humbert et Lolita, qui ont perdu leur route, le rencontre pendant qu'il est en train de chasser des papillons, et il se cache dans le personnage de l'assistante de Quilty, l'antagoniste de Humbert, dont le nom Vivian Darkbloom est un anagramme de Vladimir Nabokov. Le double, le déguisement, fiction, sont caractéristqiues de *Lolita* en particulier : manuscrit de Humbert, présenté par le psychanalyste Ray, avec des stratégies particulières de la part de Humbert qui "joue tantôt sur la scène de l'écriture, tantôt sur la scène de l'histoire", in COUTURIER, Maurice, *Lolita de Nabokov*, Didier Erudition – CNED, 1995, p. 15. L'énonciation du discours est très compliquée dans le roman, un peu moins dans le scénario, mais il semble que Ronconi veut récupérer justement la complexité originale.



Fig. 68 : la maison de Charlotte Hane dans la maquette numérique de Margherita Palli.

Dans cette structure modulable qui change de configuration continuellement, en introduisant des plans multiples et des perspectives différents sur l'action, Ronconi place des éléments de décor en les faisant glisser sur le plateau par un système de 16 voies et de cordes manœuvrées à la main par des techniciens, depuis les coulisses. Du mobilier réel, des escaliers praticables, des voitures et des objets agrandis – comme les voitures et l'énorme lit où sera consommée le première rencontre intime entre Humbert et sa belle-fille – ou des maquettes – en particulier des habitations – définissent par synecdoque les lieux où se déroule l'action. Ces éléments approchent les acteurs, les entourent pour ensuite s'échapper à leur vue, les transportant ainsi vers d'autres lieux. Exemplaire dans ce sens est la séquence de la rencontre entre Humbert, Charlotte et Lolita. Humbert se rend chez Charlotte pour visiter son appartement : sur le fond, un modèle de maisonnette américaine typique descend, accroché aux cintres et un escalier entre et s'appuie contre le mur du fond d'où descend Charlotte. Les meubles commencent alors une sorte de danse, entrant et sortant du plateau, en définissant les pièces : la baignoire, le bureau, le lavabo, les cadres de portes vides. C'est un intérieur cinématographique qui se compose ainsi, dont les murs ont été abattus pour laisser circuler les caméras. Au théâtre pourtant, la caméra est dans les yeux immobiles du spectateur et le mouvement est transféré aux objets : cet envers du décor crée une forme hybride de réception qui mêle la mobilité et la sélectivité des caméras au fonctionnement sémiotique du théâtre. Par moments, les acteurs eux-mêmes sont pris dans ce mécanisme, et se déplacent débout sur des chariots ou assis sur des chaises, manœuvrés depuis les coulisses. Pour eux, jouer avec ce dispositif est un défi. Laura Marinoni, l'interprète de Charlotte Haze, dit à ce propos :

> Ronconi nous a expliqué qu'il voyait ce spectacle comme deux énormes plans séquence et que nous devions nous habituer à entrer dans l'espace non pas de manière réaliste

> mais comme si nous suivions le récit cinématographique, donc avec une fluidité, avec des temps parfois très réels, parfois très flous[728].

Comme déjà dans *Orlando furioso*, Ronconi s'intéresse plus au plan séquence qu'au montage et construit par les métamorphoses du dispositif scénographique de longs mouvements de scène où une caméra invisible poursuit les acteurs et s'insinue dans les recoins des environnements où ils agissent. L'unité du point de vue correspond au choix de la focalisation : le spectacle est une longue subjective de Humbert Humbert, qui montre au public l'univers halluciné et cauchemardesque déformé par sa vision paranoïaque et par son extériorité essentielle. Les effets de fluidité et de continuité sont amplifiés par les projections, qui pourtant introduisent des éléments éloignés de la logique cinématographique.

L'utilisation des nouvelles technologies :

Presque tout au long du spectacle, les trois grands écrans dominant la scène diffusent des images figurant les environnements mais aussi les pensées du protagoniste. Le choix du metteur en scène par rapport à la qualité de l'image est net. Il demande à une équipe de spécialistes des effets visuels dans le domaine du spectacle et de l'art – le Studio Due Effe de Milan – de réaliser des images de synthèse picturales. Les spécialistes du Studio créent des animations non réalistes, qui rappellent le goût de la décoration de l'art nouveau, mais aussi la stylisation extrême des icônes des jeux de société et des jeux vidéo : des fonds vivement colorés et des paysages, où flottent des objets sans épaisseur, dont les dimensions bousculent l'échelle naturelle. Dans la première scène, l'écran central montre la vision aérienne de la maison de Quilty pour passer ensuite à un fond noir où émergent les éléments du mobilier et de l'architecture évoquées dans les didascalies :

> Humbert tire. Il tire à nouveau. On voit qu'il rate sa cible : sous l'impact de la balle, un rocking-chair sur le palier du premier étage se met en mouvement. La balle suivante frappe un tableau. Puis un horrible gros vase vole en éclats. Finalement, avec sa quatrième balle, il arrête net le mécanisme cliquetant du balancier de la grande horloge. La cinquième balle blesse Quilty, et la dernière le terrasse sur le palier à l'étage[729].

Ces objets se détachent du fond noir au fur et à mesure qu'ils sont évoqués par le narrateur, en défilant au premier plan et en commençant à tourner sur eux-mêmes, comme balancés dans le vide.

---

[728] Laura Marinoni interviewée par BEDDINI, *Lolita*, cit.

[729] Réplique de Nabokov/Crippa dans la première scène du spectacle filmée par BEDDINI, *Lolita*, cit.

Grâce à un système numérique de projection et d'organisation des projections en multivision à l'avant-garde pour l'époque[730], le Studio Due Effe parvient à souder les projections et à les faire défiler d'un écran à l'autre sans solution de continuité, comme si les images étaient le résultat d'une captation effectuée depuis une caméra glissant sur un *dolly*.



Fig. 69 : objets scéniques et paysages graphiques de synthèse du Studio Due Effe dans *Lolita, sceneggiautura* (Phot. Marcello Norbert).

Pourtant, leur imaginaire est loin du cinéma : atemporelles et immatérielles, elles plongent les comédiens et les éléments scénographiques dans un univers virtuel qui refroidit et distancie le mouvement romanesque que l'action scénique emprunte au langage filmique et à la narration littéraire.

Oliviero Ponte Di Pino, en terminant sa critique, observait que

> Sans doute l'intelligence et l'imagination de plusieurs solutions, le goût de si nombreuses inventions, les véritables trouvailles, et dans certains cas le comique explicite de plusieurs situations amusent et passionnent pendant les quatre heures du spectacle. Néanmoins, tous ensemble, dans leur déploiement triomphal, ils semblent faire allusion à un fond insaisissable, à une impossibilité de "représenter" réellement. Dans la traduction-transposition d'un média à l'autre, d'une part le texte semble s'enrichir de sens [...]. Mais de l'autre, ce qui reste insaisissable de cette perspective c'est justement le sens ultime, le fondement de la relation entre les signes et la réalité[731].

Même si Ronconi, à la différence de Fanny e Alexander dans la mise en scène d'un autre roman nabokovien, garde l'unité et la linéarité de l'histoire de Humbert Humbert et Lolita, il la déstructure de l'intérieur, en s'attachant à son fondement linguistique; car

[730] Nous avons contacté le Studio Due Effe à plusieurs reprises pour leur demander des précisions, mais nous n'avons jamais eu de réponse.

[731] PONTE DI PINO, "Ronconi videogame", cit.

il valorise l'écart entre les différents langages utilisés sur le plateau en créant parfois des traductions de l'un à l'autre, mais en soulignant leur altérité. Les images virtuelles sont au cœur de cette opération, puisqu'elles montrent un univers linguistique et imaginaire étranger tant à l'écriture qu'au cinéma. Quoique la machine scénique fonctionne de manière fluide et précise dans un enchaînement ininterrompu de situations, les différentes couches linguistiques restent séparées, flottant dans le vide comme les objets virtuels dans la séquence initiale du spectacle. A la différence du personnage de Lolita qui, dans le dernier acte, retrouve l'unité physique et psychologique, le théâtre de Ronconi ne se révèle pas comme lieu possible de la synthèse intermédiale, mais au contraire se définit comme lieu de la manifestation d'une étrangeté insurmontable, la même qui empêche Humbert Humbert d'interagir normalement avec son monde. La même entreprise de négation est aussi au coeur du travail de la compagnie du Teatrino Clandestino.

Madre e assassina *de Teatrino Clandestino : le meurtre du théâtre*

Avec *Madre et assassina* [*Mère et assassine*, 2004] **(Ann. 3.C.10, Fiches)**, la compagnie du Teatrino Clandestino achève un projet débuté en 2002 sur le thème des "mères meurtrières"[732]. Le geste d'infanticide est porteur de questionnements troublants, qui font vaciller les lois de la nature : pourquoi une mère tuerait-elle ses enfants? Les raisons de ce geste monstrueux sont-elles concevables? En travaillant sur le mythe de Medée et sur des faits divers qui à l'époque secouent l'opinion publique italienne, Fiorenza Menni et Pietro Babina composent le trame d'une tragédie domestique ordinaire se déroulant dans les années cinquante : Maddalena Sacer, femme au foyer épanouie d'une famille bourgeoise sereine et aisée, tue soudainement ses deux enfants, suite à une conversation avec une amie plus émancipée qui lui prédit un futur catastrophique. Cette histoire n'est en réalité qu'un prétexte pour développer un discours théorique sur le théâtre, qu'ils présentent explicitement aux spectateurs dans le

[732] Nous avons assisté au spectacle à Modena, Teatro delle Passioni, en février 2004. Nous avons également utilisé les matéraiux de travail du régisseur Giovanni Brunetto, et les photographies mises à notre disposition par la compagnie. Quant à la critique, nous renvoyons à : QUADRI, Franco, "Il grembiule insanguinato della madre e assassina", in *La Repubblica*, 16 février 2004; MARINO, Massimo, "Nell'abisso delle realtà frantumate", in www.tuttoteatro.com, a.V, n° 7, 20 février 2004, mais actuellement disponible dans le site de la compagnie sur : http://www.teatrinoclandestino.org/storia/italiano/produzioni/MeA/stampa.html; MANZELLA, Gianni, "Se l'attore scompare nel film", in *Il Manifesto*, 22 février 2004; PALAZZI, Renato, "Madre e assassina", in www.delteatro.it, 25 février 2004, disponible sur : http://delteatro.it/recensioni/2004-02/madre-e-assassina.php; MAGRIS, Erica, "Madre e assassina di Teatrino Clandestino", in *ateatro*, n° 65, 7 mars 2004, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=65&ord=35.

programme du spectacle. Cet acte extrême devient ainsi la métaphore du geste que la compagnie veut accomplir sur le théâtre, en mettant radicalement en question sa nature :

> *Madre e Assassina* est l'histoire d'une femme plus que normale, Maddalena Sacer, qui un matin tue ses deux enfants. *Madre e Assassina* raconte une recherche plus que formelle d'artistes, Il Teatrino Clandestino, qui un soir tuent les acteurs et les remplacent sur la scène par leurs fantasmes. On peut choisir un sujet parce qu'on adhère à sa façon d'être, parce qu'on le comprend; le porter au théâtre devient donc une manière d'exprimer quelque chose de soi-même qui à ce moment-là est vrai. Mais on peut aussi choisir un sujet parce que sa réalité est la plus lointaine que l'on peut imaginer de la nôtre. Cette fois-ci, nous sommes en train de porter au théâtre une interrogation, une question que nous nous posions et voulions partager. Le spectacle est donc la manière de mettre en commun une question, c'est la forme par laquelle la question va se présenter, non seulement au public, mais à toute la communauté présente dans le lieu théâtral : le public, les artistes, les ouvreuses, les machinistes, les électriciens, les administrateurs, les organisateurs; et la forme avec laquelle la question s'exprime est la dramaturgie. Les deux choses s'influencent réciproquement, la dramaturgie pénètre la question en lui donnant une forme organique, et la question pénètre la dramaturgie en en marquant la genèse[733].

Le discours est programmatique et explicite : mettre en question le théâtre, le tuer quelque part, en éliminant ce qui semble être l'élément essentiel de l'acte théâtral : la présence de l'acteur. La "recherche plus que formelle" porte sur les technologies audiovisuelles, sur le rapport entre les images et le son : Babina et Menni conçoivent un dispositif raffiné qui met le spectateur face une situation perceptive inhabituelle et ambiguë, où le comédien devient une présence fantasmatique, dont seulement le double électronique est visible, jaillissant d'une obscurité totale et envoûtante. Ils construisent en effet une boîte optique noire, totalement fermée par des coulisses noires et un rectangle de tulle plongé dans une lumière bleue clair ayant les proportions d'un écran cinématographique, face auquel se trouve une passerelle praticable. Le fond de cette boîte est fermé par un autre écran, gris, visible à travers la surface transparente du premier. Des images sont projetées sur les deux, les unes par un projecteur fixe derrière la salle, les autres par deux projecteurs mobiles situées sur des voies placées à l'intérieur de la boîte scénique.

[733] TEATRINO CLANDESTINO, *Madre e assassina,* programme de salle publié dans l'ancien site Internet de la compagnie , mais encore disponible sur : http://www.teatrinoclandestino.org/storia/italiano/produzioni/MeA/dossier.html.

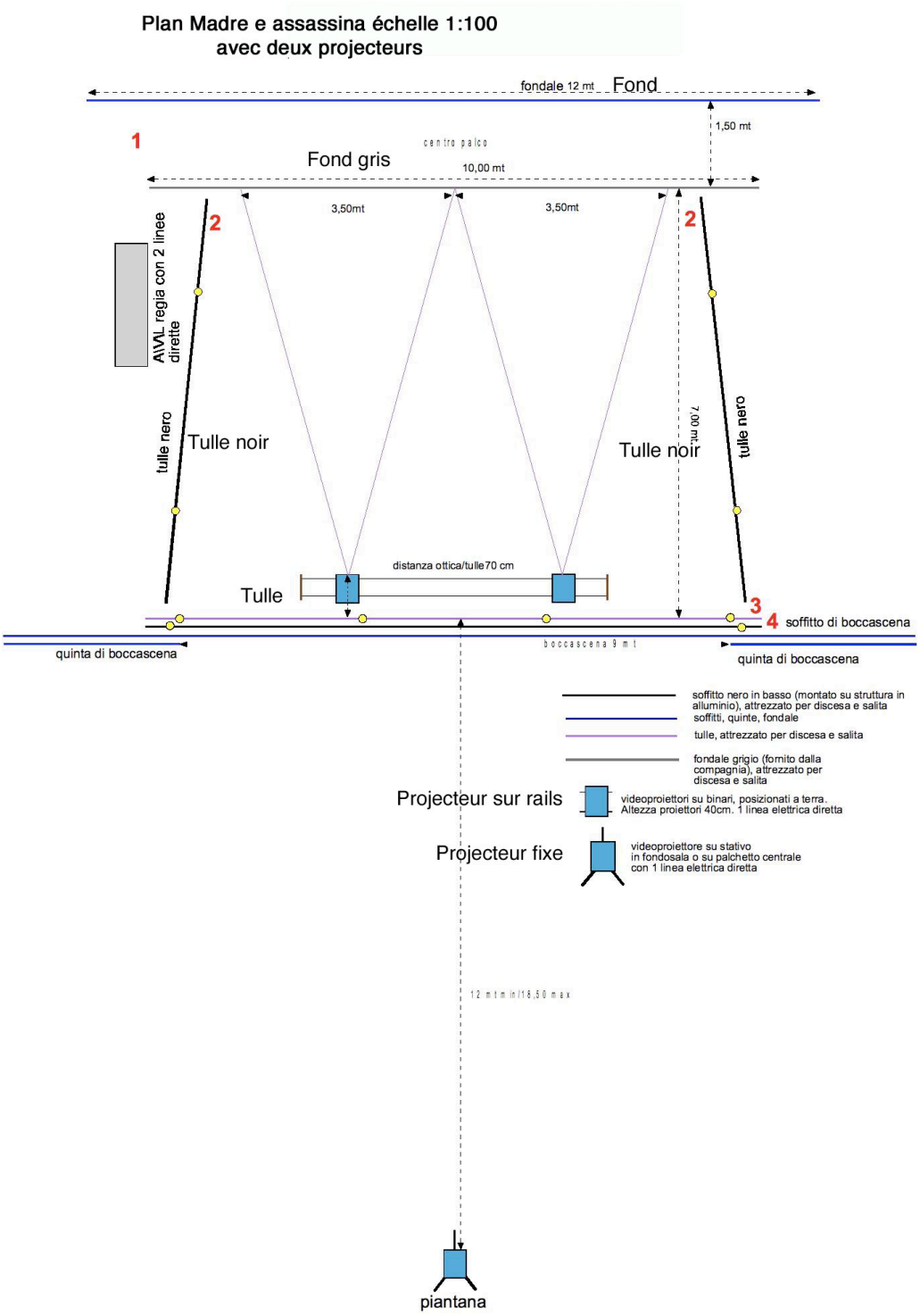


Fig. 70 : le plan technique de Giovanni Brunetto avec notre traduction des éléments principaux.

La première partie du spectacle se déroule exclusivement sur les écrans. Au début, les images en noir et blanc, prises d'une voiture en mouvement, des rues d'une ville de province, avec ses immeubles ordonnés et ses allées bordées d'arbres. Sur le fond apparaissent, comme dessinées sur un tableau noir, les silhouettes blanches des lieux autour desquels tourne la vie de cette communauté, indiquées aussi par des textes écrits

d’une main enfantine : l'école, l'église, la mairie, l'usine, et enfin la maternité, à l'hôpital. L’une après l'autre, ces silhouettes semblent tomber, provoquant un bruit sourd qui confond le spectateur. L’intérieur de l'hôpital apparaît, où la famille Sacer se réunit autour du lit de Maddalena, qui vient d'accoucher de son deuxième enfant. Le public découvre ainsi l’existence de la famille, en les suivant de l’hôpital à la maison, à travers une série scènes qui répondent à une logique interne d’unité de lieu et d’action. Tournées en plan fixe frontal sur un plateau de tournage construit spécialement par la compagnie, ces séquences vidéos rappellent les expériences hybrides entre théâtre et cinéma de Dereck Jarman (*Wittgenstein*, 1993) et Lars Von Trier (*Dogville*, 2003) : sur un fond noir, vide et uniforme, se profilent en couleurs patinées les personnages, le mobilier et les accessoires soigneusement précis et réalistes, dont l’échelle est parfaitement calculée pour reproduire leurs dimensions réelles en relation avec le point de vue du public.



Fig. 71 : les images vidéos entre hyperréalisme des objets et abstraction de l'espace (Phot. Teatrino Clandestino).

En face, des images en noir et blanc d'environnements exterieurs et de gros plans commentent l’action en se servant de la grammaire vidéo, du mouvement de la caméra, des ralentissements et des variations d’échelles. Grâce à l'effet de la première toile, les projections au fond de la scène semblent acquérir de la profondeur et de la consistance, mais en même temps apparaissent distantes et évanescentes. En réalité, les comédiens

sont cachés derrière l'écran de fond, d'où ils réalisent en direct les dialogues et le bruitage de l'action dans le film projeté. Une profonde ambiguïté découle du rapport entre l'ouïe et la vue dans le spectacle: la vérité et la consistance qui confondent les spectateurs, qui les laisse face à un questionnement sur la nature de ce à quoi ils sont en train d'assister. D'une part, la présence humaine est éloignée et inaccessible, de l'autre, grâce à l'obscurité totale et à la spatialisation du son le spectateur a l'impression d'être complètement immergé dans l'action.

L'envoûtement se transforme en agression lors de l'accomplissement du geste infanticide. Des bruits assourdissants et des hurlements, enregistrés et en direct, entourent le public, tandis que sur l'écran du premier plan la silhouette de la femme qui se jette sur les enfants en brandissant un couteau se dessine sur un fond rouge : les spectateurs sont ainsi portés aux limites du supportable. Une fois l'assassinat accompli, entre en scène l'animatrice d'une émission télévisuelle, présence envahissante et vulgaire en chair et en os, qui s'adresse directement à la salle. Du cinéma on passe à la télévision, et à l'attention morbide qu'elle accorde aux faits divers. La présentatrice annonce l'obtention d'un entretien exclusif avec Maddalena, pour comprendre, après tant d'années, les raisons de son geste. Sur le fond apparaît alors le simulacre du personnage aux habits ensanglantés, qui est tout de suite agressé par les questions de la présentatrice. Face à l'hésitation et la confusion de Maddalena, celle-ci met fin à l'entretien et propose d'écouter l'enregistrement audio de l'assassinat. Mais il n'y a pas de solution psychanalytique ni de catarsis. Le personnage, au fond, se dissout en fondu et l'obscurité enveloppe la salle. La comédienne qui interprète Maddalena (Fiorenza Menni) se glisse invisible parmi les spectateurs, et avant de sortir dit que son geste ne peut ni ne doit être expliqué. Les écrans se lèvent alors et le dispositif est dévoilé : au fond, les acteurs apparaissent, avec dans leurs mains ou à leurs pieds leurs instruments de bruitage artisanaux.

Comme l'énigme du geste de Maddalena ne peut pas être résolue, ainsi la dialectique entre les pôles opposés sur lesquels Teatrino Clandestino fonde le spectacle – présence et absence, distance et immersion, séparation et communication – reste suspendue, sans réponse. L'actrice rejoint enfin le public, mais elle se cache dans l'obscurité. A la différence de Ronconi dans *Lolita*, Babina et Menni ne procèdent pas par transcodification, en opérant une traduction des langages cinématographiques et télévisuels sur le plateau, mais se servent de ces deux médias en tant que dispositifs pour modifier et annihiler apparemment le théâtre, tout en lui donnant une chance

d'existence en tant qu'espace de l'interrogation et du doute, capable d'exprimer les problèmes sans les simplifier pour les rendre à tout prix compréhensibles.

L'invité des scènes contemporaines : Pasolini selon Motus

Après la vaste réflexion sur le déclin de l'Occident menée dans *Rooms*, Motus se tourne vers l'histoire et le présent de l'Italie, observés à travers le regard de Pier Paolo Pasolini. La compagnie se plonge dans l'œuvre multiple de cet intellectuel et produit un diptyque de spectacles inspirés de *Pétrole* (1973) et *Théorème* (1968) : *Come un cane senza padrone* [*Comme un chien sans maître*], présenté en 2003 lors du projet *Petrolio*, et *L'ospite* [*L'Invité*] produit et représenté l'année suivante en France, au Théâtre National de Bretagne à Rennes **(Ann. 3.C.12, Fiches)**[734]. La création de Motus suit un parcours à rebours à travers les œuvres, de la plus récente, *Pétrole*, à la plus ancienne, *Théorème*. Toutes deux relèvent de la poétique expérimentale et multilinguistique que Pasolini met en œuvre pour répondre à l'exigence d'adhérer à la réalité et de redéfinir la fonction de l'art et la position de l'artiste. Nicolò et Casagrande relèvent ce questionnement, et, au moyen des technologies audiovisuelles, ils construisent des dispositifs de cohabitation pour différents langages.

Come un cane senza padrone d'après *Pétrole* est une étude linguistique et technique, dans laquelle la compagnie identifie et expérimente les outils par lesquels elle va ensuite transposer la double œuvre *Théorème.* Sur scène, tandis qu'une actrice (Emanuela Villagrossi) lit dans un microphone les notes 58 à 62 du roman, sur l'écran à côté d'elle est projeté un film muet tourné par la compagnie, qui traduit en images le récit en suivant mot à mot le texte de Pasolini. De l'autre côté de la surface de projection, les mêmes acteurs qui jouent dans le film (Dany Greggio et Frank Provvedi), assis à une table, doublent en direct les images par des effets de bruitage amplifiés par des microphones. Dans la transposition théâtrale de *Pétrole*, Motus travaille donc sur la littéralité et sur le transcodage, c'est-à-dire sur le passage du discours d'un code à un autre. Cette opération est fondée sur la conscience expérimentale de l'altérité des codes utilisés et produit des écarts et des transformations qui ont la valeur de réflexion quant au fonctionnement des processus de communication. Les metteurs en scène adhèrent à la lettre de l'œuvre pasolinienne et portent sur scène la parole de l'auteur dans sa forme

[734] Ce nouveau projet a comme titre *L'ospite* [*Le visiteur*], et se compose aussi du site Internet www.motusonline.com/ospite/it_ospite_presentazione.htm, d'un Dvd destiné à la circulation parmi les professionnels et d'une section du livre CASAGRANDE – NICOLÒ (dir.), *Io vivo nelle cose*, cit., pp. 100-177. Nous avons assisté à C*ome un cane senza padrone* à Urbino, Teatro Sanzio, en février 2004 et à *L'ospite* au Festival de Santarcangelo, Cattolica, Teatro della Regina, juillet 2004..

originale. En même temps, ils transposent le message verbal dans des codes différents, de l'écrit à l'oral, du verbal au visuel, du littéraire au cinématographique, par l'utilisation d'outils technologiques et d'éléments de médiatisation.



Fig. 72 : le dispositif scénographique de *Come un cane senza padrone*; sur la gauche on entrevoit la table des acteurs-doubleurs (Phot. Diego Beltramo).

A côté de ce dispositif de parole-image-son qui raconte l'histoire du roman, Nicolò et Casagrande placent un autre ensemble d'éléments qui renvoie à l'extérieur de la fiction. Au centre de la scène se trouve une voiture, qui est la copie exacte de l'Alfa de Pasolini, surmontée par un triptyque vidéo où apparaissent des images de banlieues prises d'un véhicule en mouvement dans des villes italiennes. Enfin, sur un autre écran, placé au-dessus de la table de régie d'où les metteurs en scène règlent en direct les dispositifs, défile une vidéo tournée dans un champ de nomades où des enfants jouent avec Nicolò et Casagrande en train de les filmer. Tous ces éléments constituent une sorte d'installation placée à l'intérieur du spectacle. Le spectateur est invité à y déambuler mentalement, dans un chemin qui le conduit de la fiction à la figure de l'auteur, avec ses vagabondages et son regard sur l'Italie de son époque, jusqu'au voyage que Nicolò et Casagrande ont accompli dans la réalité d'aujourd'hui. Le troisième principe du projet *L'Ospite* est donc la mise en abîme, qui est réalisée selon deux axes : historique, par l'insertion de références à la figure de Pasolini et à son temps, et poétique, par le dévoilement partiel du processus de création. Motus travaille donc sur deux plans, chacun composé de deux pôles : d'une part, l'œuvre, représentée par la source littéraire et son transcodage cinématographique; de l'autre le processus, tant de Pasolini, situé dans l'histoire, que de la compagnie, situé dans le devenir du présent. Dans *L'ospite*, la compagnie complique les interactions entre ces quatre plans,en réutilisant des matériaux

de *Come un cane* et en introduisant de nouveaux éléments inspirés de la double nature, cinématographique et littéraire, de *Théorème*.

Dans cette œuvre double Pasolini aborde directement pour la première fois la description de l'univers bourgeois, en utilisant le modèle scientifique d'observation et de construction du raisonnement indiqué dans le titre afin de se distancier d'un objet qui le dégoûte profondément. Pasolini raconte les conséquences de l'apparition d'un visiteur mystérieux, sorte de nouveau Dionysos ou Jésus, dans une famille bourgeoise. Celui-ci séduit tous les habitants de la maison (le père Paolo, la mère Lucia, les fils Odetta et Pietro, et la bonne Emilia) et, par la force de l'irrationnel et le scandale du rapport sexuel, détruit toutes les certitudes de classe qui soutiennent leur monde. L'existence des personnages, incapables de réagir à l'épiphanie du sacré, tombe dans le chaos, à l'exception de celle de la bonne, qui, en raison de ses origines paysannes, parvient à toucher à la sainteté.

Le rapport entre le récit filmique, le récit littéraire et la réalisation scénique est au centre du spectacle. La scène est structurée autour de deux dispositifs de projections : un écran semi-transparent qui ferme le cadre de scène et une sorte de boîte optique qui délimite l'espace du plateau, en reprenant la structure en triptyque utilisée dans le premier spectacle.



Fig. 73 : la structure en tryptique dans *L'ospite* (Phot. Federica Giorgetti).

Les images défilant sur ces surfaces sont tournées par la compagnie qui suit à la lettre les indications du roman et les atmosphères du film. Pour la plupart, elles représentent l'environnement dans lequel les personnages agissent et dévoilent l'écart entre la surface patinée du monde où ils semblent vivre et son essence cruelle, symbolisée par le désert.

Le spectateur est chargé de monter les images projetées avec les actions des acteurs sur scène selon la syntaxe cinématographique du montage alterné et parallèle: parfois les images sont des plans subjectifs de ce que le personnage est en train de voir, parfois elles montrent ses pensées, ou bien dévoilent symboliquement sa situation existentielle. Au contraire des images, réinventées par la compagnie, Motus utilise la bande sonore originale du film. Des extraits des dialogues ou monologues compliquent la qualité de la présence des acteurs en chair et en os, et de longs silences rendent l'atmosphère dense et épaisse. La cinématographisation de la scène passe enfin par l'utilisation de différents plans de vision (l'avant-scène, la boîte scénique et la partie postérieure de celle-ci, partiellement visible à travers les écrans translucides) et de procédés de cadrage, ainsi que par l'utilisation de la *voix off* des acteurs. L'action théâtrale se déroule dans un temps ralenti et artificiel, qui suit le rythme des plans séquence et des silences du film.

L'écran qui ferme le cadre de scène sert aussi à la projection de textes. La parole est donc présente dans la double forme orale et écrite, tout en déclenchant des effets de "transcodage simultanée", lorsque les textes correspondent à l'action ou aux images sur scène, ou bien de renvois à la pensée de Pasolini. L'auteur et son époque sont évoqués par la présence de la voiture et par la diffusion de matériaux documentaires, sonores et visuels, en particulier dans la deuxième partie du spectacle, lorsqu'à la destruction de l'univers bourgeois Motus fait correspondre la destruction du dispositif scénique : Motus fait correspondre la destruction du dispositif scénique : la boîte scénique se démonte et s'écroule, des images des manifestations du mai 68 sont projetées sur le plateau couvert d'ordures lancées des coulisses, et un mélange de sons et de bruits agresse le spectateur.



Fig. 74 : la destruction finale dans *L'ospite* (Phot. Laura Arlotti)

Comme déjà dans *Twin rooms*, Motus se sert simultanément de plusieurs médias pour impliquer le spectateur dans son processus de création. Cela est particulièrement évident dans la partie introductive du "théorème", consacrée par Pasolini à la présentation des personnages, et intitulé "données". Dans le roman, il s'agit de brèves descriptions, qu'il intitule "données"; dans le film, de séquences silencieuses en noir et blanc qui précèdent le début de l'histoire. Dans le spectacle, Motus construit ce prologue sur quatre niveaux. Sur la surface de projection défilent le texte du roman et des images du personnage tournées par la compagnie. Celui-ci est aussi physiquement présent sur la scène, derrière l'écran, incrusté dans les images. Enfin, la *voix-off* de l'acteur explique le rapport au personnage. Cette séquence est comme un seuil placé à l'entrée du spectacle, dans lequel Nicolò et Casagrande montrent la création en train de se faire et présentent au spectateur la grammaire complexe qui la soutient.

Le plateau du projet *L'ospite* est un lieu de complexité dans lequel la compagnie réfléchit sur les différences sémiotiques entre les médias (vidéo, installation sonore et visuelle, performance), qui, encore plus que dans *Twin rooms* et *Come un cane senza padrone,* produisent du sens chacun de manière spécifique et indépendante. , Placé face à ces signes multiples, le spectateur est appelé à s'orienter, à les comparer, pour les "monter" en composant la signification d'ensemble de la scène.

* * *

Ces créations entretiennent des rapports avec les expériences des années soaxante et soixante-dix, dans lesquelles la référence aux autres médias, et en particulier au cinéma, servait à enrichir le langage théâtral en le plaçant sur le "régime de l'image" plutôt que sur celui du texte et de la parole. Pourtant, la relation aux médias a changé. Il ne s'agit pas seulement de travailler avec les images scéniques pour simuler la syntaxe cinématographique, mais plutôt de décomposer et recomposer les signes cinématographiques sur le plateau pour analyser leur fonctionnement narratif et leur mécanismes de réception. Le cinéma, la littérature, la télévision constituent en général une source de complexité qui remédiatisée par le numérique, permet de rconstruire des dispositifs métadiscoursifs montrant l'impossibilité de la représentation En choisissant des thèmes obscènes, indicibles (l'inceste, l'infanticide, le sexe) et en décrivant un modèle bourgeois de la famille appartenant au passé, qui survie plus dans les représentations médiatiques que dans la société, ces créations, qui atteignent pourtant un aboutissement esthétique rémarquable, semblent ainsi indiquer la difficulté de trouver tant des messages à exprimer que des destinataires auxquels les adresser.

5

Approches isolées du numérique en tant qu'objet dramaturgique

Si les artistes italiens qui se servent du numérique pour élargir leur champ de création, pour travailler sur la relations de différents médias et pour exprimer leur inquiétudes sont nombreux, ceux qui font des nouvelles technologies l'objet et le point de départ de leurs créations sont une minorité. A l'exclusion des cas de Giacomo Verde, Renzo Boldrini ou Davide Venturini qui mêlent la tradition vivante du récit oral avec les principes et les thèmes des nouvelles technologies en créant une tendance théâtrale reconnaissable, le numérique en soi suscite rarement l'intérêt spécifique des artistes et est à l'origine d'œuvres isolées ou de créations étroitement liées à leurs parcours individuels. Au début des années 2000 par exemple, Michele Sambin redécouvre les possibilités de travailler de manière synesthésique la relation corps/image/son par la technologie. Grâce au numérique, il réunit dans la création scénique ses expériences technologiques des années soixante-dix, son activité de peintre, de musicien-compositeur et de performeur. Il commence à nouveau à bricoler avec les machines et à se servir de systèmes numériques pour la manipulation du son et la création en direct d'images. Entouré par des instruments de musique, par des couleurs à l'huile et des ordinateurs, Sambin dirige et agit des actions multisensiorielles dans lesquelles l'image peinte, la projection, le son joué en direct et celui répété en boucle par l'ordinateur se mélangent et se font écho. Après une phase d'exploration dans laquelle Sambin utilise plusieurs techniques, et tente en particulier de superposer les images projetées à la peinture créée en direct, comme dans *Il sogno di Andrej* [*Le rêve d'Andrei*, 1999] inspiré du film de Tarkovski *Andrei Rubliov,* ou dans *Stupor Mundi* [2004], il passe ensuite à l'usage du *digital painting*, qui permet de peindre, dessiner, et modifier des images numériques en simulant les techniques traditionnelles, en les diffusant en temps réel. *Da solo a molti* [*De seul à plusieurs*, 2004] est la première création qui utilise cette technique de manière très originale et évocatrice. Par des signes nerveux et colorés, Sambin rend les figures qui habitent la scène comme des apparitions évanescentes et clignotantes qui se métamorphosent parfois imperceptiblement mais continuellement dans le devenir scénique de l'action. Ces pratiques fort intéressantes sont néanmoins "internes", liées à une réflexion que le metteur en scène mène sur son parcours et sur

celui de sa compagnie. Elles déclenchent l'actualisation de l'expérience passée et donnent l'envie de reprendre des anciennes créations, en les manipulant et en en faisant des jeux de mémoire auxquels les spectateurs sont invités à participer. C'est le cas dans *Segni del tempo* [*Signes du temps*, 2002] qui se présente comme une sorte de machine à remonter le temps qui permet de retrouver des fragments des spectacles les plus marquants de la compagnie, repris et concentrés dans des séquences autonomes dont le public est appelé à choisir l'ordre, et dans *Da solo a molti*, qui prend comme point de départ une performance de 1984. Même si dans ses propos Sambin insiste sur l'importance novatrice et spécifique du numérique dans cette nouvelle phase de création[735], ses expériences singulières participent de la tendance à la "remédiation" qui caractérise l'approche italienne des nouvelles technologies.

Même si les créations de certains artistes italiens sur des éléments centraux de la nouvelle ère numérique, comme la communication par réseaux et l'interaction entre l'homme et la machine, l'acteur et l'environnement scénique, sont dignes d'intérêt, ces expériences restent marginales et ne parviennent pas à modifier le paysage défini par le travail par les compagnies de la Génération 90, par les conteurs et par les opérateurs du théâtre jeune public. La crise du prix *Riccione TTV* en 2004 et la polémique qui va s'en suivre sont les symptômes des limites d'une telle cristallisation[736].

L'Internet comme moteur de la dramaturgie et de la performance

Dans le chapitre qu'il consacre aux transformations de l' *hic et nunc* théâtral par le réseau Internet, Antonio Pizzo porte son attention, entre autres, sur deux spectacles italiens présentés en 2000 et 2001, très distants tant par les caractéristiques de leurs auteurs respectifs que par les principes esthétiques adoptés, mais qui ont comme dénominateur commun l'Internet comme structure de base de l'action théâtrale. Le premier est une création de Marcello Cotugno, un jeune auteur et metteur en scène napolitain, présentée au Teatro Stabile di Roma dans le cadre du concours *Sette spettacoli per un nuovo teatro italiano* : *Anatomia della morte di...* [*Anatomie de la mort de...*, 1999-2000][737]. Il s'agit d'une pièce assez traditionnelle, qui,entre une

[735] Nous l'avons interrogé particulièrement à ce propos lors d'un entretien au Spazio Oberdan de Milan en nomvembre 2007. A cette occasion il présentait un hommage au cinéaste expérimental Paolo Gioli, dans lequel les techniques numériques du loop sonore et du digital painting étaient justement au service de la mise en valeur de la poétique de Gioli.

[736] Cf. *infra*, pp. 452-453.

[737] *Anatomia della morte di...* de Marcello Cotugno, mise en scène Marcello Cotugno, avec Lydia Biondi, Massimiliano Bruno, Giorgio Colangeli, Laura Nardi, Daniele Pecci, Paolo Zuccari, Carlo Massarini, production Beat 72, Rome, Teatro Argentina, 5-8 juillet 2000.

chambre et une cuisine d'un bel appartement,aborde les troubles de la vie d'une famille bourgeoise, et qui révèle un monde corrompu par des instincts bestiaux, embourbés dans les dépendances de la drogue et du sexe. La jeunesse[738] est mise au centre de cette crise de valeurs, incapable d'avoir des aspirations et des idéaux et de communiquer à ses proches ses sentiments. Le prisme que l'auteur choisit pour dévoiler ces problèmes cachés est justement l'informatique, et en particulier le double du réel qui est le monde virtuel du réseau. Cotugno écrit dans la présentation du spectacle :

> Nouvelles technologies, nouvelles intelligences, l'ordinateur comme extension du cerveau, internet comme extension de l'ordinateur, le théâtre comme extension maximale de tout et n'importe quoi. Car c'est de la vie. Celle qui change en permanence et celle qui t'écrase, celle qui te réveille à quarante ans et te fait penser que tu es un raté...[739]

La spectacle commence la nuit du passage à l'an 2000, lorsque le jeune Daniele décide soudainement de mettre fin à ses jours, sans laisser apparemment aucune explication : en découvrant son cadavre ses parents, ses amis Federico et Michele et sa copine Ester sont abasourdis face à un geste inattendu et incompréhensible. Mais Federico, avec lequel Daniele partageait sa passion pour l'informatique, devine que la raison de son choix peut se trouver dans l'ordinateur qui trône dans sa chambre. Il se lance dans l'exploration de son disque dur et de ses sites préférés, en découvrant peu à peu le parcours chiffré que son ami lui a préparé pour lui révéler la vérité. La pièce procède donc comme une enquête : Federico assis devant l'ordinateur, découvre des indices et dans un suspens croissant, reconstitue la double vie insoupçonnée de son ami. Le numérique détermine ainsi la structure dramaturgique et la forme scénique du spectacle. Désorienté par l'accumulation de termes techniques utilisés par les personnages, le public est invité à suivre des yeux les opérations de Federico sur l'ordinateur, affichées sur deux grands écrans qui dominent le plateau.

---

[738] Même si les protagonistes ont entre 20 et 30 ans, les problématiques qu'ils traversent semblent plutôt appartenir à la période de l'adolescence.

[739] COTUGNO, Marcello, *Antomia della morte di... Note di regia*, publié en ligne dans le site Web de l'auteur, disponible sur : http://www.mcotugno.it/datateatro/anatomia.html; le site présente aussi at le texte, des photoset la revue de presse, dont nous rappelons les articles suivants : DI GIAMMARCO, Rodolfo, "Anatomia della morte con effetti e computer", in *Il Secolo XIX*, 5 juillet 2000; L.N., "L'urlo dei giovani attraverso Internet", in *Il Giornale*, 5 juillet 2000; FABIANI Rossana, "A teatro è on-lin la morte", in *La Stampa*, 9 juillet 2000.

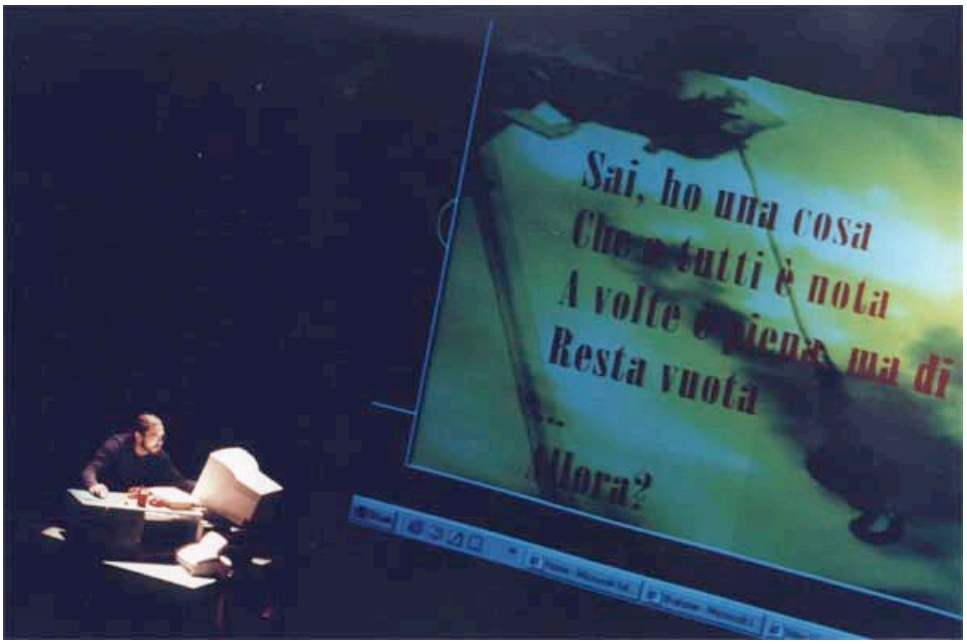


Fig. 75 : les opérations de l'acteur à l'ordinateur affichées sur l'écran (Phot. Marcello Cotugno).

Tout est réalisé en direct et réellement : par une véritable connexion au réseau, l'acteur navigue dans le Web, et en suivant des liens prédéterminés il trouve les informations parsemées par le metteur en scène. Les textes et les vidéos montrés par les écrans déclenchent des actions en flash-back jouées sur la scène, qui se superposent aux contenus numériques, et fournissent d'autres pièces au puzzle de sa mort. L'auteur-metteur en scène joue ainsi avec le manque d'unité des informations et sur la confusion des plans temporels, en soulignant les faiblesses du sujet et l'absence de communication parmi les individus. Le partage des sentiments et la transmission des expériences sont bannis du monde physique et des relations humaines directes, mais demeurent possibles dans un double virtuel de la réalité, où l'on confie des vérités masquées, cryptées, fragmentées et pourtant lisibles. La pièce utilise la logique hypertextuelle et hypermédiale pour montrer le dédoublement et la fragmentation de l'identité. Le journal intime de Daniele refuse l'unité d'écriture, mais se compose de plusieurs morceaux indépendants qui utilisent plusieurs langages. Ainsi, l'attention du spectateur doit naviguer entre ces contenus que dévoilent les écrans, les opérations de Federico sur l'ordinateur, et leurs retombées sur l'action scénique, pour recomposer l' "anatomie" de ce suicide mystérieux. Malgré les nombreuses naïvetés thématiques et stylistiques du texte, ce spectacle suggère la possibilité de créer une histoire qui se déroule entre le

plateau et l'espace virtuel, et de construire une écriture dramatique fondée justement sur cet entre-deux[740].

La notion d' "entre-deux" est également à l'origine du projet *WebCam Theatre* de Zonegemma. Pour explorer les possibilités du théâtre dans le réseau, l'association ouvre le site Internet http://www.webcamtheatre.org, qu'elle inaugure par la performance *Connessione remota* [*Connexion éloignée*, 2001]. Présentée dans le cadre du Festival Contemporanea au Museo Pecci de Prato face à un public en chair et en os, cette performance est suivie simultanément par des spectateurs à distance en ligne sur le site[741]. L'approche de Verde est totalement différente de celle de Cotugno, plus subtile et complexe, nourrie de ses expériences précédentes sur l'hybridation technologique et numérique du conte. En reprenant les principes du *teleracconto*, Verde, seul sur scène réalise onze petites actions devant une *web-cam*, en manipulant des objets que la captation vidéo déforme et agrandit.



Fig. 76 : l'écran d'ordinateur qui se présentait aux spectateurs en ligne de *Connessione remota*.

Ces vidéos sont diffusées en temps réel sur le site Internet, où, à cause des limites du débit de l'époque, elles parviennent ralenties et décalées, ce qui devient un élément sur

[740] Même si le spectacle suscite l'intérêt et la curiosité de la critique, dans la suite de son activité Marcello Cotugno abandonne les questions liées aux technologies numériques, et n'essaie plus de structurer son écriture dramatique sur la logique hypermédiale. *Anatomia della morte di....* reste un cas isolé.

[741] La performance est réalisée par Verde le 25 et 26 mai 2001 dans une salle du Museo Pecci à Prato. Un poste public de télé-assistance est aussi installé à Bologne, au festival *Digital_is_not_analog.01* consacré à l'art en réseauet au "hacktivism", une nouvelle forme de militantisme basée sur l'activité informatique.

lequel Verde s'appuie dans son jeu. Grâce à un *head-mounted display*,Verde contrôle la production des images et ce qui se passe sur le réseau. Le site Internet est organisé en trois sections simultanée: au centre la vidéo, à gauche des textes concernant les arts numériques et à droite un forum, dans lequel Verde peut interagir avec les spectateurs à distance. Le public dans la salle peut aussi voir la page en ligne, projetée sur un écran derrière le performeur.

Comme le dit Antonio Pizzo,

> le but de la performance n'est pas de "connecter" des spectateurs ou des acteurs à distance avec l'espace traditionnel du théâtre, mais plutôt de transférer cet espace (et l'événement qu'il contient) dans une zone liminaire entre le plateau et le *cyberéspace*. Dans ce cas, la clé du déplacement a été l'introduction d'une interaction plus forte entre tous ceux qui participent à la performance (acteur et spectateurs). Les activités de l'acteur ne se situaient pas au centre de l'attention, mais visaient au contraire à en devenir le volant, l'étincelle capable de déclencher un écho dans l'espace indéfini et méconnu du réseau[742].

Les niveaux de présence et les perceptions de l'événement se multiplient : Verde dont le regard est coupé de l'environnement et de la relation avec les spectateurs, est physiquement présent dans la salle, mais agit surtout pour Internet; le spectateur en ligne n'a qu'une vision limitée de l'action, mais il peut intervenir en envoyant des messages qui vont déclencher les réactions du spectateur; le spectateur dans la salle peut donc mesurer la distance entre l'action réelle et l'action filmée, peut suivre simultanément ce qui se passe sur scène et ce qui se passe en ligne, mais il ne peut pas intervenir dans la performance. Il est également coupée de la relation directe avec le performeur par les lunettes du *head-mounted display*, qui lui couvrent les yeux. Ces points de vue et ces relations multiples créent ainsi un espace-temps hybride qui n'est ni complètement virtuel ni complètement réel, mais qui justement vit dans l'entre-deux.

Ces expériences qui ont eu un retentissement jusque dans le paysage international ne connaissent pas de suite en Italie. A l'exception d'autres initiatives de Verde et de ZoneGemma, il faudra attendre quatre ans pour qu'une nouvelle création interroge les horizons du numérique multimédia et interactif, en s'attachant cette fois-ci à un "classique" de la dramaturgie d'avant-garde, *Ubu* d'Alfred Jarry.

L'acteur enchainé à l'environnement scenique

En décembre 2005, le plateau du Teatro Il Vascello accueille un spectacle troublant et bouleversant : un comédien seul, le visage maquillé de manière grotesque par des signes blancs, noirs et rouges, le corps contraint par un exo-squelette métallique relié à des

[742] PIZZO, *Teatro e mondo digitale*, cit., pp. 89-90.

câbles, évolue sur une estrade en bois entourée de trois écrans sur lesquels défile un flux ininterrompu d'images.

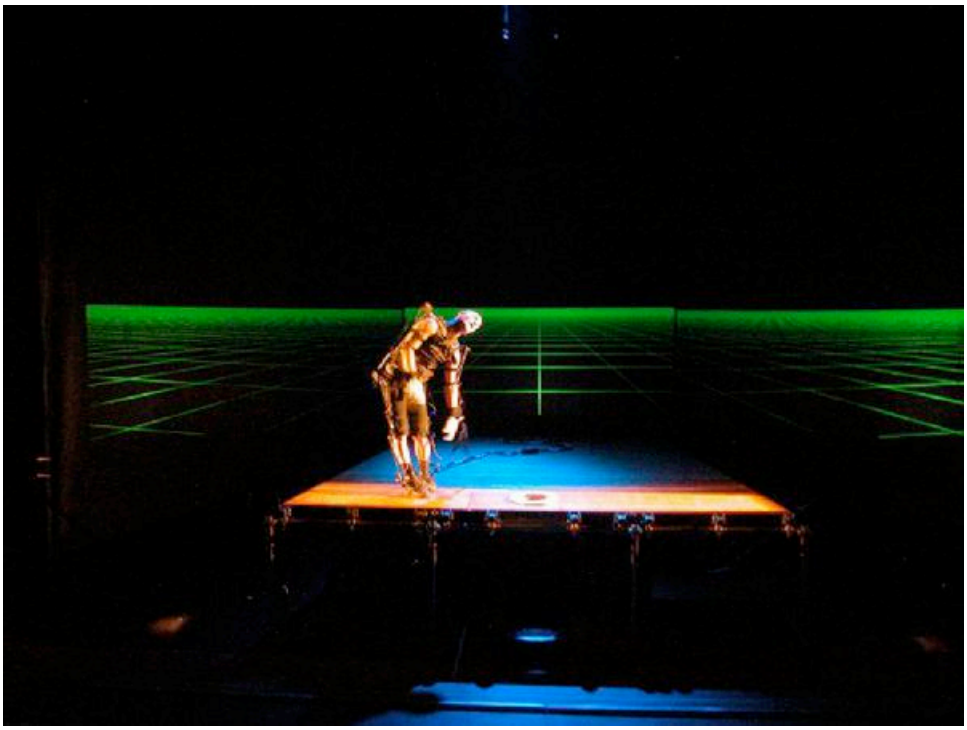


Fig. 77 : la marionnette et l'environnement numériques dans *Ubu enchaîné* (Phot. Fortebraccio Teatro).

Pour la première fois sur les scènes théâtrales italiennes, la mise en scène utilise un système numérique de captation du mouvement, qui permet de transmettre les mouvements du corps à des logiciels de gestion des images et des sons en temps réel. Le spectacle en question – *Ubu incatenato* [*Ubu enchainé*] d'après Alfred Jarry par la compagnie Fortebraccio Teatro – naît de la rencontre entre un jeune artiste en scène lié à l'avant-garde italienne des années soixante, Roberto Latini, et la "contrepartie"[743] d'un des textes fondateurs du théâtre moderne, *Ubu enchaîné* (1899), dont l'écriture suit de trois ans celle du plus célèbre *Ubu roi* (1896). L'alchimie entre la poétique de Latini et les thèmes de la pièce engendre un questionnement scénique profond qui ouvre les perspectives esthétiques, politiques et sociales du théâtre italien.

Issu de l'école pour interprètes de Perla Peragallo[744], il se concentre dès le début de sa carrière sur la voix et il commence à utiliser des dispositifs technologiques par le biais de la radio. En 1999, il est invité par Radio Tre à contribuer à l'émission *Appunti di*

[743] La définition est d'Henri Béhar, dans BÉHAR, Henri, *La dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Champion, 2003, p. 143; Béhar consacre un chapitre à l'analyse d'*Ubu enchaîné*, pp. 127-156.

[744] Il fréquente de 1989 à 1992 le Studio di Recitazione e di Ricerca Teatrale "Il Mulino di Fiora" dirigé par Peragallo à Rome.

volo, et débute une recherche sur le montage sonore et sur la déformation électronique de la voix humaine. A partir de l'année suivante, il intègre ces outils dans ses spectacles de théâtre. En suivant le sillon de la déstructuration et de l'expérimentation formelle de ses maîtres, Latini se tourne alors vers les classiques de la dramaturgie, et entame un parcours à travers les grandes époques du théâtre occidental dans le cadre du projet *Radiovisioni* [*Radiovisions*] : l'antiquité grecque avec *BUIO RE _ da Edipo a Edipo in radiovisione* [*NOIR ROI_d'Edipe à Edipe en radiovision*, 2003], l'époque élisabéthaine avec *PER ECUBA _ Amleto, neutro plurale* [*POUR ECUBE_Hamlet, neutre pluriel*, 2004] et finalement la modernité avec *Ubu incatenato*. Ces créations naissent de la collaboration de Latin avec le compositeur Gianluca Misiti, qui, comme Latini lui-même le raconte, lui "ouvre des niveaux toujours nouveaux dans la relation entre la voix et la musique, le corps et le son"[745]. Les deux premiers spectacles prévoient l'interaction dramaturgique de l'acteur sur scène avec des sons et des images vidéos enregistrés ou parfois modifiés en direct, qui permettent de l'entourer de présences fantasmatiques et mentales. Dans le troisième, le rapport entre la voix, le corps et la scène devient indissoluble, dirigé par un dispositif unique qui devient une sorte "de microphone du corps qui l'amplifie et le rend différemment visible et transformable, le multiplie et le réinvente aussi de manière graphique"[746]. Cette idée vient du thème de la pièce et de la poétique de Jarry.

Ubu enchaîné est le double symétrique et inversé de la parabole d'*Ubu Roi*. Il s'ouvre avec une déclaration déconcertante du Père Ubu de retour en France :

> PERE UBU : Puisque nous sommes dans le pays où la liberté est égale à la fratérnité, laquelle n'est comparable qu'à l'égalité de la légalité, et que je ne suis pas capable de faire comme tout le monde puisque c'est encore moi qui finirai par tuer tout le monde, je vais me mettre esclave, Mère Ubu![747]

Dans un monde caricatural, rigide et alogique inventé par Jarry, la liberté consiste en réalité à faire l'opposé de ce qui est commandé par les autres; les hommes ne peuvent pas décider de ne pas agir ou d'agir différemment. Ubu, en se faisant esclave parvient à nouveau à s'imposer comme tyran, mais succombe ensuite à la révolte des hommes libres qui désirent tous devenir des esclaves comme lui pour acquérir ce pouvoir. Finalement, comme dans la première de ses aventures, il devra s'échapper en

[745] Roberto Latini à Erica Magris, entretien écrit réalisé par e-mail, décembre 2007.

[746] FORTEBRACCIO TEATRO, "Virtual Ubu. Note di regia & foto", in *ateatro*, n° 94, 22 janvier 2006, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=94&ord=44

[747] JARRY, Alfred, *Ubu enchainé*, in JARRY, *Œuvres complètes*, "La Pléiade", Paris, Gallimard, 1972, vol. 1, p. 430.

embarquant sur les galères du Sultan. La pièce joue avec des équivalences paradoxales entre la liberté, l'esclavage et la tyrannie, et pour cela elle sera ensuite considérée comme un avertissement prophétique de la montée des régimes absolutistes du XXe siècle.

L'union oxymorique liberté/esclavage se combine avec la forme de jeu également oxymorique que Jarry envisage lors des mises en scènes d'*Ubu roi.* Pour Jarry, Ubu est une marionnette, mais jouée par un comédien : "*Ubu roi* est une pièce qui n'a jamais été écrite pour marionnettes – dit-il – mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose"[748]. Comme le souligne Didier Plassard, dans cette phase initiale, Jarry soutient que la force paradoxale et subversive de Ubu repose dans le court-circuit entre la nature humaine et l'inanimé.

Dans son spectacle, Latini décide d'enchaîner l'acteur à l'environnement en le rendant marionnette et marionnettiste à la fois. Pour ce faire, l'équipe technique de la compagnie, composée de Max Mugnai et Gianluca Misiti demande la collaboration de plusieurs spécialistes : Andrea Brogi, architecte expert d'animation en 3D, Paolo Pasteris, un de ses élèves au Politecnico di Milano, et Pierpaolo Magnani, ex-danseur et vidéaste. Les deux premiers, en utilisant les logiciels *Maya* et *Motionbuilder,* construisent des personnages et des environnements numériques qui réagissent en temps réel avec les mouvements de l'acteur (que Paolo Pasteris contribue néanmoins à gérer en direct d'une régie placée dans la section inférieure de la scénographie), tandis que le dernier tourne avec Latini des images en *chroma-key*, permettant d'incruster son effigie dans les environnements de synthèse. Les personnages deviennent des pantins des crash-tests ou des figurines de bande dessinée, auxquels, comme jadis Bene dans son *Pinocchio*, Latini donne sa voix, amplifiée par un microphone et déformée par un logiciel de gestion du son. La gestuelle de l'acteur est déterminée par l'exigence de manipuler les images et les sons, et devient ainsi mécanique et artificielle. L'acteur semble prisonnier de la *data suite*, mais en même temps il apparaît comme le seul démiurge de la scène. De même que Jarry joue avec les équivalences paradoxales entre liberté et esclavage, entre l'animé et l'inanimé, Latini place sur la scène une créature hybride, naturelle et artificielle, entouré de figures virtuelles mais actives, vivantes.

[748] Alfred Jarry cité par PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie*, Lausanne, L'Age d'Homme, "Théâtre Années 20", 1992, p. 43. Le texte est tiré de JARRY, Alfred, "Discours prononcé à la première représentation d'*Ubu roi*, réproduit par André-Ferdinand Herold, "Les Théâtres", in *Mercure de France*, tome XXI, n° 85, Paris, janvier 1896, p. 218. Plassard le commente ainsi : "cette phrase a disparu de toutes les éditions ultérieures : voir H.Béhar, *Jarry dramaturge*, Paris, Nizet, 1980, p. 158". Il souligne en effet que l'intuition de Jarry est ensuite simplifiée, et que Ubu tend à devenir un véritable pantin.

Latini montre les paradoxes de la société du spectacle italienne – qui est aussi évoquée dans les spectacles par des allusions à l'actualité – de cette démocratie quelque peu anormale, articulée entre les deux pôles du mystère du public et de l'exposition du privé. De plus, il s'interroge sur le statut de l'acteur-auteur sur la scène et sur le potentiel de sa relation à l'environnement technologique, en s'inspirant non pas de la performance et du *body-art* internationaux contemporains,mais des recherches propres à la tradition expérimentale italienne et aux avant-gardes historiques.

La critique accueille de manière positive la création et apprécie la virtuosité du comédien. *ateatro* va donner un large écho au spectacle et certains articles parus sur *La Repubblica* sont elogieux quoique superficiels[749]. Néanmoins, dans la presse, nombreuses sont les questions soulevées : les critiques se demandent en particulier si la machinerie n'empêche pas au comédien de s'exprimer librement, véritablement, et au texte de déployer son sens. Les technologies demeurent encore des accessoires, des distractions dont on reconnaît le lien, pourtant explicite dans ce spectacle, avec les notions de masque et de marionnette – ou d' "effigie de l'acteur", pour utiliser l'expression de Plassard – des avant-gardes historiques. Le spectacle a une très longue tournée qui se justifie par le long travail de recherche et l'investissement de la compagnie dans la machinerie, mais, comme le fait observer Latini lui-même, il ne joue que quarante fois en trois ans. Il n'y a plus la méfiance ou l'enthousiasme qui cactérisaient jadis les créations impliquant les technologies, mais une sorte d'indifférence à comprendre leur fonctionnement et leurs enjeux. Même si peut-être il est évidemment trop tôt pour avancer une interprétation définitive, le climat théâtral et culturel paraît à nouveau changé.

Un nouveau tournant

En 2004 et 2005, trois événements ayant comme protagonistes les membres de l'association ZoneGemma permettent de définir le changement du point de vue de la fonction – effective ou souhaitée – des nouvelles technologies dans la création théâtrale.

En 2004, Balzola et Monteverdi focalisent leur attention sur les questions éthiques et scientifiques liées à la manipulation génétique et conçoivent un "projet crossmédia" basé sur l'utilisation de plusieurs médias – une vidéo numérique, une bande dessinée, un site Internet et un spectacle "technothéâtral" – et la mise en place d'une modalité de

[749] CRISAFULLI, Giovanna, "Latini dà spettacolo con spot e computer", in *La Repubblica*, 15 février 2006; SPAVENTA, Simona, "Magico Ubu incatenato e interattivo", in *La Repubblica*, 25 février 2006.

travail ouverte impliquant la collaboration des théâtres, du milieu alternatif de la bande dessinée, des universités et des écoles des beaux-arts, mais aussi des associations écologistes et des scientifiques, unissant la fiction et l'information, l'acte artistique et l'action militante. Inspiré du roman de George Orwell *La ferme des animaux* (1945), *La fattoria degli anormali* [*La ferme des anormaux*] raconte l'histoire futuriste d'un empire économique et médiatique fondé sur la production et l'esclavage d'êtres génétiquement modifiés. Après une étude théâtrale présentée dans le cadre du concours *Premio Dante Cappelletti*, Balzola et Monteverdi orientent la création vers l'hybridation et l'interaction des figures humaines avec des environnements et des personnages de synthèse en 3D, aussi bien dans la vidéo que dans le spectacle, inspirés aussi par le travail du Fortebraccio Teatro sur *Ubu.* Ils s'approchent alors de Brogi et Magnani avec lesquels ils fondent l'association X-lab videofactory et commencent à s'activer pour réaliser les différentes étapes du projet : la bande dessinée réalisée par Onofrio Catacchio est publiée en 2005 et présentée au festivals Lucca Comics à Lucca et à Angoulême; la vidéo est tournée lors d'une résidence à la Citta del Teatro de Cascina avec la participation de la comédienne Emanuela Villagrossi. Néanmoins, les difficultés rencontrées dans la phase de post-production, les divergences entre les membres de l'association et les obstacles économiques concernant la production du spectacle retardent les étapes successives de la réalisation. Finalement, cette création utopique qui aurait réuni de manière originale même sur le plan international les modalités du "projet multimédia", les questions du progrès scientifiques, les spécifités des technologies numériques et l'exigence d'engagement ne parvient pas à aboutir.

A la même époque, le collectif ZoneGemma se dissout, à cause des divergences qui séparent progressivement Balzola, Monteverdi et Lupone d'une part, et Giacomo Verde de l'autre. Il s'agit tout d'abord d'incompréhensions engendrées par la version 3.0 de *Storie mandaliche*, qui, selon les premiers, a perdu sa force et son esprit originaire en raison du jeu trop théâtral assumé par le conteur, et du caractère finalement excessivement simplifié des animations et de la partition sonore. Mais aussi, de l'émergence de deux visions divergentes de l'usage artistique du numérique : si Balzola, Monteverdi et Lupone désirent expérimenter des dispositifs complexes qui immergent le performeur dans un environnement virtuel interactif, Verde continue de prôner la valeur subversive du *low tech* et de la participation active des spectateurs. Il se lance en particulier dans le projet *Eutopie* qui met en place des ateliers et des stages dans lesquels des matériaux vidéo et des textes sont créés et mis en ligne pour que les

usagers créent eux-mêmes leurs propres performances vidéo sur la notion d'utopie[750]. Le *v-jing* et le web accessibles au plus grand nombre lui paraissent les moyens par lesquels mener des actions d'art et de communication qui réveillent les esprits et contestent l'ordre du monde. Pour lui, une époque vient de se terminer. Car

> il y a eu un "enivrement du virtuel" pour lequel il semblait que toute la technologie numérique ouvritdes possibilités révolutionnaires, de science-fiction. Il y a eu toute l'euphorie de la *new economy* fondée sur le réseau et sur les *software house*, qui ensuite se sont mal terminées. On avait crée un imaginaire gigantesque, chargé d'attentes, sur des choses qui n'existaient pas. La technologie n'a pas suivi l'imaginaire. Un imaginaire créé par ceux qui n'utilisaient pas la technologie : et ceci est le paradoxe. Les moyens d'information qui parlaient du virtuel racontaient des choses incroyables parce qu'ils ne connaissaient pas la réalité de la technologie. Ils ont créé une attente exagérée qui a ensuite éclaté comme une bulle de savon. Aujourd'hui il y a plus de conscience. En effet il n'y a pas d'enivrement. Nous sommes dans le post-virtuel[751]

- En 2004 le *Premio Italia* du *Riccione TTV* traverse une crise inouïe et inattendue, déclenchée par un jury présidé par le réalisateur d'émissions télévisuelles Ciro Giorgini et composé de Giacomo Verde, Sandra Lischi, Gioia Costa et Carlo Antonelli, lesquels décident de ne pas attribuer de prix et de critiquer la commission de sélection[752].. Dans la motivation, le jury écrit que

> il regrette de ne pas avoir eu la possibilité d'évaluer un échantillon plus représentatif des tendances nationales. En remarquant que six œuvres sur neuf viennent de la même région géographique et culturelle, le jury exprime sa perplexité par rapport aux critères des choix et des exclusions adoptés par la commission de sélection. Cet élément, avec la non excellence des œuvres arrivées en finale, a conduit le jury à la décision unanime de ne décerner aucun prix, et de se limiter à signaler les aspects positifs de trois travaux parmi les sélectionnés[753].

Les raisons d'une telle situation ne relève ni de la mauvaise foi de la commission ni de l'esprit provocateur du jury. En effet, le festival réunit dans son programme tous les protagonistes de l'expérimentation théâtrale italienne en lien avec l'usage des technologies audiovisuelles : Motus, Fanny e Alexander, la Socìetas Raffaello Sanzio, Giacomo Verde et Roberto Paci Dalò. Puisque ceux-ci ne peuvent pas participer à la compétition, les points de repère esthétiques habituels manquent et les œuvres présentées ne montrent pas de nouvelles directions. La décision du jury déclenche un débat sur les règles du concours et sur les critères de la sélection. *ateatro* en particulier

[750] Cf. le site internet de Verde disponible sur : http://www.verdegiac.org/eutopie/index.html.

[751] VERDE, Giacomo, ,"Per un'immagine liberata e liberante", entretien avec Riccardo Pensa, in *Il Grandevetro*, v. XXIX, n° 177, agosto 2005, pp. 6-7, publié avec le titre "Non credere ai tuoi occhi", in VERDE, *Artivismo*, cit. p. 86.

[752] Nous avons été impliqué directement dans cet événement en ayant été un des membres de la commision de sélection critiquée avec Andrea Nanni, Fabio Acca et Daniele Del Pozzo.

[753] "Verbale della giuria", TTV Festival – 17a edizione, ottava edizione del Premio Riccione TTV - Concorso Italia, Riccione, 29 maggio, 2004, document disponible sur l'Internet à l'adresse http://www.riccioneteatro.it/ttv/storia.php

s'occupe du "cas *Riccione TTV*"[754]. Monteverdi et de Ponte Di Pino réclament la nécessité de mettre à jour le règlement du concours, et invitent à réfléchir sur les nouvelles perspectives ouvertes par les technologies numériques dont celui-ci ne tient pas compte. Dans le forum, la polémique s'enflamme et le débat touche aussi bien les mérites personnels des artistes et des opérateurs impliqués que les problèmes plus globaux du système culturel en Italie sans suivre les suggestions exprimées par les deux directeurs de la revue. Après quelques semaines, la discussion s'éteint, et Fabio Bruschi, pour l'édition suivante, se borne à nommer d'autres commissaires sans changer les règles et l'organisation du concours.

De manière différente, ces trois événements témoignent d'un tournant : l'élan utopique et protestaire qui avait accompagné l'essor des technologiques numériques et qui s'était lié à la volonté renouvelée de trouver des formes artistiques engagées, capables d'impliquer et de provoquer la communauté des spectateurs, s'estompe. D'une part, les expérimentations ciblées sur le numérique ne parviennent pas à se développer, en se heurtant aux conditions matérielles et à la difficulté de créer des collaborations horizontales et ouvertes. De l'autre, la reprise et la revitalisation des poétiques de la transgression et de la réflexion intermédiale par les technologies, qui comme un fil rouge parcourent l'histoire théâtrale italienne des dernières décennies, n'est pas poursuivie et élaborée par les artistes plus jeunes. Les tendances produites par les artistes, leurs recherches, leur capacité d'entrer en relation avec de nouveaux publics, ainsi que le travail de diffusion et de divulgation réalisé par les critiques polyvalents semblent ne pas se transmettre aux nouvelles générations. Dans ces dernières années de berlusconisme impérant, la crise sociale et culturelle de l'Italie est devenue trop profonde et persistante, et l'existance même du théâtre semble être mise chaque jour en discussion. L'urgence et la nécessité qui avaient contribué à aiguiser l'esprit d'initiative des artistes et à stimuler leur recherche de nouvelles formes deviennent un état d'émergence permanente qui risque de paralyser les énérgies créatrices des nouveaux artistes en devenir.

[754]Le numéro 70 de la webzine est consacré entièrement à cet événement : http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro70.htm.

VI

ÉVALUATIONS, QUESTIONNEMENTS, PERSPECTIVES : UN REGARD SYNCHRONIQUE

1

Un bilan provisoire : identité et point de vue des artistes

Les technologies audiovisuelles ont été largement utilisées dans les pratiques théâtrales italiennes des dernières quarante années. Ces outils qui évoluent selon les avancées technologiques et scientifiques sont entrés en résonance avec les exigences des hommes de théâtre, et ont répondu de manière toujours renouvelée aux questionnements qui au fur et à mesure animaient leur travail.

Dans les années soixante et soixante-dix, le théâtre italien participe au mouvement d'éclatement et d'élargissement des genres qui investit les arts plastiques[755]. Ainsi, les technologies cinématographiques et télévisuelles sont entrées dans des stratégies expérimentales multiples qui donnent lieu à une pluralité de créations et de solutions. Les artistes sont le centre propulseur de ces expérimentations, qui concernent la recherche de nouveaux langages et de nouveaux outils pour l'art du théâtre, sous le signe des "*mixed means*". Dans la décennie suivante, l'affirmation nette d'une technologie spécifique – la vidéo – correspond à une spécialisation idéologique et poétique de son usage théâtral, avec les mouvements de la *nuova spettacolarità* d'abord et du *videoteatro* ensuite. Les critiques militantes, dirigées par Giuseppe Bartolucci, s'approchent de la pensée postmoderne et finissent par théoriser le "naufrage" du théâtre dans les mass-médias, qu'une partie des compagnies expérimentales réalisent en créant des œuvres hybrides mélangeant plusieurs langages. Après ces années au cours desquelles le théâtre joue à assumer les codes de la communication de masse, les artistes parviennent à trouver un équilibre où l'innovation technologique des formes scéniques se combine de manière indissoluble avec la recherche sur la dramaturgie et sur le jeu. Le théâtre, avec ses caractéristiques essentielles, devient le signe, l'instrument, le lieu de la résistance que les artistes veulent opposer aux dérives de la société et de la politique. L'usage des technologies audiovisuelles subit alors un processus de normalisation : intégrées de plus en plus fréquemment dans les spectacles de plusieurs milieux, elles se figent dans certains dispositifs de diffusion des images, et leur potentiel d'innovation, de provocation et de questionnement du théâtre s'affaiblit. Cette tendance change à nouveau à la fin des années quatre-vingt-dix, grâce à la diffusion massive du multimédia numérique qui rencontre les exigences d'un

[755]Ce phénomène a été étudié et mis en valeur par plusieurs historiens de l'art. Cf. par exemple RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000.

engagement renouvelé : souple et "poreux", l'ordinateur permet des modalités d'intervention et d'influence différentes. Le point commun de ces expériences tient au fait que l'usage des technologies est lié à des stratégies de communication précises : les artistes se préoccupent de valoriser la position du spectateur, et se servent de dispositifs scéniques, de modalités de création et de diffusion pour aiguiser et affiner l'implication du public.

Au fil de ces changements, l'utilisation créatrice des technologies audiovisuelles a traversé des milieux divers, en s'insérant dans la fracture idéologique entre la *regia* et la *ricerca*, qui, depuis l'époque des *cantine romane* et du manifeste d'Ivrea, demeure idéologiquement active parmi les artistes italiens. Bien que les technologies audiovisuelles représentent un élément caractéristique du vocabulaire scénique des artistes qui s'inscrivent dans le soi-disant *teatro di ricerca*, elles contribuent également aux œuvres réalisées dans les théâtres *stabili* ou sur la télévision d'état. Au bout du compte, il faut remarquer que la presque totalité des artistes de théâtre italiens a eu à faire à un moment ou à un autre de sa carrière avec les technologies audiovisuelles. La liste de ces personnalités comprend des artistes de toute provenance, contexte et méthode de travail : des auteurs-acteurs-metteurs en scène comme Eduardo De Filippo, Carmelo Bene et Marco Paolini, des metteurs en scène de théâtres publics comme Giorgio Strehler, Virginio Puecher et Marco Sciaccaluga, des représentants du mouvement du "nouveau théâtre" comme Carlo Quartucci, Mario Ricci et Memé Perlini, des artistes à la vocation pluridisciplinaire comme Michele Sambin, Giacomo Verde et Roberto Paci Dalò, et finalement des compagnies comme Magazzini Criminali, Socìetas Raffaello Sanzio et Motus. Néanmoins, les caractères, la qualité, l'assiduité et l'efficacité des expériences impliquant des technologiques menées par ces artistes présentent des marques aussi bien hétérogènes que leurs différentes positions dans le paysage théâtral italien. Existe-il une relation entre la façon dont les artistes envisagent les technologies et leur formation, leur milieu, leurs visions du théâtre? Est-il possible de repérer des lignes de force, des points communs dans l'ensemble de ces parcours multiples et différenciés? La référence insistante à l'expérimentation et la revendication de la recherche sont-elles véritablement fondamentales dans la définition des modalités et des finalités qui mènent à l'usage des technologies?

Pour réfléchir sur ces questions, nous allons tout d'abord reconstruire les portraits de ces artistes italiens, pour comprendre ensuite leurs motivations et leurs idées. La figure

"charnière" de Giorgio Barberio Corsetti va être le fil rouge de ce parcours, en raison de sa position particulière au plan de la chronologie, de l'esthétique et de la production.

Les parcours de formations : une question de "focalisation"

La carrière théâtrale de Giorgio Barberio Corsetti commence dans les salles de cours de l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica de Rome – équivalent italien du Conservatoire National d'Art Dramatique français – dont il obtient le diplôme de mise en scène en 1975. Comme Corsetti le déclare, cette formation lui permet d'une part de côtoyer deux metteurs en scène, Giorgio Pressburger et surtout Luca Ronconi, d'étudier la tradition orientale et la mise en scène européenne. D'après ses affirmations, cette école lui offre la possibilité de faire l'expérience de techniques variées d'entraînement de l'acteur : la biomécanique, la nouvelle danse, le tai-chi, l'opéra de Pékin, et de connaître la tradition de la mise en scène russe à laquelle l'Accademia est particulièrement liée[756]. Par contre, dès sa jeunesse, il critique âprement la position dominante du texte dans la pédagogie du metteur en scène et la transmission d'une idée de mise en scène liée à l'interprétation et à la traduction scénique de la parole écrite. En effet, son regard sur cette période d'apprentissage est dans l'ensemble défavorable, et tend à le devenir de plus en plus au fil des années : la culture théâtrale approfondie que l'Accademia lui transmet représente le point de départ d'une contestation par laquelle Corsetti va construire son identité. Après avoir obtenu son diplôme, il suit les séminaires de Grotowski et du Living à la Biennale de Venise[757] et il fonde la compagnie la Gaia Scienza avec Marco Solari et Alessandra Vanzi : ce choix relève du refus du modèle de la *regia* et engendre la mise de côté des acquis de sa formation. Corsetti n'accepte pas le système de production fonctionnant à l'intérieur des lieux théâtraux institutionnels, et il veut remettre en discussion le travail théâtral en tant que mise en scène de spectacles dont le texte dramatique est le centre de la création scénique. Cette rupture est soulignée par Corsetti lorsqu'il affirme par exemple quelques années plus tard :

> Je suis parti de zéro. J'étais étudiant à l'Académie d'Art Dramatique où l'on nous apprenait à monter des scènes à partir de pièces de théâtre. Très vite je me suis rendu

[756] Le lien de la première école de théâtre en Italie avec la mise en scène russe remonte à son institution en 1935. Le modèle principal de Silvio D'Amico, son fondateur, est Jacques Copeau, mais aussi la manière dont l'enseignement de la mise en scène et la figure du metteur en scène sont organisés en Russie. Cette tradition est représentée directement au sein de l'école par la comédienne et metteur en scène Tatiana Pavlova (1894-1975), professuer de mise en scène de 1936 à 1938. Pavlova, avant de s'établir en Italie en 1921 avait travaillé au Théâtre Dramatique de Moscou dirigé par Sanine et qui par la suite invite Nemirovitch-Dantchenko et Evreïnov à monter des spectacles en Italie avec sa compagnie (1931-1932).

[757] Cf. *supra*, pp. 64-65.

> compte que cela ne m'intéressait pas, ça n'avait pas de sens pour moi. J'ai donc essayé de trouver un moyen expressif qui puisse contenir en son sein d'autres éléments : arts plastiques, musique, littérature[758].

Pour Corsetti, Vanzi et Solari, la Gaia Scienza est donc l'instrument de l'apprentissage et de l'exploration des techniques nécessaires à la réalisation du théâtre qu'ils envisagent . Ils conçoivent des exercices physiques, commencent à réaliser des improvisations et à demander les conseils et la collaboration d'artistes venant des arts plastiques et de la musique. Leurs premières créations ne sont pas de véritables spectacles, mais des événements éphémères, des sortes d'exercices par lesquels ils s'interrogent sur la manière d'agencer l'espace et d'organiser l'action.

Les premiers pas du jeune Corsetti s'articulent donc autour du passage de la formation institutionnelle à l'auto-formation, de la logique interne au théâtre à l'ouverture aux autres langages artistiques, de la mise en scène à la performance, animé par un élan centrifuge qui, au fil des années, avec la maturité, va s'apaiser en reconduisant le metteur en scène dans le berceau du théâtre d'où il venait, mais qu'il avait d'abord refusé. Son expérience hétérogène soulève le problème du positionnement de l'artiste de théâtre par rapport à son art à partir de sa formation. Il s'agit d'un problème de "focalisation" qui contribue à déterminer la conception et les méthodes du travail théâtral.

- **La "focalisation interne": l'école comme berceau de la profession théâtrale entre transgressions et expériences complémentaires**

A la différence de Corsetti, les artistes ayant choisi une formation initiale spécifique au sein d'une école de théâtre sont une minorité. Cela tient à une tendance générale, selon laquelle les écoles ne représentent pas en Italie la voie d'accès privilégiée à la profession théâtrale, d'autant plus si les élèves visent à devenir metteurs en scène[759].

La Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi de Milan est la seule école italienne à recueillir le consensus unanime de ses anciens étudiants, qui forment une véritable communauté[760]. Au fil des décennies, elle a réuni une palette de formations plus large que celle de l' Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, et aujourd'hui elle forme aussi

[758] BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Literature as a secret vice", entretien avec Valentina Valentini, in *The Drama Revue*, vol. 32, n° 3, 1988, p. 119.

[759] En Italie, outre l'Accademia de Rome, il n'existe que la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi de Milan qui offre une formation complète à la mise en scène, tandis que les nombreuses écoles citadines, souvent liées au théâtres *stabili*, se concentrent sur la préparation des interprètes.

[760] Cette école a été fondée en 1951 au sein du Piccolo Teatro, et ensuite acquise en 1957 par la mairie de Milan. Elle forme, avec l'école musicale et l'école linguistique le système des écoles civiques, dont le diplôme n'est pourtant reconnu officiellement que par la région Lombardia.

des dramaturges, des techniciens, des scénographes, des administrateurs, performeurs de théâtre-danse, qui en travaillant tous au même endroit et en partageant des cours composent un milieu varié et stimulant, où interviennent souvent les maîtres internationaux du théâtre et de la danse. Cette école est le berceau d'une idée ouverte du travail théâtral, conçu en effet comme ensemble riche, multiple, situé au croisement de plusieurs compétences. Même sans offrir des enseignements spécifiques, elle a donc formé des metteurs en scène qui incluent parfois des dispositifs technologiques dans leurs créations. Même si ces créations sont limitées au plan quantitatif et chronologique, il est possible d'y repérer une certaine continuité dans les finalités, les motivations à la base de la recherche technologique et les solutions scéniques adoptées. L'image y trouve une place parfois importante, en tant qu'instrument destiné à enrichir et dévoiler le texte, et à ouvrir une fenêtre sur le monde des événements politiques et des dynamiques sociales et économiques[761].

La même propension à l'usage scénique des technologies se retrouve également chez les metteurs en scène qui ont accédé au théâtre non par le biais de la formation institutionnelle mais par l'assistanat de metteurs en scène confirmés qui les ont initiés aux techniques du spectacle vivant. En Italie, cette forme d'apprentissage n'a généralement pas produit des figures d'artistes marquantes. Les exceptions à cette tendance datent plutôt des années soixante et concernent les metteurs en scène de la "deuxième génération" qui se forment auprès des grandes personnalités ayant introduit et stabilisé la pratique de la mise en scène sur les plateaux italiens. C'est le cas de Virginio Puecher et Franco Enriquez : l'un est assistant de Strehler, l'autre de Visconti, Lucignani, Strehler. Ces expériences théâtrales fondamentales sont complétées par leur collaboration avec la Rai, qui à l'époque était en train de développer sa programmation. Pour Puecher il s'agit de réalisations occasionnelles d'émissions radiophoniques et télévisuelles de divulgation culturelle, tandis qu'Enriquez est engagé comme réalisateur de mise en scènes télévisuelles originales et d'adaptations de spectacles de théâtre, qu'il développe parallèlement à sa carrière théâtrale. Ainsi, la connaissance des possibilités technologiques et des langages audiovisuels accroissent leurs compétences et entrent presque naturellement dans leur travail théâtral : lorsqu'ils introduisent des films, des

[761] Sur les caractéristiques pédagogiques des deux écoles de théâtre majeures en Italien, cf. PROUST, Sophie, " La formation théâtrale de l'interprète en Italie. L'être en scène : "Apprendre à marcher avant de marcher en montagne" ", in GOURDON, Anne-Marie (dir.), *Les nouvelles formations de l'interprète : théâtre, danse, cirque, marionnettes*, Paris, CNRS Éditions, 2005, pp. 72-92. Selon Proust, la pluridisciplinarité de la Paolo Grassi est finalisée à apprendre aux acteurs à "être sur la scène" dans le cadre d'une représentation théâtrale, et aux metteurs en scène à les conduire dans ce processus.

captations télévisuelles, des microphones dans leurs spectacles, il n'est pas question pour eux de transgresser les lois du théâtre, mais de mettre en œuvre sur le plateau des expériences complémentaires, et d'enrichir ainsi leur vocabulaire scénique.

Il y a enfin les artistes qui se forment tout d'abord comme interprètes, et qui construisent au fil des années et des expériences leur rôle de metteurs en scène. Chez eux, comme chez Corsetti, l'école devient une sorte de point de repère antinomique pour construire leur identité. Carmelo Bene, par exemple, aime clamer son étrangeté au système et à l'esthétique théâtrale dominants, lorsque il déclare de manière provocante à propos de ses premières mises en scène :"Je n'avais (je ne suis) encore jamais été au théâtre. J'ignorais le théâtre *di prosa.* Et je n'ai jamais arrêté de l'ignorer"[762]. Il qualifie les cours qu'il a suivi pendant quelques années à l' Accademia Nazionale d'Arte Drammatica de "désastre", et raconte qu'Orazio Costa lui a laissé seulement "des refrains de petites histoires à bon marché", que les cours d'histoire du théâtre de Giorgio Bassani étaient d'un "ennui mortel", et qu'à l'époque il se limitait à suivre les cours d'escrime[763]. Finalement il quittera l'école avant d'obtenir son diplôme pour se lancer dès le début dans un parcours complètement personnel et radical de recherche, en se concentrant sur les fonctions d'acteur, d'auteur et de metteur en scène.

Luca Ronconi au contraire termine son cursus d'interprète à l'Accademia, mais il ressent ensuite un malaise par rapport à l'exercice de la profession d'acteur. "En tant que comédien" raconte-t-il "je n'avais pas le sentiment d'être à ma place. Je n'étais pas bien dans ma peau. Cela ne me disait rien de faire ce métier. Cela ne m'apportait absolument rien. Je n'aimais pas être sur scène. Je n'aimais pas interpréter des rôles"[764]. La mise en scène l'intéresse plus car il aime se "tenir en dehors pour regarder, comparer, démonter mentalement le mécanisme et imaginer tous les rapports qui auraient été possibles dans un tel contexte", mais lorsque il essaye de basculer vers cette activité il se heurte à la méfiance et au mépris: "On m'a traité en parvenu, car, chez nous" explique-t-il "le comédien ne vaut pas cher et cela moins encore dans son propre milieu qu'auprès du public. On estime généralement qu'il ne peut être rien d'autre qu'un

[762] Carmelo Bene in BENE, Carmelo – DOTTO, Giancarlo, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2005 [1998], p. 45.

[763] *Ibidem*.

[764] Luca Ronconi cité par QUADRI, Franco, *Luca Ronconi ou le rite perdu*, trad. par Ornella Volta, Paris, Union Générale des Editions, 1974, p. 27.

débile, un pauvre type tout juste bon à jouer. En somme, un ignorant, un âne"[765]. Et il précise à une autre occasion que "le métier de metteur en scène n'était accessible qu'à un nombre de personnes très limité et devait obéir à des règles très strictes. A cette époque, l'aspect technique, formel et spectaculaire de la mise en scène l'emportait sur tous les autres"[766]. Il réussit pourtant à imposer son travail, mais garde la perception d'une différence par rapport à son milieu.

Les plus jeunes protagonistes de l'utilisation théâtrale des technologies ont des parcours encore plus indéterminés à leur début. Pietro Babina et Fiorenza Menni du Teatrino Clandestino sont les seuls qui commencent leur activité théâtrale par l'obtention du diplôme de comédiens délivré par l'Accademia Antoniana de Bologne. Malgré les difficultés et le découragement rencontrés, en particulier par Fiorenza, ils se vouent entièrement à cette formation: "On étudiait une technique précise, on travaillait de manière sérieuse, on travaillait, on travaillait toute la journée, et on apaisait ainsi notre désir de faire du théâtre"[767] racontent-ils à Renata Molinari dix ans après. Le désir c'est le moteur qui les amène à l'école, un désir de recherche artistique qui n'est pas lié à la profession de comédien : "Je pense qu'aucun de nous n'est allé à l'école en envisageant le travail théâtral comme conséquence directe du diplôme. On était rongé par l'idée, que, en étant en relation avec l'art, nous aurions finalement construit quelque chose par nous-mêmes"[768]. Leurs études terminées, ils décident avec Manuel Marcuccio de former leur compagnie. Même si en même temps ils commencent à travailler en tant qu'intermittents dans des troupes professionnelles, ils persévèrent dans leur projet collectif. Marcuccio dit à ce propos : "Je n'avais pas de doutes que le Teatrino était ma maison, et que j'y serais revenu"[769].

Dans les cas évoqués, la formation théâtrale reçue au sein de l'école est dépassée, mise à l'écart ou explicitement reniée par les choix qui la suivent. Au coeur de cette force centrifuge il y a souvent une tendance à sortir d'une logique professionnelle, du métier

---

[765] Luca Ronconi dans un entretient dans *Sipario,* mars 1967, publié ensuite in QUADRI, *Luca Ronconi*, cit., pp. 31-32.

[766] *Ibidem*.

[767] Témoignage de Fiorenza Menni et Pietro Babina in MOLINARI, Renata, "Appunti per un racconto di formazione", in MOLINARI, Renata - VENTRUCCI, Cristina (dir.), *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali,* Milano, Ubulibri, 2000 , p. 23.

[768] Fiorenza Menni citée par VENTRUCCI, Cristina, "Quattro interviste sul metodo. Teatrino Clandestino. Il teatro come allucinazione collettiva. Intervista a Pietro Babina e Fiorenza Menni", in MOLINARI – VENTRUCCI (dir.), *Certi prototipi*, cit., p. 42.

[769] Témoignage de Manuel Marcuccio recueilli par MOLINARI, Renata, ""Appunti per un racconto di formazione", cit., p. 23.

de l'art du théâtre. Les technologies audiovisuelles, qui progressivement intègrent le travail de ces artistes, représentent à notre avis un moyen utilisé plus ou moins consciemment pour rendre problématique et mettre en question le patrimoine transmis par l'école. Ils manifestent ainsi l'exigence de briser les frontières d'un art défini, de tester des voies alternatives ou bien d'exprimer des visions différentes du champ d'expression du théâtre.

Seul Roberto Latini de Fortebraccio Teatro considère sa propre expérience à l'école Il Mulino di Fiora de Perla Peragallo à Rome comme étant à l'origine de son attitude vers le travail théâtral et des recherches menées par la suite. Il raconte que

> dans cette école on étudiait comme "acteurs-auteurs", une chose très difficile à expliquer en quelques lignes […]. Après être sorti de l'école j'ai participé à des spectacles que j'ai contribué à créer dès la conception. Ainsi j'ai grandi et ainsi j'envisage mon rôle dans l'élaboration et dans la création[770].

Héritier des maîtres des années soixante, tels que Peragallo, De Berardinis et Bene, les technologies deviennent aussitôt pour lui un instrument fondamental pour explorer le potentiel scénique de l'acteur-auteur.

- **La "focalisation mixte": de l'amateurisme à la profession**

Si dans le parcours de Corsetti, les séminaires suivis à la Biennale de Venise marquent une coupure en lui transmettant une idée différente du travail théâtral aussi bien sur le plan technique que sur le plan existentiel, pour la plupart des artistes concernés par l'usage des technologies la première expérience du théâtre passe justement par ces formations brèves, parfois aléatoires, qu'ils suivent initialement plus par curiosité, par amitié que par ambition professionnelle, en répondant ainsi à des motivations authentiques et profondes mais inconscientes. Grâce à la diffusion des idées et des pratiques menées par le Living Theatre, Grotowski et Barba qui engendrent le développement de nombreuses compagnies locales et influencent le théâtre universitaire, plusieurs occasions de rencontres et d'apprentissage se présentent sur l'ensemble du territoire italien, en particulier en périphérie des grands centres urbains. Les jeunes apprentis – encore inconscients de leur futur – se mettent en jeu dans ces ateliers, basés souvent sur des exercices physiques et ayant pour but l'exploration du corps et la relation avec les autres. Comme le raconte Marco Paolini, l'enchaînement des activités fait ainsi que graduellement, presque inconsciemment, le théâtre devient l'occupation principale :

[770] Roberto Latini à Erica Magris dans un entretien réalisé par e-mail, décembre 2007.

> J'étais à la fac et j'étais en retard dans mes examens. Je faisais du théâtre, et de plus en plus à plein temps…Non, je n'ai pas fréquenté de conservatoire, car ma génération était contre les conservatoires. Et ainsi j'apprenais tout dans les séminaires, dans les laboratoires, où les gens comme moi dans les années soixante-dix s'enfermaient volontiers, puisque ils préféraient les pratiques, les expériences aux théories et aux utopies. La musique que j'écoutais, la politique que je faisais semblaient ne pas avoir des règles, semblaient en antithèse avec un système, avec le système social, trop rigide. Etre indiscipliné c'était désormais une règle, théorisée jusqu'à l'extrême. Ainsi, le théâtre est devenu un lieu où faire, et peut-être parler moins, ou mieux pendant des jours entiers ne pas parler du tout, passer des journées entières en répétant des exercices, en essayant de faire des phrases en se taisant, avec le corps, et surtout, apprendre à répéter ces phrases-là…[771]

La même expérience est à l'origine de Motus : Enrico Casagrande d'abord et Daniela Nicolò par la suite, inscrits l'un à la faculté d'économie, l'autre à celle de sociologie, fréquentent le groupe théâtral universitaire, et atelier après atelier, se passionnent pour le théâtre. La rencontre fondamentale a lieu en 1988 avec le Living Theatre, avec une nouvelle mise en scène de *La peste* sur la place de la ville d'Urbino : "Pour moi, venant d'un milieu bourgeois de Rimini, cela a signifié un changement dans le train de vie aussi... – explique Daniela Nicolò – C'était impressionnant quand nous nous déplacions, nous étions même anachroniques pour cette époque-là, une véritable communauté hippie...nombre d'entre nous nous vivaient ensemble, nous jouions de la musique, nous allions faire les spectacles strictement en auto-stop, nous faisions des exercices de tai-chi, de la respiration et de la méditation, et ensuite des lectures, des échanges de nos expériences"[772].

Le Living est une expérience qui unit les parcours les plus distants, comme par exemple celui de Giancarlo Cauteruccio, qui raconte

> Je fréquentais la dernière année du lycée artistique à Cosenza lorsque j'ai rencontré le Living Theatre. J'en ai été fasciné. Julian Beck nous avait fait répéter des actions le matin, pour les réaliser le soir dans les rues de la ville[773].

Pour les compagnies de la Génération 90 le contact avec le Teatro delle Albe et avec la Socìetas Raffaello Sanzio est aussi fondamental : les spectacles, les activités de formation les engagements et les collaborations qu'ils proposent contribuent à la création d'une identité commune et forment une certaine idée du théâtre souhaité par ces compagnies, pour lesquelles le passage de l'amateurisme à la profession devient un moment topique, chargé de plusieurs sens, de leur histoire. Le passage de l'amateurisme

[771] PAOLINI, Marco, "Fuori scena dal teatro di Rocalmuto", transcription du contenu spécial du Dvd publié dans le coffret PAOLINI (dir.), *Album. Libretto (due)*, Torino, Einaudi, 2004.

[772] Témoignage de Daniela Nicolò recueilli par MOLINARI, ""Appunti per un racconto di formazione", cit., pp. 24-25.

[773] Giancarlo Cauteruccio cité par DI GIAMMARCO, Rodolfo – MANZELLA, Gianni – PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), "Under 33. I giovani registi in Italia", in *Il Patalogo*, n° 7, 1984, p. 173.

au professionalisme est le point crucial de l'histoire de ces artistes, qui en dehors du système théâtral décident tout de même que le théâtre va devenir leur seule activité. Ce passage implique la revendication et la création de nouveaux espaces et de nouveaux publics. Cet esprit d'initiative, de volontarisme, est fondamental, et se fonde sur une conception définition plus existentielle que professionnelle du travail théâtral. C'est le cas de Fanny e Alexander, une compagnie née dans les couloirs du lycée de la rencontre de Luigi De Angelis et Chiara Lagani, qui progressivement, au fil de leurs rencontres avec d'autre complices se définit comme projet professionnel.

D'une certaine manière, il nous semble pertinent d'insérer dans cette catégorie également ces artistes – peu nombreux, mais significatifs – qui ont eu leurs premières expériences théâtrales dans le milieu du théâtre traditionnel et populaire, amateur ou professionnel. C'est le cas du sicilien Carlo Quartucci qui, comme le raconte Edoardo Fadini,

> a vécu au milieu de la compagnie théâtrale, avec laquelle son père tournait dans le sud de l'Italie, surtout en Sicile et en Calabre. […] La compagnie est basée à Messina, et, lorsqu'elle se réunit pour la tournée, chaque acteur se présente au rendez-vous, avec son personnage attribué depuis longtemps. Le père est *capocomico*, acteur, administrateur, la mère se fait appeler Lina Machietto parce qu'elle s'habille en homme et elle joue des rôles masculins […]. Le père joue l'*Hamlet* en sicilien, Martoglio, Verga, Pirandello, et plusieurs tragédies, comédies et farces souvent élaborées et montées tant bien que mal selon les lieux et les possibilités. […] Aujourd'hui Quartucci ne se souvient pas des tragédies, il se rappelle au contraire très bien les farces […]; il se rappelle de certains endroits où les gens payaient les spectacles avec des poulets, des salades, des fruits; il se rappelle comme les gens *étaient bien* dans ces "théâtres-là" où on bouge sans cesse, où on s'appelle par son nom, on discute, on va et on vient, parfois on mange et on boit aussi. Cet aspect physique du théâtre lui reste dans le sang et dans la mémoire […]; il connaît le théâtre à travers *cette* structure et rien d'autre[774].

Dans un univers et un temps complètement différent, Lorenzo Bazzocchi de Masque Teatro aussi, bien avant de devenir ingénieur d'abord et de découvrir par la suite sa vocation théâtrale grâce à sa rencontre avec Catia Gatelli, participe dans son adolescence aux représentations de théâtre en dialecte que des amateurs montent dans son village, Bertinoro. Car, comme il le raconte à Renata Molinari, "il y avait toujours quelqu'un de plus grand que toi qui t'appelait pour te donner un rôle dans un spectacle"[775]. Même le premier contact de Giacome Verde avec le théâtre après qu'il a obtenu son diplôme à l'Istituto d'Arte à Florence se fait dans l'ambition de récupérer et

[774] FADINI, Edoardo, "Sul lavoro, sul capannone, su un tentativo di biografia (I)", in FADINI, Edoardo-QUARTUCCI, Carlo, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia. Ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Studio Forma, 1976, pp. 20-21.

[775] Lorenzo Bazzocchi cité par MOLINARI,"Appunti per un racconto di formazione", cit., p. 21.

revitaliser les traditions populaires pour poursuivre l'idéal d'un théâtre à la valeur sociale plus qu'artistique :

> Lorsque, à la moitié des années soixante-dix, j'ai décidé de faire le *cantastorie* [conteur] et du théâtre de rue, j'étais poussé par l'exigence de travailler en contact direct avec le public, en dehors des institutions théâtrales, et à la recherche d'une culture vivante et populaire. Je cherchais les racine du faire du théâtre/travail théâtral. De la même façon, faire de l'animation dans les écoles se basait sur l'intention de transmettre les moyens d'expression et d'émancipation culturelle au plus grand nombre possible.Ainsi, j'ai travaillé dans la rue avec Sandro Berti, avec Bustric, con Els Commediants, avec Leo Bassì et la Banda Osiris[776].

Ces expériences apparemment conclues aussitôt, reviennent ensuite et surtout dans les cas des contes audiovisuels de Verde et de la compagnie nomade Camion de Quartucci, contribuent de manière fondamentale à la définition de leurs pratiques théâtrales impliquant les technologies, qui sont utilisées en tant que moyens simples, immédiats, visant à établir une relation directe avec le public.

La conception du travail théâtral en tant qu'activité sociale ou mode de vie communautaire caractérise les parcours par ailleurs différents de tous ces artistes, dont d'autres éléments significatifs sont la liberté, l'hétérogénéité et la progression par étapes de leur formation. Dans leur approche du théâtre, ils gardent une perspective éloignée de la logique professionnelle et esthétique, en faisant passer la notion de mise en scène au second plan. Le théâtre est d'abord un entraînement physique, un travail sur le corps qui permet de se connaître soi-même, de s'exprimer et de comprendre les autres, et, dans cette porosité entre l'art et la vie, dans ce champ ouvert, faire converger d'autres expériences et d'autres moyens d'expression.

- **La "focalisation externe": le théâtre comme lieu du multiple et du mobile**

Finalement, une large partie des artistes concernés par l'usage de l'audiovisuel ne provient pas d'une formation spécialisée dans le domaine théâtral. Le théâtre est un choix qui intervient après des formations dans d'autres disciplines artistiques : les arts plastiques, l'architecture, le cinéma, la musique, comme dans les cas de Federico Tiezzi, Giancarlo Cauteruccio, Carlo Quartucci, Michele Sambin, Giacomo Verde, Roberto Paci Dalò, Giuseppe Oriani, Fabrizio Crisafulli, Romeo Castellucci, Mario Ricci, et en partie Mario Martone. Le phénomène est frappant par sa fréquence et sa continuité, en particulier en ce qui concerne ceux qui commencent leur activité théâtrale entre les années soixante et quatre-vingt. Malgré les motivations personnelles de chaque artiste,

[776] VERDE, Giacomo, "Appunti dalla strada al virtuale", in VERDE, *Artivismo tecnologico : scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, Pisa, BFS, 2007, p. 101.

il a des racines communes et profondes, qui touchent à un nœud fondamental de l'histoire des formes artistiques contemporaines : les superpositions des arts plastiques et des arts vivants sur le terrain du gestuel, de l'événementiel, du hasard. Ces figures de plasticiens, de cinéastes, d'architectes et de musiciens arrivent au théâtre en passant par la performance et les expériences qui lui sont liées, tels l'installation et le "cinéma élargi", en ayant la volonté de réaliser des interventions, des événements dans lesquels aussi bien l'artiste que le public sont directement, violemment impliqués. Comme le soulignait au début des années quatre-vingt Josette Féral[777], en s'interrogeant sur les relations entre le théâtre et la performance, cette dernière refuse l'organisation symbolique qui domine le phénomène théâtral tout en exposant les conditions de la théâtralité. La performance met le sujet en action et en observation dans un espace-temps constructif imaginaire – la scène – mais cette inscription se réalise en dehors des lois, des codes et des compétences qui caractérisent l'événement théâtral .

Les artistes italiens arrivés au théâtre par le biais de la performance sont attirés par son caractère vivant, mais ils semblent en particulier en refuser – au moins dans la phase initiale de leur parcours – l'aspect verbal. Michele Sambin déclare par exemple d'une part :

> la performance m'a fait vivre le contact direct avec le spectateur. C'est justement cette expérience qui me conduit au théâtre. Au moment où les espaces ouverts de la nouvelle aventure de la performance (musées, galeries…) se ferment et beaucoup d'artistes reviennent à un travail conventionnel, mon choix est de poursuivre le parcours entrepris et le théâtre devient le lieu où réunir toute l'expérience menée jusqu'à ce moment-là et partager avec les spectateurs une recherche sur les langages de l'art[778].

Et de l'autre précise :

> Mon aventure artistique à la recherche de nouveaux moyens de communication trouve son origine dans un malaise personnel envers la parole. Trouver des alternatives possibles au langage verbal, rompre la convention, expérimenter d'autres moyens de s'exprimer sont les objectifs des années de ma formation ('65-70). A cette époque-là, la peinture et la musique sont mes façons de communiquer[779].

Carlo Quartucci, qui pourtant semble insister sur la spécificité de l'art théâtral, lui fait écho, lorsqu'il affirme:

> J'ai une histoire artistique personnelle : j'étais aussi peintre et architecte, mais je n'ai pas porté cela au théâtre. Je déteste contrefaire les cartes, c'est-à-dire donner au théâtre des contributions différentes qui ne lui appartiennent pas véritablement. Cependant, pour

[777] FÉRAL, Josette, "Performance and theatricality : the subject demystified", in *Modern Drama*, v. XXV, mars 1982, pp. 170-181.

[778] SAMBIN, Michele, "Segni nel tempo", in *Videotapes del Cavallino*, Venezia, Cavallino ed., 2004, p. 29.

[779] *Ibidem*.

> moi les moyens propres au théâtre ne sont ni le texte ni le parole. Pour moi, faire du théâtre a toujours signifié travailler avec plusieurs matériaux[780].

Romeo Castellucci s'exprime de manière encore plus péremptoire et soutient que

> Le théâtre, tel que je l'entends, ne sera pas la décoration prothétique de celui qui n'a pas de corps : l'auteur. Il ne sera pas le répétiteur de la tradition littéraire qui a déjà tout prévu dans son mécanisme consolateur de la confection lexicale et de la répétition des styles. Comme si l'inadéquation originelle de la scène n'existait pas; comme si l'aliénation par rapport à la scène n'était qu'un effet embarrassant à anesthésier et à dépasser[781].

Dans la même réflexion, Castellucci formule aussi l'autre point d'intérêt fondamental de ces artistes pour le théâtre, lorsqu'il affirme que celui-ci est "le lieu physique des transmigrations des formes où toutes les possibilités sont ouvertes face au destin"[782]. La scène est le lieu de la métamorphose où plusieurs éléments et plusieurs langages peuvent être composés et interagir. Quartucci aussi, dans la citation précédente, souligne la possibilité d'utiliser "plusieurs matériaux", et Martone admet être parvenu au théâtre parce qu'il lui offrait de travailler en même temps les deux langages qui l'attiraient le plus : le cinéma et la musique. "La rencontre avec le théâtre a été presque occasionnelle" raconte-il en effet "Ma formation a été tout à fait différente : partagé entre mes deux amours, la musique (je jouais des instruments à vent) et le cinéma […], en 1977, à dix-sept ans, j'ai commencé à expérimenter le croisement de différents langages dans des performances qui ont ensuite abouti au théâtre"[783].

La scène leur permet d'utiliser une très large palette d'outils, en travaillant sur l'agencement des relations spatio-temporelles et interpersonnelles et représente donc le lieu privilégié de la liberté, de la synthèse et de la complexité, où le décloisonnement des disciplines offre l'opportunité d'une expérimentation continue. Cela met en question la notion même de tradition théâtrale. Pour ces artistes, les références sont ailleurs. Francesco Gandi et Davide Venturini du TPO, qui se forment au Centro di Semiotica Teatrale fondé à Prato par Leo Toccafondi, racontent que

> Dans les salles du Centre au Teatro Magnolfi, des peintres tels que Mario Schifano, des sculpteurs, des vidéastes donnaient des cours. Nos références étaient exactement la

[780] Témoignage de Carlo Quartucci recueilli par PAVANELLO, Giancarlo (dir.), "Audiovisivi a teatro: inchiesta (1)", in *Sipario*, n° 393, febbraio 1979, p. 5.

[781] CASTELLUCCI, Romeo, "Brise de théâtre", entretien avec Fabienne Anvers, in *Beaux Arts Magazine*, octobre 2000, p. 58.

[782] *Ibidem*.

[783] Mario Martone cité par DI GIAMMARCO, Rodolfo – MANZELLA, Gianni – PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), "Under 33. I giovani registi in Italia", in *Il Patalogo*, n° 7, 1984, p. 175-176.

> peinture et l'art vidéo. […] Notre inspiration était surtout plastique, et, en particulier, elle s'adressait aux *concepts* exprimés par des peintres contemporains[784].

Et Castellucci affirme que

> Le parcours tracé par la tradition (les grands maîtres, les poètes, les avant-gardes et les écoles) ne présente aucune utilité pour moi, parce que je ne peux pas me tromper. Et je ne peux pas me tromper parce que je ne sais pas exactement ce que je suis en train de faire. Pour cette raison, il est possible de dire que ce théâtre est constitué d'éléments étrangers à la tradition théâtrale[785].

Ainsi, la "focalisation externe" de ces artistes influence durablement leur pratique théâtrale. Leur théâtre est conçu comme un champ vierge à explorer et comme un espace-temps à remplir avec leurs visions. Dans leurs travaux, ils privilégient donc l'abstraction, le travail plastique et visuel, l'agencement pointu de la perception du spectateur; les technologies s'insèrent naturellement dans ces scènes multiples, en contribuant à augmenter la complexité et la mobilité des formes qu'elles accueillent et font vivre.

Que les formations suivies engendrent une "focalisation" interne, mixte ou externe, pour la plupart des artistes leur identité, leur vision et leurs méthodes dans le champ théâtral se construisent au fil du temps. Dans l'ensemble de ces parcours pourtant, le cas de Corsetti marque symboliquement un tournant dans la manière dont ils s'investissent en tant qu'artistes de la scène. Si pour les artistes débutant dans les années soixante et au début des années soixante-dix, le processus est pour la plupart individuel et correspond à la réalisation de leurs visions d'auteurs – Ronconi, Bene, Quartucci, mais aussi Perlini –, par la suite la constitution d'un collectif de travail et de recherche est fondamental. Les idées de "groupe" et de "laboratoire"[786] sont fondamentales pour de nombreux artistes concernés par l'usage des technologies.

La compagnie comme lieu d'un apprentissage permanent : la mobilité des rôles

La valeur d'apprentissage du groupe est soulignée et décrite à plusieurs reprises par Giorgio Barberio Corsetti lorsqu'il raconte l'aventure entreprise avec Marco Solari et Alessandra Vanzi au sein de la Gaia Scienza :

> Au départ, en 1975, nous étions un groupe d'artistes qui travaillions ensemble. Nous faisions des spectacles qui étaient comme des pièces de jazz dans lesquelles il y avait

[784]Francesco Gandi et Davide Venturini cités par CILLI, Cristina (dir.), *CCC [Children Cheering Carpet]. Azione teatrale sul giardino giapponese - A theatrical happening on Japanese gardens*, Corazzano, Titivillus, 2004, p. 24.

[785] CASTELLUCCI, "Brise de théâtre", cit., p. 58.

[786] Cf. *supra*, pp. 80 et suiv..

> trois, quatre, cinq solistes qui improvisaient ensemble. Qui jouaient avec des textes, mais avec une grande liberté là aussi. Nous disions les textes que nous avions envie de dire ce soir-là ! Et cela justement parce que je venais d'une école où l'on nous apprenait que le metteur en scène doit expliquer aux comédiens comment dire chaque phrase, doit lui indiquer l'intonation et la faire répéter jusqu'à ce qu'elle entre dans sa tête. Notre génération a tout refusé. Nous avons recommencé à zéro. Je le répète, j'aurais bien aimé avoir quelqu'un qui m'apprenne des choses que je sentais nécessaires et que je ne connaissais pas. Je n'ai pas eu ça[787].

Ce qu'il ne définit pas comme compagnie, mais qu'il appelle "groupe" est "fondé sur une grande liberté d'expression et très ouvert sur les autres formes artistiques", avec "un rapport très fort à la musique et aux arts plastiques, notamment par le biais des performances" et un intérêt aigu pour "les arts visuels, le cinéma et la vidéo"[788]. Pour les trois jeunes artistes, il s'agit

> de remettre à zéro les compteurs de l'écriture théâtrale. On a recommencé à écrire à même le plateau, en cherchant à cerner les éléments basiques d'une écriture proprement théâtrale, avant ou en dehors de tout texte. Cette recherche d'une écriture scénique était avant tout expérimentale. Il s'agissait davantage d'esquisses, comme un *work in progress*[789].

En développant dans le travail les idées sur l'écriture scénique que Bartolucci élaborait à l'époque dans la revue *La scrittura scenica*, la Gaia Scienza conduit une expérience fondée sur les mots d'ordre d'ouverture, table rase, mouvement, recherche. Ceux-ci correspondent également aux principes qui animent d'autres artistes, qui parfois choisissent d'appeler leurs collectifs par des noms affichant ou évoquant ces concepts : par exemple Falso Movimento (Faux mouvement) qui fait allusion au cinéma en reprenant le titre du film éponyme de Wim Wenders, Motus (mouvement en latin), et aussi, quoique de manière différente, Camion.

Contrairement à la compagnie traditionnelle, dans laquelle les différentes fonctions sont précisément reparties pour assurer la rentabilité et l'efficacité de l'entreprise théâtrale – le *capocomico* qui s'occupe de la gestion économique et artistique, et dirige les comédiens engagés selon leur emploi – le groupe est au contraire un lieu instable d'autoformation, dont les règles, les buts, les participants et leurs rôles ne sont pas établis à l'avance ou, le cas échéant, sans rigidité. Daniela Nicolò et Enrico Casagrande par exemple affirment "Nous avons fait nous-mêmes nos choses, nous nous sommes inventés notre langage, notre méthode", et lorsqu'il ont l'occasion de décrire leur manière de concevoir le collectif, ils peignent un organisme en mutation, qui change au

---

[787] BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Description d'un combat", entretien avec R. Cantarella et J.-P. Han, in *Frictions*, n° 1, 1999, pp. 12-13.

[788] BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Paysages transformables", entretien avec B. Tackels, in *Mouvement*, n° 10, octobre-décembre 2000, p. 88.

[789] *Ibidem*.

fil des rencontres et des séparations. "La chose extraordinaire qui caractérise la vie de notre 'groupe', – disent-ils – ce sont les rencontres. Je m'explique : Enrico et moi, nous avons été là depuis toujours…nous avons fondé Motus et nous sommes totalement absorbés par ça. Mais dès le début, il y a eu des rencontres avec des figures qui ont partagé avec nous un bout de chemin et qui ont été fondamentales pour tout le parcours"[790]. Selon Nicolò et Casagrande, la relation avec ces collaborateurs se construit sur l' "échange", l' "entente", la "complicité absolue"[791], au point qu'ils ne considèrent pas que "l'on puisse identifier Motus avec ma personne ou avec Daniela"[792], ce qui selon eux le différencie du *teatro di regia*.

Comme c'est le cas pour la La Gaia Scienza et pour Corsetti, chez qui la spécialisation de chacun se définit progressivement et souvent, les jeunes artistes s'investissent d'abord comme interprètes., en accordant beaucoup plus d'attention à la construction de la présence de l'acteur dans l'espace de la scène par le mouvement qu'à celle du personnage. Assumer le rôle du metteur en scène marque un achèvement qui se produit après plusieurs années d'expérience. Federico Tiezzi de I Magazzini parvient après une dizaine d'années d'activité à se considérer metteur en scène, lorsqu'il commence à écrire les textes des spectacles, car

> La seule personne qui peut écrire un texte est celui qui fait la mise en scène, il y a une nécessité de spécialisation, d'approfondissement. D'ailleurs ce n'était plus possible la symbiose des spectacles précédents, malgré les spécialisations nécessaires que déjà nous mettions en œuvre à l'époque. Tout était devenu très difficile, nous étions comme dans un gouffre…Je ne suis pas metteur en scène, mais auteur, c'est différent[793].

L'apparition de la notion d'auteur répond à l'exigence d'essentiel et de simplification :"J'en ai marre de faire ce que je faisais avant" ajoute Tiezzi "des spectacles qui explosaient et rien d'autre. Maintenant c'est différent. Je veux faire des textes qui aient l'acteur inscrit dans leur écriture. […] Car l'acteur vit entre ombre et lumière et devient le pivot autour duquel tourne le théâtre. Et dans ce sens-là faire le

[790]Témoignage de Daniela Nicolò et Enrico Casagrande recueilli par MOLINARI - VENTRUCCI (dir.), *Certi prototipi*, cit., p. 56.

[791] Témoignage de Daniela Nicolò et Enrico Casagrande recueilli par MOLINARI - VENTRUCCI (dir.), *Certi prototipi*, cit., p. 58.

[792] Témoignage de Daniela Nicolò et Enrico Casagrande recueilli par MOLINARI - VENTRUCCI (dir.), *Certi prototipi*, cit., p. 61.

[793] Federico Tiezzi cité par DI GIAMMARCO, Rodolfo – MANZELLA, Gianni – PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), "Under 33. I giovani registi in Italia", in *Il Patalogo*, n° 7, 1984, p. 181.

metteur en scène signifie simplifier, parce que les choses étaient en train de devenir compliquées, très compliquées…"[794] .

Ce processus est donc le résultat d'un apprentissage commun, lié au développement des relations interpersonnelles au sein du collectif et dans la dynamique de création, qui peut s'avérer parfois douloureuse. Pietro Babina de Teatrino Clandestino raconte par exemple :

> Je n'ai jamais pensé a priori à faire le metteur en scène, mais c'était toujours moi qui proposais le noyau central des créations, tout part de ma vision personnelle sur laquelle ensuite nous travaillons ensemble. Pourtant au début, nous vivions les relations sur un plan beaucoup plus horizontal et la compréhension de la fonction de la mise en scène a été une conquête difficile. Nous avons aussi eu des grosses discussions, très fatigantes. [...] Cela, peut-être, a été pour moi le vrai travail de mise en scène : me créer un langage qui me permette de faire sortir les choses ensemble, avec les acteurs et la scénographie. Il s'est agi d'un parcours d'autodidacte, étant donné que je n'ai jamais pris des cours de mise en scène. J'avais seulement une idée sur la façon dont les spectacles auraient dû être. Une vision matérielle.

Souvent, pour ces artistes, la prise en charge de la fonction de la mise en scène implique la sortie du plateau et l'exercice d'un regard externe, plus objectif et synthétique. Luigi De Angelis de Fanny e Alexander, en 2000, vient de quitter la scène et essaie ainsi

> de trouver une alchimie parmi les éléments et de suivre les indications qu'ils suggèrent eux-mêmes. […] Je suis sortie [de la scène] parce que j'avais un problème de vision d'ensemble. J'ai compris l'importance de cela en faisant le *peep show*, où j'étais sur scène mais en même temps je pouvais avoir la vision globale dans un miroir. Cela au théâtre est impossible, il faut savoir renoncer à l'un des deux côtés[795].

A la même époque, Enrico Casagrande de Motus ne veut pas encore accepter la précision et l'objectivation de son rôle dans la création. Il confie à Renata Molinari :

> Ma présence sur scène est depuis quelques temps un sujet de discussion permanent. Je voudrais sortir complètement, travailler à la mise en scène externe, me donner finalement l'opportunité de voir de l'extérieur. Pourtant, nous avons aussi le sentiment très fort d'un développement de la mise en scène de l'intérieur, du point de vue de l'énergie et d'un rythme qui crée la vision. Je pense que pour compléter le travail scénique il faut ces deux éléments que moi, en tant qu'acteur/metteur en scène, je peux transmettre de manière déterminante. C'est un regard intérieur qui modifie complètement le travail. Il crée aussi un sentiment plus intense chez les autres, et favorise les relations, puisqu'on se met tous en jeu de la même façon[796].

Dans plusieurs cas, le dilemme entre l'utopie égalitaire et l'exigence d'une avancée artistique, entre les désirs opposés d'être en même temps en dedans et en dehors de la scène, se résolvent de deux manières. D'abord, par le dédoublement du metteur en scène : celui-ci est secondé par un *alter ego* qui est souvent interprète, mais qui en

---

[794] *Ibidem*.

[795] Témoignage de Luigi De Angelis recueilli par MOLINARI - VENTRUCCI (dir.), *Certi prototipi*, cit., pp 83-84.

[796] Témoignage d'Enrico Casagrande recueilli par MOLINARI - VENTRUCCI (dir.), *Certi prototipi*, cit., p. 61.

même temps accompagne le processus de création. Depuis Leo et Perla, l'histoire du théâtre italien a donc été aussi une histoire de couples, dont la complicité et la dialectique sont les moteurs du projet artistique. Ensuite, par l'usage des technologies, qui permettent d'apparaître en scène a travers des doubles électronique ou d'intervenir dans le mouvement scénique en demeurant assis à la table de régie.

Cette pratique de la compagnie en tant que lieu d'apprentissage, d'expérimentation permanents dans lequel les rôles sont indéterminés et fragiles, se lie à l'utilisation des technologies de deux manières, qui semblent conduire dans deux directions opposées mais qui néanmoins cohabitent sans contradictions. D'une part, le groupe est un lieu ouvert et fluide, qui peut accueillir et intégrer des experts d'autres disciplines artistiques, impliquant aussi des technologies, et qui peut intégrer des scientifiques. De l'autre, celui ou celle qui va assumer la mise en scène est prompt, capable, et ouvert aussi à s'exprimer par d'autres moyens et à apprendre à les maîtriser. Les mêmes tendances se retrouvent également dans les cas d'artistes de théâtre qui se sont distingués pour l'usage des technologies : Robert Lepage, Dumb Type, mais aussi la Fura dels Baus et ensuite Marcel lì, et Conics.

Maintenant que nous avons esquissé la formation, et les conditions de travail des artistes, il convient de nous pencher sur les temps et les raisons de leur approche des technologies audiovisuelles. Celle-ci suit des logiques qui relèvent des générations et des individus, qui se développent en lien avec la structure et les caractéristiques spécifiques du système théâtral italien.

Tendances générationnelles et exigences individuelles

L'histoire théâtrale italienne contemporaine a été construite et interprétée par générations[797] : d'abord les pères fondateurs de la mise en scène en Italie, ensuite les trois vagues de la soi-disant avant-garde, avec leurs subdivisions ultérieures. Les premiers pas de Corsetti avec la Gaia Scienza coïncident avec la montée de la postavant-garde. L'utilisation des technologies de la part du metteur en scène est liée d'abord aux tendances nationales de la *nuova spettacolarità* et du *videoteatro*, qui, pour la première fois revendique explicitement le caractère générationnel de l'usage des technologies audiovisuelles de pointe : produites par des jeunes artistes et adressées à des jeunes spectateurs, ces activités théâtrales utilisent, simulent et élaborent les langages de masse de la jeunesse par les moyens du contemporain et adressé à un public

[797] Cf. *supra*, p. 43.

de jeunes. Pourtant, la vidéo est aussi intimement, indissolublement liée au parcours de Corsetti en tant que metteur en scène, à l'évolution, au développement de sa vision et de sa pratique de la mise en scène. Son usage se poursuit bien au-delà des années quatre-vingt et est accompagné par une réflexion profonde sur leur valeur et leur fonction dans l'organisation de l'action scénique Cette dialectique entre les mouvances de l'air du temps et les recherches personnelles revient dans le parcours de nombreux artistes d'une part, et dans la manière dont leur œuvre a été accueillie, soutenue, interprétée par la critique et par le public de l'autre.

Maria Ines Aliverti affirme "que le théâtre est un art générationnel" et "qu'il y a une contemporanéité 'optimale' entre une jeunesse et la forme de théâtre qui lui est contemporaine. [...] Même les grands hommes de théâtre savent qu'ils peuvent être dépassés par ce mouvement générationnel"[798]. Art social par excellence, le théâtre vit de la rencontre entre les artistes et les spectateurs ; son emprise et son efficacité artistique peuvent être mesurés par la syntonie entre ces deux côtés indissociables. Ce phénomène, cette caractéristique nous paraît s'intensifier lorsque des dispositifs technologiques sont impliqués dans le travail théâtral. Ceux-ci peuvent intervenir et contribuer à la création de différentes manières, mais ils établissent toujours un lien direct avec le quotidien dans lequel les hommes de théâtre agissent, et aux changements – dans les habitudes et dans l'imaginaire – qu'ils y produisent. Dès l'après-guerre, l'invention et la diffusion des avancées technologiques de la communication se sont succédées de plus en plus rapidement, en engendrant chaque fois des phénomènes de "remédiation" des technologies précédentes dans des cercles de plus en plus larges, investissant de plus en plus de domaines[799]. Un ensemble de plus en plus large des activités humaines a connu donc des transformations successives, et, dans cette nouvelle mobilité, la distance entre différentes générations s'est creusée. Les jeunes générations se révèlent les plus sensibles et ouvertes aux phénomènes de "remédiation", qu'elles sont capables d'intégrer, de questionner et d'anticiper parfois dans leurs créations; créations que les jeunes spectateurs sont immédiatement disponibles à comprendre, et face auxquelles les plus âgés – toute exception faite – éprouvent un certain malaise. Dans le monde contemporain de plus en plus influencé par l'avancée des technologies et

[798] ALIVERTI, Maria Ines, "Temporalité du théâtre et temporalité historique dans les mutations de la théorie et de la pratique du théâtre: le leurre du contemporain", communication au colloque international *Art et médias: penser/chercher/écrire le contemporain*, Florence, Villa Finaly, 2-7 juin 2008

[799] Cf. BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2003 [*Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999].

des médias, à chaque "jeunesse" correspond l'intervention d'une technologie nouvelle, susceptible de déterminer l'essor d'une créativité théâtrale également nouvelle, qui serait donc très connotée quant à l'époque de sa floraison et à l'âge tant de ses auteurs que de ses récepteurs.

En Italie, on a remarqué en effet la correspondance entre les générations de spectateurs et les technologies audiovisuelles de leur époque – cinéma pour la première génération, vidéo pour la deuxième, numérique multimédia pour la dernière. L'alliance générations/technologies s'intensifie progressivement pour atteindre son sommet justement dans les années du nouveau spectaculaire et du *videoteatro*. Auparavant, il n'existe d'uniformité précise ni au plan des générations des artistes, ni des technologies utilisées : images projetées, cinématographiques et vidéo, diapositives, microphones, télévision, composent la palette variée d'outils audiovisuels que les artistes peuvent utiliser. Ensuite, le numérique multimédia est associé aux recherches d'une génération bien déterminée, tout en "remédiant" et en donnant un nouvel essor à des recherches et à des solutions précédentes, et tout en réactivant aussi la créativité technologique des artistes plus âgés.

Si l'on se tourne vers les conjonctures dans lesquelles les mouvements générationnels s'approprient des technologies, on remarque qu'il s'agit souvent de leurs moments d'affirmation, intermédiaires entre leurs débuts et leur maturité. L'usage des technologies leur permet d'obtenir de la visibilité et de se construire ainsi une identité forte et précise, en se distinguant de leurs prédécesseurs. Dans ce phénomène le rôle de la critique est fondamental selon des dynamiques récurrentes qui tiennent au manque d'alternance générationnelle dans ce milieu : en effet, jusqu'à la fin des années quatr-vingt, l'influence de Quadri et surtout de Bartolucci est constante, et contribue à la création des mouvements et de leurs constructions par la diversité. La transition des années quatre-vingt-dix, ainsi que les nouvelles modalités d'affirmation de la Génération 90 s'expliqueraient ainsi non seulement par l'absence de synergie entre de jeunes générations théâtrales – qui tardent à apparaître sur les scènes nationales – et les technologies numériques – qui pénètrent lentement dans les modes de vie des Italiens – mais aussi par le changement de la critique et la diminution de son rôle référentiel, tendant souvent à aplatir et uniformiser les qualités individuelles des artistes.

Finalement, le système théâtral italien a souvent valorisé l'impact novateur et expérimental des technologies en l'associant à l'affirmation des jeunes générations. De leur côté, les artistes sont souvent tombés dans le piège de la critique et, après avoir

adapté leur travail aux tendances dominantes ils ont ensuite abandonné leurs intérêts technologiques, lassés par la puissance de l'image et du son médiatisés. Ensuite, comme Corsetti, certains ont repris, approfondi et apparemment normalisé leur utilisation, sans pourtant s'intéresser aux innovations dans le domaine technologique, mais en précisant leur fonction en relation à leur conception du théâtre. Ces expériences qui prolongent les vagues générationnelles sont par ailleurs très importantes pour créer un terrain favorable à l'émergence de nouvelles tendances, en permettant la transmission des compétences, l'installation d'une certaine familiarité avec les esthétiques du médiatisé et l'établissement de réseaux entre les artistes.

Les réseaux : la circulation des compétences et des tendances esthétiques

La position de Corsetti au sein des scènes italiennes est emblématique de la manière dont les réseaux se construisent en développant des collaborations sur le plan pratique et des véritables traditions sur le plan des idées. Formé par Ronconi, Corsetti a grandi professionnellement dans le milieu romain influencé par l'expérience radicale de Carmelo Bene et d'autres artistes importants dont Mario Ricci, Leo De Berardinis et Perla Peragallo, Giancarlo Nanni, Memé Perlini et, grâce aux manifestations organisées par Bartolucci et ses acolytes, a fréquenté les jeunes artistes expérimentaux, notamment Magazzini Criminali et Falso Movimento. Dans les années quatre-vingt, il collabore directement avec Mario Martone pour la création d'une œuvre vidéo, *Perfidi incanti*, et ensuite, avec le Studio Azzurro, et fait une première expérience de collaboration avec des vidéastes, en créant un pont entre le milieu théâtral romain – *Prologo a diario segreto contraffatto* fût présenté au Teatro la Priramide de Memé Perlini à Rome – et le Nord de l'Italie. Ensuite, il n'a cessé de créer des ponts entre les disciplines et entre les personnes, en confiant la réalisation des parties visuelles de ses spectacles à des cinéastes et vidéastes liés à Studio Azzurro et issus du Centre Expérimental de Cinématographie, comme Italo Pesce Delfino et Fabio Massimo Iaquone, qui travaillent également avec d'autres compagnies.

Il a désormais créé autour de son univers d'artiste une constellation d'artistes de toutes disciplines qui créent également de manière autonome et qui s'associent souvent dans des projets autonomes. En tant que programmateur, il a conçu des manifestations favorisant les échanges internationaux, et mettant en valeur les expériences nationales expérimentales les plus récentes, et en récupérant aussi le travail des artistes du passé, tels que Svoboda à la Biennale de Venise en 2001.

Cette capacité à circuler et à créer des poétiques, des résonances ou des consonances poétiques et esthétiques, est partagée par d'autres artistes comme Giacomo Verde, qui mène ses recherches autonomes d'un côté, mais se met aussi au service d'autres créations, comme Giancarlo Nanni, figure centrale du milieu romain et directeur du Teatro Il Vascello, ou encore les compagnies de la Génération 90, qui n'ont cessé d'animer des lieux de rencontres et de monter des projets collectifs.

Des fils rouges unissent donc les artistes de différents générations, et forment des réseaux régionaux qui, tout en communiquant entre eux, présentent des caractères communs spécifiques quant à la conception et à la fonction des technologies audiovisuelles dans le travail théâtral (**Ann. 1.E, Tableaux**). Dans cette tension permanente entre les parcours individuels et les environnements générationnels et géographiques dans lesquels les artistes opèrent, des questionnements et des réflexions récurrents reviennent sur les façons dont les artistes motivent leur choix et leur usage des dispositifs.

Les propos et les raisons : pourquoi les technologies audiovisuelles?

Qu'ils soient rétifs à toute explication pour la plupart, ou qu'ils aiment assumer des allures de philosophes dans l'élaboration de leur pensée sur le théâtre, les artistes sont souvent invités par la critique à exprimer leur opinion sur l'utilisation théâtrale des technologies dans les revues, les monographies, lors des festivals, en particulier à partir de la fin des années soixante-dix. Les interventions de Corsetti de cette époque-là, publiées pratiquement toutes par La scrittura scenica, abordent de manière indirecte ou intermittente les enjeux de la contamination du théâtre par les mass-média, tandis que par la suite, entre les années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix, les textes spécialisés sur ce sujet s'enchaînent : des volumes consacrés aux spectacles réalisés avec le Studio Azzurro, aux entretiens et aux articles publiés dans des revues. "La camera concreta" publié d'abord dans le dossier sur le "théâtre artificiel" de la revue *Teatro in Europa* et ensuite dans l'ouvrage de Balzola et Prono sur la "scène électronique"[800] (**Ann., 2.D, Textes**) présente les conclusions de sa réflexion sur les dispositifs : dans ce texte que nous avons déjà eu l'occasion d'analyser, Corsetti aborde

[800] BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "La camera concreta", in *Teatro in Europa*, n° 10, 1992, pp. 22-23, publié ensuite dans une version augmentée in BALZOLA - PRONO (dir.), *La nuova scena elettronica*, cit., pp. 157-160. Cf. *supra*, pp. 320-321.

plusieurs questions capitales qui montrent comment les technologies s'insèrent dans la pratique et dans la réflexion sur le théâtre, en contribuant à l'orienter et à la modifier[801].

1. Être contemporain et contester les mass-médias

> *Après, je me suis consacré de plus en plus à la détermination d'une signification située "en dehors" du théâtre et au repérage d'une référence extérieure au langage théâtral qui parle du et au "monde" contemporain. J'ai donc arrêté de considérer la contemporanéité comme un langage en évolution et j'ai commencé à la considérer comme "être dans le monde".*
>
> *J'éprouve une certaine satisfaction quand je pense que si j'en ai envie et si je le considère nécessaire, je peux me servir de l'image électronique et que cette opération coïncide avec un éloignement de l'image par rapport au système de communication, qui, jusqu'à présent, en a fait un usage obscène.*

Comme Corsetti, plusieurs artistes mettent en valeur dans leurs propos l'exigence de parler *du* et *au* monde actuel, en particulier ceux qui clament leur appartenance au milieu de la *ricerca*, en proposant aux spectateurs des visions critiques, alternatives de la "société du spectacle".L'origine même de l'usage théâtral des écrans, des films et ensuite de la vidéo dans les années soixante repose sur la volonté de rendre le spectateur conscient du pouvoir et des stratégies de persuasion des mass-média. En 1965, Giuliano Scabia et Carlo Quartucci publient dans *Sipario* un texte provocateur dans lequel ils affirment :

> plusieurs façons de masquer le réel. La plupart de ce que l'on dit aujourd'hui vise à voiler les choses, à les mystifier par l'amplification "des grands haut-parleurs", par la puissance démesurée de la communication pour la plupart mal utilisée. Par rapport à cela, le théâtre possède une fonction précise : mais il est question d'utiliser les possibilités spécifiques de cet outil de démystification. Nous croyons que l'on peut se servir du théâtre pour avancer des doutes, pour briser des perspectives, pour ôter des masques, mettre en mouvement quelques pensées. Nous croyons en un théâtre plein de questionnements, de démonstrations aussi bien justes qu'erronées, de *gestes contemporains*[802].

Le colloque d'Ivrea reprend cette ambition, en liant le renouveau du théâtre au décloisonnement et à la mise à jour des outils du théâtre par rapport à l'environnement artistique et culturel. Les signataires du manifeste, écrivent ainsi que

> Notre théâtre, sauf pour quelques exceptions averties, non seulement s'est montré incapable de produire son propre discours spécifique, mais il s'est aussi trouvé dans une position d'isolement total, systématiquement imperméable à toute innovation culturelle, aux recherches et aux résultats de l'écriture poétique et du roman, à l'expérimentation

[801] Toutes les citations en exergue sont tirée de "La camera concreta" de Corsetti, cf. note précédente.

[802] QUARTUCCI, Carlo – SCABIA, Giuliano, "Per un'avanguardia italiana", in *Sipario*, n° 235, novembre 1965, pp. 11-12, publié in QUADRI, Franco (dir.), *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, p. 169-170.

> cinématographique, aux perspectives ouvertes par la nouvelle musique et par de nombreuses expériences plastiques et figuratives[803].

Les artistes des années soixante et soixante-dix revendiquent donc leur inspiration du contemporain, des technologies et des langages de celui-ci, en le considérant comme un phénomène nécessaire et intrinsèque de leur identité. "Mon expérimentation est liée au temps dans lequel je vis" affirme quelques années plus tard Quartucci, qui précise aussi son rapport à la tradition des avant-gardes historiques: "Je ne suis pas fils des avant-gardes historiques. Il s'agit d'une très belle leçon, mais moi, je suis fils des choses que je vois et que je fais"[804]. Même les expériences du Living, du Grotowski, et ensuite de Barba, qui pourtant sont considérés comme des maîtres, sont critiquées pour leur manque de relation avec les modes de vie actuels, qui rend leurs actions moins efficaces sur le plan social et artistique. En 1967, Leo De Berardinis déclare que pour secouer le public et "enlever les enveloppes"[805] médiatiques dans lesquels sa conscience risque d'être étouffée, "il ne suffit pas de la bonne volonté ou de la bonne foi" et que "de nombreuses personnes que nous estimons beaucoup (Grotowski, Beck et Malina) utilisent des antidotes ringards" contre l'assoupissement critique de la société contemporaine. Memé Perlini aussi considère que leur refus du contemporain, et de ses techniques, est une prise de position idéologique et utopique. En 1979, il affirme que prétendre de faire du théâtre sans autre moyen que l'acteur

> est une chose très romantique, car en réalité l'acteur est un homme et les hommes sont contaminés tout le temps par les moyens techniques, audiovisuels. En effet, Barba a fini par faire des choses à mon avis vraiment mauvaises, tandis que Grotowski s'est replié dans une espèce de contemplation plutôt intéressante mais qui ne concerne que lui, justement parce qu'il a cette utopie de théâtre pur. Il n'est pas possible de rester en dehors de ces moyens : on vit dedans toute la journée, donc pourquoi ne pas les transporter aussi dans notre travail[806]?

Cette logique de la "contamination" se précise dans les années quatre-vingt, l'époque dans laquelle Corsetti affirme que le contemporain est un "langage en évolution permanente". Mario Martone à la même époque déclare par exemple :

> Je cherche à porter sur scène les codes et les comportements contemporains, en égalisant tous les éléments qui forment le théâtre : l'espace, la lumière, le son, la parole, le mouvement. A ceux qui pensent que tout cela n'est que du formalisme, je réponds que la première révolution à accomplir est celle des langages, et que c'est seulement par la mise au point d'une communication différente et sans frontières qu'il va être possible de

[803] Aa.Vv., "Per un convegno sul nuovo teatro", in *Sipario*, n°247, novembre 1966, pp. 2-3, texte publié ensuite in QUADRI, Franco (dir.), *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 135-137 (**Ann., 2.A, Textes**).

[804] Carlo Quartucci cité par PAVANELLO (dir.), "Audiovisivi a teatro: inchiesta (1)", cit., p. 6.

[805] Leo De Berardinis in DE BERARDINIS, Leo – MOLÉ, Franco, "Il lavoro su Amleto" [1967], public in QUADRI (dir.), *L'avanguarda teatrale in Italia*, cit., p. 245.

[806] Memé Perlini cité par PAVANELLO (dir.), "Audiovisivi a teatro: inchiesta (1)", cit., p. 8.

> traiter de nouveaux sujets. Certes, notre génération est une génération de passage et à présent nous ne pouvons qu'avoir l'intuition des signes de cette transformation radicale. Mais il faut relever le défi, même en envahissant le champ de la culture vidéo, s'il le faut. Et il le faudra[807].

Pour Martone l'artiste doit "étudier les mécanismes de perception du spectateur télévisuel et travailler pour les modifier" car "l'utilisation inconsidérée de la télévision est au fond avilissant"[808]. Le contemporain est alors totalement identifié aux formes des mass-médias et devient un univers totalisant, la matière de création principale du théâtre. Dans les mêmes années, Giacomo Verde devient conscient de la nécessité d'abandonner l'exercice des traditions populaires désormais obsolètes pour se tourner vers les formes de divertissement populaires actuelles : le cinéma, la télévision, les jeux vidéo. La perspective de Verde est néanmoins opposée à celle de Martone et des autres artistes impliqués dans les mouvements du videoteatro et du nouveau spectaculaire. Certes, pour Verde aussi "les technologies n'ont jamais eu le dessus sur le rôle des artistes, et elles ont plutôt ouvert de nouveaux champs d'action. N'importe qui vit son temps avec un minimum d'attention finit par s'accorder-se mettre en syntonie avec les technologies du moment"[809], mais pour lui il n'est pas question justement de reproduire et simuler au théâtre les codes utilisés par les médias, mais de se servir de leurs mêmes dispositifs - les machines, les supports matériels - pour en proposer un usage différent et original. Aussi les choix des dispositifs sont-ils significatifs : non pas les inventions technologiques de pointe, mais des outils simples et peu coûteux. "Je me définis comme un techno-artiste d'arrière-garde (l'avant-garde c'est un autre bobard)" affirme-t-il "parce que j'ai souvent utilisé du *low-tech*, des technologies de consommation à bas prix, facilement repérables. Pour démystifier la technologie, pour créer des possibilités d'expression à la portée de tout le monde, et alternatives à celles qui sont dominantes" et pour essayer de comprendre "le sens de la réalité augmentée dans laquelle nous vivons"[810.]

Si cette approche du contemporain demeure pour Verde la clé de son expérimentation tout au long de sa carrière, la position de Martone et de Corsetti - emblématique de

---

[807] Mario Martone cité par DI GIAMMARCO, Rodolfo – MANZELLA, Gianni – PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), "Under 33. I giovani registi in Italia", in *Il Patalogo*, n° 7, 1984, p.176.

[808] Mario Martone cité par INFANTE, Carlo (dir.), "La scena artificiale", in *TEATROfestival*, n° 6, dicembre-gennaio 1986, pp. 8-9.

[809] VERDE, Giacomo, "Arte e tecnologie", entretien avec Amanda Reggiori, in *Virtual. Il mensile della creazione digitale*, a. 5, n. 47, novembre 1997, p. 56, publié ensuite in VERDE, *Artivismo*, cit., p. 29.

[810] VERDE, Giacomo, "Realtà tecnologic@mente aumentate", entretien avec Lello Voce, in *Kult*, n. 11, 2000, publié ensuite in Verde, Giacomo, VERDE, *Artivismo*, cit., p. 33.

toute une génération – évolue, comme ce dernier l'explique dans le texte placé en exergue : le contemporain devient à nouveau un horizon dans lequel l'artiste opère consciemment et une finalité multiple qu'il vise à atteindre, en parvenant à toucher les spectateurs, en mettant en question le train de vie de notre monde par le travail artistique.

Le problème de l'efficacité de l'art préoccupe aussi les plus jeunes générations, dont par exemple Motus qui parle explicitement de l'exigence de "mordre le contemporain"[811]. Néanmoins, pour eux, le fait d'être contemporain et d'utiliser les moyens de communication et d'expression du contemporain est au début une condition naturelle, évidente. Ce n'est que dans les dernières années qu'ils ont commencé a s'interroger sur la façon dont concrétiser ce sentiment du contemporain, en éprouvant parfois un refus, temporaire et partiel, des dispositifs audiovisuels. Récemment, lors d'un colloque consacré a Corsetti[812], Pietro Babina et Fiorenza Menni ont présenté une performance sur ce sujet : assis face à face autour d'un bureau, ils soulèvent et montrent l'un à l'autre des petits cartons reproduisant graphiquement les silhouettes des moniteurs dans *Prologo a teatro contraffatto*; en même temps, un magnétoscope posé sur la table diffuse les voix enregistrées d'un homme et d'une femme discutant sur le contemporain : est-ce qu'être contemporain signifie utiliser les langages contemporains? Est-ce que l'artiste doit être contemporain ou au contraire doit-il aller à contre courant ou anticiper son époque? Les questions ouvertes de Menni et Babina, posées de manière significative en lien avec l' œuvre de Corsetti, montrent la préoccupation partagée des artistes de cette génération de tomber dans la facilité et dans le conformisme, et elles expriment implicitement des doutes quant à la fonction et à la place des technologies actuelles dans le travail théâtral.

2. Une "dramaturgie des technologies"[813]...

> *Les spectacles réalisés avec le Studio Azzurro prenaient la vidéo comme point de départ et d'arrivée. Elle était la clef de voûte de leur langage. Ces spectacles en analysaient les possibilités, les limites, et en tiraient des visions qui se répandaient sur la scène. [...] On peut dire que dans ces travaux l'espace de la vidéo parfois métaphorique et visionnaire, parfois immatériel et mental, devenait la dramaturgie même du spectacle.*

[811] CASAGRANDE, Enrico – NICOLÒ, Daniela, "Ici? Bien sûr! Nulle part! A proposito di *Rooms*, il nuovo progetto di *motus*", in *Lo Straniero*, n. 15/16, primavera 2001, p. 101.

[812] *Faire ecran: le theatre et ses ailleurs selon Giorgio Barberio Corsetti*, Université de Lille, Lille 22-23 janvier 2009.

[813] Cette expression est inspiree de la "dramaturgie de l'espace" que Marco De Marinis oppose a l'espace de la dramaturgie dans l'un de ses essais sur le theatre du XXe siècle : DE MARINIS, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

Dans l'ensemble de ses créations, Corsetti accorde un statut particulier aux spectacles réalisés avec le Studio Azzurro. Dans ceux-ci en effet, la technologie vidéo représente le moteur de la dramaturgie, que les artistes organisent à partir d'une idée expérimentale de départ sur la relation comédiens/moniteurs vidéo dans l'espace de la scène. Corsetti et le Studio Azzurro décident de combiner leurs expériences pour essayer une nouvelle direction de création, un spectacle vivant inouï dans lequel l'interaction du réel et du virtuel crée un espace abstrait et multiple évoquant le fonctionnement mental de l'individu: le rapport entre le théâtre et la technologie est le centre de la création. Pour Paolo Rosa du Studio Azzurro, le théâtre est l'élément qui permet d'activer différemment la technologie. Il affirme en effet :

> J'ai toujours été intéressé par la confrontation avec le théâtre. C'est une discipline qui possède une tradition et une histoire extraordinaires, qui est caractérisée par la corporéité de l'acteur, l'instantanéité de l'événement, de la matérialité, du bruit, du son réel. Sans doute est-ce un *challenge* de confronter tout cela avec un autre langage (celui de la vidéo) qui est typique des outils technologiques et de la réalité que nous sommes en train de vivre, et dont le signe est opposé par rapport au théâtre. Car il engendre l'immatérialité, la fluidification des choses, l'absence de corps, l' "hypertemporalité" (non plus ici et en ce moment-ci, mais avant, après de façon accélérée ou ralentie, la spatialité virtuelle (sans dimensions physiques ni respect des lois de la perspective). Ça m'intéresse de rapprocher ces deux éléments, le théâtre et la vidéo, parce que je suis sûr que, si je ne perds pas de vue la grande tradition culturelle du théâtre et je parviens aussi à prendre en considération la révolution des langages produite par la technologie, je vais pénétrer dans un domaine de recherche inouï et inexploré tout en m'appuyant sur les instruments culturels qui m'appartiennent historiquement. La vidéo est l'un des outils les meilleurs pour rechercher de quoi la réalité est faite aujourd'hui; si le théâtre n'est pas une pièce de musée, mais possède à présent une fonction actuelle, il doit faire les comptes avec ce qui est en train de se passer[814].

Parmi les artistes italiens, cette perspective de travail radicale et explicitement assumée, apparaît souvent, comme dans le cas de Corsetti, à des moments particuliers et limités de leur carrières, avec des références et des objectifs différents.

Dans les années quatre-vingt, Giancarlo Cauteruccio affirme que la technologie était pour lui l'outil principal du théâtre qu'il envisage de réaliser :

> L'espace, la lumière et le son devenaient lentement les grands moyens du "théâtre" dans lequel je croyais. Les systèmes électroniques devenaient mes outils d'écriture scénique; ensuite le laser, mon grand amour, la synthèse parfaite de plusieurs années de travail sur l'énergie et sur l'information sensorielle. Aujourd'hui, avec la compagnie Krypton, née de la dissolution de Marchingegno, je voyage encore dans le même tunnel technologique, tout en continuant, malgré des avancements théoriques, à expérimenter des machines de plus en plus sophistiquées, vers le théâtre que j'aime définir "électronique". […] Je pense être aujourd'hui en Italie le seul têtu qui croit dans l'ordinateur en tant que grand protagoniste du théâtre contemporain[815].

[814] ROSA, Paolo, "Paolo Rosa", in BALZOLA – PRONO (dir.), *La nuova scena elettronica*, cit., 1994, p. 167.

[815] Giancarlo Cauteruccio cité par DI GIAMMARCO, Rodolfo – MANZELLA, Gianni – PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), "Under 33. I giovani registi in Italia", in *Il Patalogo*, n° 7, 1984, p. 173.

Comme Cauteruccio, les artistes qui mettent au centre de la dramaturgie les dispositifs technologiques sont souvent fascinés et proches de l'idée de théâtre total hérité des avant-gardes historiques : un théâtre de synthèse, composé d'éléments sensoriels différents, organisés dans un ensemble cohérent dans lequel le comédien n'est qu'un aspect parmi d'autres, totalement intégré dans le dispositif. Pour Francesco Gandi et Davide Venturini du TPO, par exemple, leur inspiration vient des arts visuels :

> Dans notre travail, nous ne visons pas la construction de narrations dramaturgiques, mais –l'établissement d'une relation de sens entre l'acteur et l'espace scénique, afin de réaliser des poèmes visuels. En effet, même lorsque nous nous inspirions des arts plastiques, nous avions toujours privilégié l'aspect graphique à l'aspect figuratif. Car le graphisme nous permet de réaliser le jeu d'une signification qui se produit de manière théâtrale[816].

Ainsi, dès le début de leur carrière, ils se servent "des dispositifs électromécaniques pour donner du mouvement à la lumière" et ils tiennent à soigner "les techniques d'éclairage". "Nous construisions exprès des petits objets en plexiglas lumineux que nous faisions circuler sur la scène par des petites voitures télécommandées" racontent-ils "Nous avons beaucoup travaillé avec les néons : nous en créions de différents types, dont certains conçus pour être "portés" par les acteurs qui portaient des costumes moulants en lycra noir. [...] Nos spectacles sont toujours nés comme des peintures, c'est-à-dire avec la même approche que celle du peintre ou du sculpteur ou du scénographe qui crée sa propre œuvre et s'exprime par ce signe, par ce langage visuel"[817]. Pour eux, finalement,

> le passage au multimédia, au langage électronique a été un passage naturel, interne d'une certaine façon. Des objets à la supermarionnette de Schlemmer, aux nouveaux matériaux introduits par Moholy-Nagy sur la scène et sur le corps de l'acteur. C'est ce nouveau langage scénique qui a constitué la base pour se lancer vers les nouvelles technologies. Nous avons vécu ce passage sans fractures de manière linéaire. Nous sommes persuadés qu'il est possible d'exprimer une poétique justement dans l'objet, dans l'image, dans le matériau choisi à un moment précis[818].

Le système du tapis interactif que TPO conçoit la première fois en 2003 devient ainsi le point de départ de plusieurs créations, dans lesquelles la compagnie avance empiriquement en améliorant le dispositif et en réfléchissant au fur et à mesure sur les enjeux de leurs expériences sur le corps et sur l'imaginaire des performeurs et des spectateurs.

---

[816] Francesco Gandi et Davide Venturini cités par CILLI (dir.), *CCC [Children Cheering Carpet]*, cit., p. 24.

[817] *Ibidem*.

[818] Francesco Gandi et Davide Venturini cités par CILLI (dir.), *CCC [Children Cheering Carpet]*, cit., p. 25.

Cette continuité dans le développement d'une dramaturgie fondée sur la technologie appartient a une minorité d'artistes, dont, de plus, seulement quelques uns se préoccupent d'élaborer une véritable pensée poétique, théorique et politique. Giacomo Verde, qui unit indissolublement son travail de créateur aux technologies lorsqu'il se définit "technoartiste", représente une exception. Pour lui,

> L'espace-temps de l'écran électronique est complètement différent de l'espace-temps de nos corps: comprendre et jouer les différences, et les rapports possibles entre ces deux dimensions différentes, c'est cela qui me pousse : redéfinir les concepts de réalité et de simulation; signaler la différence entre la langue des simulacres et la langue des corps; essayer de construire des hypothèses de communication électronique et de ne pas se limiter à pratiquer de la "décomposition artistique"[819].

Avec ses écrits militants et parfois provocateurs, il influence aussi les artistes-théoriciens qui s'affirment dans la deuxième moitié des années quatre-vingt. Parmi ceux-ci, Andrea Balzola propose un programme de recherche artistique globale, dans lequel les nouvelles technologies forment la méthode de création, les contenus, l'écriture et la réception du travail théâtral. Dans une publication récente qui recueille ses travaux, il écrit :

> La scène actuelle a été transformée par les technologies : la télévision, l'ordinateur, les téléphones mobiles, les bio et nanotechnologies ont modifié radicalement nos comportements, nos habitudes, notre rapport à l'espace et au temps. L'innovation micro et macrotechnologique globale pose donc de nouveaux questionnements et déclenche des contradictions aiguës de nature éthique et sociale, en dessinant une véritable "transformation anthropologique" […]. Depuis longtemps, l'art répond à cela en essayant d'interpréter par ses métaphores le sens d'une telle transformation et en élaborant de nouveaux langages. Si l'art est, comme je le crois, unité indissoluble de la forme et du contenu, de nouveaux thèmes et de nouveaux langages demandent de nouvelles formes d'expression. Pourtant, le monde du théâtre semble ne pas s'en apercevoir[820].

Selon Balzola, les expériences scéniques en Italie sont peu nombreuses et ne parviennent pas à transformer fondamentalement les coordonnées spatio-temporelles du théâtre et à ouvrir les portes sur le présent et sur le futur de l'humanité, en expérimentant "de nouveaux modèles d'interaction et de sociabilité". Pour lui, le théâtre peut devenir un *laboratoire anthropologique* : par son "expérimentation dramaturgique multimédia" il vise ainsi

> À dessiner une carte des mutations en cours et à venir de l'homme et de son environnement : en intervenant sur la qualité et sur la structure de l'événement scénique, en marquant le passage d'un texte linéaire à un hypertexte polymorphe et du théâtre-

[819] VERDE, Giacomo, "Messaggio soggettivo", bref manifeste publié dans le site Internet de l'artiste, disponible sur : http://www.verdegiac.org/teorie/messaggio.htm.

[820] BALZOLA, Andrea, "Cronistoria di un viaggio drammaturgico sulle frontiere fra scena teatrale e scena virtuale", in BALZOLA., *Una drammaturgia multimediale. Testi teatrali e immagini per una nuova scena*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, p. 5. Toutes les citations de Balzola qui suivent sont tirées de la même œuvre, à la même page.

> spectacle au spectacle-laboratoire, dans lequel le dramaturge écrit des événements performatifs polysensoriels en temps réel.

Si Balzola envisage donc un projet total de renouveau expérimental du théâtre par les technologies, Roberto Latini concentre sa recherche technologique sur l'acteur, en considérant les technologies comme des prothèses dont il explore les possibilités par le biais de l'actualisation des classiques de la dramaturgie. En regardant ~~a~~ l'ensemble de sa carrière, il distingue la période de l'apprentissage de celle de l'expérimentation, lorsque

> il n'y a plus été question de la vérification des possibilités liées au "contenu", mais à la "modalité", en ne concevant plus des projets sur le "quoi". mais sur le "comment". Comme on a assumé totalement ce choix, les sujets que nous avons traités comme "garnitures" des dramaturgies de ces dernières années ont été les plus évidemment classiques justement pour focaliser l'attention sur ce qui au contraire nous intéressait véritablement : trouver une modalité de représentation qui permettait à Oedipe, Hamlet et Ubu d'être seulement les figures de référence et non pas l'objet a cibler. [Les spectacles réalisés ainsi] sont tous construits par la modalité principale avec laquelle nous avons voulu nous confronter : l'amplification[821].

Verde, Balzola et Latini occupent dans le paysage italien une position particulière. En effet, dans la plupart des propos des autres artistes, les technologies – et les langages qu'elles utilisent - sont des outils au service de la conception dramaturgique.

3. ...ou les technologies au service du projet dramaturgique

> *Ensuite la vidéo est revenue sur mes scènes (*Il legno dei violini *et* America*), cette fois-ci, comme langage acquis, comme élément d'un nouveau langage théâtral à articuler de façon différente selon la nécessité du plateau, du récit, de la dramaturgie. La vidéo est devenue une parole d'un langage articulé et complexe. La vidéo devient une parole du langage poétique de la scène. D'un côté elle rentre dans le flux de la production poétique, composée par tous les autres éléments tenus ensemble par la tension entre les acteurs. De l'autre elle s'en détache, pour résonner avec le reste. Elle ne décrit ni n'introduit de fonds ou de paysages, ne crée pas d'illusion, mais elle constitue un élément simple et significatif.*

Nombreux sont les artistes qui, comme Corsetti, pensent que les technologies sont essentielles à leurs projets dramaturgiques, mais, bien qu'elles apportent des éléments indispensables, ils ne les considèrent pas comme le noyau de leurs recherches. En 1994, Federico Tiezzi dit envisager son rapport à la vidéo "de manière principalement dramaturgique, en donnant a ce moyen une fonction, un rôle de personnage dans la mise en scène"[822]. En parcourant ses créations impliquant l'utilisation de la vidéo, il repère à chaque fois une fonction spécifique, liée à la dramaturgie des spectacles. Dans *Punto di rottura* (1979), elle est "comme un œil extérieur qui participait au drame et qui isolait les nœud du *gouffre* [en français dans le texte] dramatique, du tourbillon du récit, soit

[821] Roberto Latini à Erica Magris, entretien par e-mail, décembre 2007.

[822] TIEZZI, Federico, "Federico Tiezzi", in BALZOLA – PRONO (dir.), *La nuova scena elettronica*, cit., p. 150.

qu'il s'agissait d'un tic nerveux ou d'un main qui prenait un objet ou d'une bouche en train de prononcer un mot", dans *Crollo nervoso* (1981) elle n'est "plus, comme dans le spectacle précédent, un personnage abstrait, mais elle devenait un élément, un acteur du drame, du récit"[823], et dans *Come è* (1987), elle est "une partie essentielle de l'écriture poétique de la scène, elle était une fonction de l'acteur". Dans cette variété d'approches, il est fondamental que la vidéo n'assume pas une simple valeur de décoration :

> Je ne supporte pas les spectacles multimédias si par multimédia l'on entend le rapprochement de langages qui n'interagissent pas entre eux : la vidéo portée tout simplement sur la scène c'est une présence sourde et muette qui surtout aujourd'hui, à quinze ans des premières expériences multimédias, n'a plus aucun sens[824].

Comme Tiezzi le souligne, dans cette tension entre interaction et indépendance, dans cette exigence d'essentialité et de fonctionnalité, les technologies sont considérées surtout comme des moyens de communication utilisant des langages qui entrent en résonance avec les aspects spécifiques du théâtre.

4. La question des langages : traductions et trahisons entre la scène et l'écran

> *Je ne me suis jamais posé le problème d'enregistrer tout simplement un spectacle, mais plutôt de réaliser des petits théorèmes, de faire des expériences. Je ne voulais pas reproduire de la meilleure manière possible un certain spectacle, mais voir de quelle manière certains éléments, certains matériaux présents sur la scène pouvaient rester vivants en étant transférés dans un autre langage.*

En parlant de sa première expérience avec l'image électronique au début des années quatre-vingt – la réalisation de clips vidéo à partir de ses spectacles – et en introduisant les principes de la "traduction" et des "équivalences sémiotiques" dans le passage de la scène à l'écran, Corsetti met en évidence deux éléments fondamentaux qui conduisent plusieurs hommes de théâtre italiens vers les technologies : d'une part l'attitude expérimentale, presque scientifique par laquelle ils conçoivent leur travail; de l'autre l'attention pour la question du "langage" de la scène et de ses doubles audiovisuels, dont les artistes affirment se servir pour dévoiler, comprendre, contester ou élargir le théâtre.

La recherche de l'altérité et de l'étrangeté linguistiques est au cœur des propos qui accompagnent les créations télévisuelles des metteurs en scène de la première génération. Carlo Quartucci - cité par Franco Prono - affirme : "J'ai mis la caméra dans le cerveau du théâtre". Et ajoute-il : "il ne faut pas fixer des limites à la pensée théâtrale : le théâtre est une bande magnétique, est une projection cinématographique,

[823] TIEZZI, "Federico Tiezzi", cit., p. 151.

[824] TIEZZI, "Federico Tiezzi", cit., pp. 152-153.

est une composition musicale..."[825]. Si pour Quartucci l'audiovisuel fait partie d'une stratégie globale de transformation ambivalente du théâtre, qui d'un côté intègre des langages et des logiques différentes, mais de l'autre les transforme, pour Ronconi et Bene l'un demeure complètement hétérogène par rapport à l'autre. Ronconi par exemple explique:

> Probablement mon intérêt pour le théâtre à la télévision vient du fait qu'un texte écrit pour le plateau ne trouve pas sur l'écran son lieu naturel de représentation. Pour le théâtre, l'utilisation du médium télévisuel est anomale, et cela contraint le metteur en scène à trouver des types d'écriture à chaque fois différents[826].

Ainsi, constate-il "la mise en scène pour la vidéo pose des problèmes très différents par rapport à celle que l'on monte face à un public en chair et en os, et l'invention de la mise en scène naît justement de la rencontre, du croisement entre les langages du théâtre et de la télévision": pour Ronconi, "*transcrire* pour la télévision signifie mettre en relation avec un médium quelque chose qui a été écrit pour un médium complètement différent"[827].

Bene aussi se considère comme un explorateur, un expérimentateur du langage télévisuel, à son avis sous-estimé et sous-utilisé tant par les autres metteurs en scène de théâtre lorsqu'ils montent des pièces pour le petit écran que par les réalisateurs de profession. En 1978, lors de l'émission de son *Hamlet* télévisuel[828], Bene déclare que "à la télévision on voit des spectacles ou des captations théâtrales qui semblent donner raison à ceux qui défendent l'idée que la télévision elle-même est un moyen très limité. [...] Il faut au contraire [...] ne pas considérer la télévision comme un simple outil de reproduction de ce qui peut se passer sur le plateau d'un théâtre"[829]. Pour Bene, la scène, le cinéma et la télévision sont désormais contaminés, mais de façon à diminuer les qualités et à affaiblir leur efficacité :

> Etant donné qu'au théâtre on fait de la mauvaise télévision et au cinéma on fait du mauvais théâtre et de la mauvaise télévision en même temps, qu'à la télévision on fait

[825] Carlo Quartucci cité par Gazzano, Marco, "Il paesaggio audiovisivo di Carlo Quartucci", in BALZOLA – PRONO (dir.), *Per un teatro televisivo. Carlo Quartucci*, texte inédit de présentation du festival organisé par l'Università di Torino, 1991, p. 5. Citation et référence tirées de BALZOLA – PRONO (dir.), *La nuova scena elettronica,* cit., p. 81.

[826] RONCONI, Luca, "Luca Ronconi", in BALZOLA - PRONO (dir.), *La nuova scena elettronica,* cit., p. 116.

[827] RONCONI, "Luca Ronconi", p. 117.

[828] Cf. *infra*, pp. 494 et suiv..

[829] BENE, Carmelo, "Amleto. Intervista con Italo Moscati", in *Cineforum*, 1978, entretien publié in BALZOLA - PRONO (dir.), *La nuova scena elettronica*, cit., p. 130.

> du théâtre et du cinéma lamentables, alors on veut s'occuper de vérifier ce qu'est vraiment la télévision[830].

C'est seulement grâce à cette recherche sur le potentiel du langage télévisuel – que Bene explique dans le détail, en considérant justement les caractéristiques techniques du moyen (gros plan, couleur, montage sonore et visuel) – que le petit écran peut ainsi devenir un double de la scène qui révèle son impossibilité.

Pour les artistes des années quatre-vingt, la traduction des éléments théâtraux dans le langage audiovisuel ontologiquement différent du théâtre, plus codé, saisissable et manipulable dans la durée que celui-ci, est considéré comme un moyen qui permet de porter un regard auto-réflexif sur le travail à la scène. Les réponses que la Socìetas Raffaello Sanzio et le Teatro della Valdoca donnent à Carlo Infante lors d'un dossier de *Scena* consacré aux "scènes immatérielles", affichent cette position. Romeo Castellucci et Paolo Guidi reconnaissent que "la vidéo nous a donné la possibilité de travailler sur une image à l'intérieur d'une autre image". Car, continuent-ils "le plateau offre une focalisation diffusé, tandis qu'avec la vidéo c'est nous qui établissons les éléments que nous voulons mettre au point"[831]. Dans la suite de son parcours, Castellucci abandonne la création de vidéos, mais il continue de réaliser des films et de travailler sur la possibilité de sélection que donne l'audiovisuel et qu'il utilise aussi dans l'agencement de l'espace et de l'action scénique. En 2002, il dit à Luca Scarlini à propos de son activité cinématographique: "C'est d'ailleurs très fort notre rapport à l'image montée, qui naît du montage et sur laquelle on peut exercer un contrôle total"[832].

L'idée de fixer l'image éphémère de la scène et d'exercer un contrôle total sur celle-ci revient également dans le propos de Cesare Ronconi de Valdoca qui affirme:

> J'ai cherché alors quelque chose qui était immuable et pour cette raison j'ai utilisé le magnétoscope. Je voulais arrêter pour toujours une situation, la revoir et ensuite la réécrire par le montage. [...] Observer mon travail télévisuel a pour moi une valeur bien précise : moi-même, j'observe ce que j'ai fait pour comprendre ce que j'ai fait[833].

Pour les artistes de la Génération 90, l'usage des langages de l'audiovisuel répond au contraire à une exigence de complexité scénique, une complexité qu'ils affirment ne pas repérer dans le théâtre qu'ils considèrent comme "traditionnel". Comme ils tiennent à le

---

[830] BENE, Carmelo, "L'estetica del dispiacere. Conversazione con Maurizio Grande", in *Cinema e cinema*, 1978, entretien publié in BALZOLA - PRONO (dir.), *La nuova scena elettronica*, cit., p. 135.

[831] Romeo Castellucci et Paolo Guidi cités par INFANTE (dir.), "La scena artificiale", cit., pp. 11-12.

[832] CASTELLUCCI, Romeo, "Immagini in movimento. Intervista con Luca Scarlini", in SCARLINI, Luca (dir.), *TTV Festival 28 maggio – 2 giugno 2002. Catalogo*, Riccione, Associazione Riccione Teatro, 2002 (stampa: Forlì, Litografia La Greca), p. 87.

[833] Cesare Ronconi cité par INFANTE (dir.), "La scena artificiale", cit., pp. 9-10

préciser dans leurs entretiens et dans leurs rencontres avec le public Daniela Nicolò et Enrico Casagrande de Motus visent à transférer la grammaire cinématographique sur la scène car – affirment-ils – "Nous sommes contre la linéarité, nous avons une poétique du fragment, donc la réflexion sur le langage et sur la narration ont avancé parallèlement. Nous avons toujours ressenti l'exigence de compliquer les niveaux d'expression du théâtre"[834]. Menni et Babina de Teatrino Clandestino de leur côté, en répondant à Andrea Nanni qui souligne l'importance fondamentale de la vidéo dans leur travail, disent :

> La solution vidéo ou les autres solutions comme l'utilisation de voix enregistrées alternées à des voix amplifiées ou naturelles, dès *Si prega di discutere casa di bambola* jusqu'à aujourd'hui avec *Iliade*, nous emmènent vers la direction merveilleuse de la subdivision de la dramaturgie en plusieurs niveaux; cette préférence à l'accumulation dans la construction du spectacle est supporté évidemment plus par l'utilisation du numérique, aussi bien vidéo que audio, que simplement par la vidéo[835].

Comme Babina et Menni le soulignent, les nouvelles technologies sont en effet l'instrument privilégié de la réalisation de l'exigence de plusieurs couches de sens sur scène, en permettant de passer de la notion de traduction binaire à la superposition et à la connexion de codes différents sur le plateau.

***

D'après cette étude, les parcours et les positions des artistes italiens se révèlent variés, parfois très distants les uns des autres. Toutefois, des éléments communs ou particulièrement fréquents ressortent de cette variété. Ceux-ci définissent les spécifités du théâtre italien et permettent ainsi de mieux comprendre le développement national des pratiques théâtrales impliquant les technologies audiovisuelles en l'insérant dans le cadre plus vaste de l'histoire du théâtre.

De nombreux artistes italiens déclarent d'avoir une relation problématique avec les "traditions" du théâtre, qui parfois sont simplement étrangères à leur formation, parfois sont connues et assimilées, mais néanmoins refusées explicitement. Mais, quelles sont ces "traditions" qui reviennent continuellement dans leurs propos en tant que pierres de touche négatives de leurs poétiques et de leurs praxis? La question est complexe, et cruciale. A notre avis, il s'agit d'une vision dévoyée, partielle et idéologiquement

---

[834] Daniela Nicolò et Enrico Casagrande in PLASSARD, Didier (dir.), "L'integrazione dell'immagine video sulla scena: l'esempio di Motus. Una tavola rotonda sull'*Ospite*, Rennes, TNB, 27 avril 2004", in *ateatro*, n° 71, 17 juillet 2004, http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=71&ord=15.

[835] TEATRINO CLANDESTINO, "Cinque domande a Teatrino Clandestino di Andrea Nanni", in SCARLINI, Luca (dir.), *TTV Festival 28 maggio – 2 giugno 2002. Catalogo*, Riccione, Associazione Riccione Teatro, 2002 (stampa: Forlì, Litografia La Greca), p. 127

construite, de la mise en scène moderne, dont ces artistes semblent vouloir considérer seulement les éléments les plus institutionnels, normatifs, rationnels, qui, effectivement, dans la déclinaison italienne de la *regia*, sont particulièrement développés (nous rappelons que le Piccolo Teatro, berceau de la mise en scène italienne, est aussi la première institution théâtrale d'Italie). Au fond, ils n'acceptent pas que le théâtre soit un art et une activité définis, encadrés dans des coordonnées esthétiques, sociologiques et économiques spécifiques, dont la production de spectacles, le texte dramatique et la représentation sont, de leur point de vue, les pivots. En se nourrissant plutôt des expériences radicalement iconoclastes – peut-être faudrait-il plutôt dire "théâtroclastes" – de Carmelo Bene, et des recherches totalisantes du Living Theatre et de Grotowski, ils revendiquent la matérialité du travail du plateau et le caractère d'expérimentation permanente de la pratique théâtrale, en tenant comme point de repère constants les notions d'écriture scénique et de laboratoire octroyées dans les années soixante et soixante-six. À la limite, quand ils regardent au passé, ils prennent à modèles les avant-gardes historiques, avec leurs créations et leurs utopies aux frontières entre les arts du spectacle, les arts plastiques, le cinéma. Si d'une part une partie du patrimoine international du théâtre du XXe siècle, est ignorée, exclue et malmenée, de l'autre il nous semble que des traditions plus anciennes et moins définissables, appartenant à l'histoire du théâtre italien et survivant dans des pratiques populaires dont certains artistes font parfois l'expérience, travaillent au fond de leurs recherches.

Au fil des décennies, les artistes italiens se construisent ainsi leur propre lignage national, dans lequel le théâtre se définit paradoxalement comme un terrain de recherche, comme une pratique instable et multiple. Ce sont justement les artistes qui appartiennent à ce lignage particulier qui ne font pas un usage occasionnel des dispositifs technologies, mais tendent à développer des pensées et des poétiques qui les interrogent et les utilisent en tant qu'outils de provocation de ce théâtre en question. Sources de complexité et de critique sociale, références au monde contemporain et à ses langages, les technologies ne sont que rarement le centre du discours et de la recherche des artistes italiens, sinon à des moments précis de leur carrière, mais elles créent des tensions qui contribuent à préciser leur position par rapport à la société, leurs compétences, leur rôle dans le processus de création, comme s'il s'agissait parfois d'une sorte d'apprentissage détourné du théâtre. Il faut maintenant porter notre attention sur les résultats de ces approches, pour vérifier ce que les éléments technologiques ainsi pensés et utilisés introduisent dans la phénoménologie de la scène.

2

Les technologies comme déclencheurs de champs de tension

Depuis son origine, le théâtre est la forme d'expression artistique qui permet le mieux d'explorer les contradictions de l'humain, en les matérialisant sur une scène constituée du réel mais censée évoquer les fantasmes de l'imaginaire sous les yeux des spectateurs présents qui forment le public. "Être, ou ne pas être, telle est la question" : en empruntant les mots de théâtre peut-être les plus connues de la culture occidentale, prononcés par Hamlet dans le célèbre monologue, le théâtre demeure suspendu en une alternative, capable de composer transitoirement ses deux versants dans l'espace-temps du spectacle ouvert sur le tout possible.

Ce n'est pas un hasard si la pièce de Shakespeare sur le Prince du Danemark, qui, comme l'affirme Peter Brook "évoque toute sorte de questions immédiates sur le théâtre"[836] a obsédé les metteurs en scène modernes, hantés par le désir de comprendre, d'imaginer et de définir leur art. La tragédie d'Hamlet accompagne l'affirmation de la mise en scène et elle suit ses développements et ses impasses tout au long du siècle, à travers des spectacles qui ont marqué l'histoire du théâtre contemporain : à partir de la version de Stanislavski et Craig au Théâtre d'Art de Moscou en 1912 — dont la création controversée témoigne d'une part du caractère européen de la mise en scène, de l'autre de la rencontre impossible entre l'esprit pragmatique de l'un et la vision utopique de l'autre – en passant par les scénographies que Svoboda conçoit pour Jaromìr Pleskot au Théâtre National de Prague en 1959 – un dispositif de miroirs noirs – pour Otomar Krejča à Bruxelles en 1965 – un labyrinthe d'escaliers et de miroirs – et pour Miroslav Machácek en 1982 – un plateau nu et obscur animé seulement par la lumière – jusqu'à arriver à quatre créations des années 1990 : *Elseneur* de Robert Lepage, *Hamlet, a monologue* de Robert Wilson, *Qui est là?* de Peter Brook – dans lequel il mêle des citations des maîtres du théâtre moderne tels que Stanislavski, Meyerhold, Gordon Craig, Artaud, Brecht, des textes de Zeami et des répliques shakespeariennes –, et *Hamletas* d'Eimuntas Nekrosius.

Dans ces mises en scène, les techniques du plateau sont souvent convoquées et expérimentées pour explorer la relation du sujet – Hamlet – avec le monde – la cour d'Elseneur –, et la manière dont le théâtre peut donc représenter cette subjectivité. Pour

[836] LAVENDER, Andy, *Hamlet in pieces. Shakespeare reworked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*, London, Nick Hern Books, 2001, p. 5.

Craig, Hamlet est le "monodrame" du protagoniste, dont la scène mobile des *screens* devient une sorte de plan subjectif; pour Lepage il est question d' "analyser aux rayons X" le cerveau du personnage par les mouvements d'une machine scénique qui engendre plusieurs configurations de l'espace et qui, grâce à la vidéo, multiplie la présence de l'acteur; pour Wilson aussi, l'histoire est racontée du point de vue d'Hamlet, dont le drame devient un *flash-back* fragmentaire, ponctué par les effets d'éclairage qui caractérisent le travail du metteur en scène américain.

En Italie, deux créations inspirées de l'*Hamlet* de Shakespeare s'insèrent dans cette série internationale des mises en scène. Réalisées par le couple De Berardinis/Peragallo et par Carmelo Bene à l'époque de la "contamination diffuse", elles peuvent être considérées comme les manifestes de la manière dont les technologies amplifient les éléments oxymoriques du théâtre, en engendrant des champs de tension qui mettent en jeu ses traditions, ses formes et ses structures.

Deux Hamlet *italiens : les technologies et les oxymores du théâtre*

Pour Bene, De Berardinis et Peragallo l'interprétation du chef-d'œuvre de Shakespeare est l'occasion de réfléchir sur la fonction tragique du théâtre, en l'insérant dans une *Weltanschaung* contemporaine. Ces artistes déforment et métamorphosent le texte original pour construire des œuvres décousues qui affirment l' "impossibilité du tragique dans la représentation" ou bien "le tragique de l'impossibilité de la représentation", ces deux interprétations étant liées à la condition aliénée du sujet dans le monde actuel. Les technologies constituent un élément fondamental pour construire cette vision négative de l'homme et du théâtre.

Dans *La faticosa messa in scena dell'Amleto di William Shakespeare* que Leo et Perla présentent en 1967[837], l'utilisation de trois écrans cinématographiques et d'un système d'amplification tient de l'idée dramaturgique selon laquelle l'histoire du Prince de Danemark n'est qu'une projection imaginaire du protagoniste, et se base sur l'opposition entre la vie et la mort, entre l'éphémère et la répétition. Pour eux, qui – nous le rappelons – mettent Hamlet, joué par De Berardinis, devant les simulacres cinématographiques des autres personnages, qu'ils interprètent dans un film projetée sur trois écrans et qu'ils doublent en direct en se servant de microphones, il s'agit de montrer le cadavre du théâtre, et de mettre le public dans la condition d'éprouver un sentiment d'absence et d'impuissance. Comme le dit De Berardinis lui-même, le

[837] Cf. *supra*, pp. 137 et suiv..

spectateur est "vampirisé"[838] par les effigies des acteurs dans les images, et face à cette présence altérée de l'individu sur la scène, il perd son lien essentiel au monde, au flux de l'histoire, emprisonné par l'esclavage d'un regard qui ne peut plus porter le dialogue. Néanmoins, la circulation des comédiens sur la scène, qui s'opposent à la fixité de l'image cinématographique, trouble cette absence et met l'accent sur le caractère vivant de la relation entre la scène et la salle. Ces présences sont pourtant filtrées par la médiatisation de la voix, qui contribue à questionner leur nature. Tant le personnage que l'acteur sont dissociés, ce dernier étant obligé de jouer pour et avec son effigie figée dans le film. Ce procédé se fonde sur l'altérité radicale entre l'image cinématographique et la présence vivante des acteurs, et provoque un dévoilement des pratiques d'aliénation des médias modernes, en réfléchissant également sur le pouvoir du théâtre de montrer la mort, l'au-delà, le mental. Le cinéma et les microphones constituent un dispositif scénique qui détruit l'unité du texte et son sens ultime : la suspension du geste meurtrier qu'implore le spectre du père et qui est au centre de la pièce n'est plus possible, car tout a déjà été accompli, et Hamlet et le public ne peuvent que regarder la répétition hallucinée de l'acte. Toutefois, ce dispositif engendre aussi une interaction musicale, proche du jazz, entre les images, les sons et les mots.

Carmelo Bene aussi, en s'inspirant des réécritures symbolistes d'*Hamlet* par Jules Laforgue, tend à détruire la consistance de l'histoire du Prince, en la transformant en une succession de balbutiements, de monologues qui ne sont pas concluants, de gestes incohérents et inaccomplis. Son rapport au texte de Shakespeare, qui l'accompagne tout au long de sa carrière[839], est, comme le dit Bene lui-même, "un *work in regress*

[838] L'expression est utilisée directement par De Berardinis.

[839] Les réalisations de Bene inspirées d'*Hamlet* sont en effet nombreuses : *Amleto da Shakespeare* [*Hamlet d'après Shakespeare*], 1962 et 1964; *Amleto e le conseguenze della pietà filiale* [*Hamlet et les conséquences de la pitié filiale*] d'après Jules Laforgue, 1965 et 1967; *Un Amleto di meno* [*Un Hamlet en moins*], film, 1973; *Amleto (da Shakespeare a Laforgue)* [*Hamlet (de Shakespeare à Laforgue)*], 1975; *Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)* [*Hamlet par Carmelo Bene (de Shakespeare à Laforgue)*], œuvre télévisuelle, 1978; *Hommelette for Hamlet. Operetta inqualificabile da Jules Laforgue* [*Omelette pour Hamlet. Opérette inclassable d'après Jules Laforgue*], 1987; *Hamlet suite* spectacle concert d'après Jules Laforgue, 1994; *Hamlet suite* œuvre télévisuelle d'après le spectacle de 1994, 1998. Sur le travail réalisé par Bene sur *Hamlet* de 1962 à 1975 cf. PETRINI, Armando, Amleto *da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, "Narrare la scena : esercizi di analisi dello spettacolo", Pisa, ETS, 2004; sur les sources littéraires utilisées par Bene cf. BAIARDO, Enrico – TROVATO, Roberto, *Un classico del rifacimento. L'Amleto di Carmelo Bene*, Genova, Erga, 1996; BARTALOTTA, Gianfranco, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000; sur la version télévisuelle cf. TESSARI, Roberto, "Carmelo Bene. Un Amleto fra Shakespeare e Laforgue", in ALONGE, Roberto – TESSARI, Roberto, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Milano, LED, 1996. Fernando Mastropasqua a consacré ses derniers cours à l'Università di Pisa (1998-2001) et plusieurs études aux mises en scène d'*Hamlet* par Bene, en le comparant avec les études de Gordon Craig : cf. MASTROPASQUA, Fernando, *In cammino verso Amleto. Craig e Shakespeare*, Pisa, BFS, 2000; MASTROPASQUA, *Teatro provincia dell'uomo*, Livorno, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004.

permanent" : "moi, *Hamlet*, je ne l'ai jamais fait, je l'ai toujours défait"[840]. En 1974, il tourne pour la Rai *Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)* – diffusé ensuite en 1978 – en concevant une œuvre autonome pour la télévision en dialogue avec son travail pour un spectacle qu'il présente en octobre 1975 à Prato. Contrairement à De Berardinis et Peragallo, Bene travaille sur les analogies entre le dispositif théâtral et le média télévisuel des origines[841] – immédiateté, co-présence de l'émetteur et du récepteur, continuité et cohérence de l'espace – en les utilisant de manière antiphrastique, comme il l'avait fait dans sa première réalisation télévisuelle, *Bene! Quattro modi diversi di morire in versi* (1977). Bene bouleverse la communication et insère l'action filmée dans un espace abstrait et absolu. Si dans *Bene! Quattro modi diversi di morire in versi* le lieu, bien qu'il soit inséré dans un espace électronique obtenu par le *chroma-key*, représente encore un théâtre, un théâtre détruit et immergé dans le noir, mais encore reconnaissable, dans *Amleto*, il situe les comédiens dans un espace graphique et monochromatique, parfois délimité par un diaphragme circulaire. Les prises d'ensemble dans lesquelles les figures humaines ne sont que des silhouettes presque absorbées par les fonds monochromes noirs ou blancs s'alternent avec des gros plans. Comme dans *Bene! Quattro modi diversi di morire in versi*, Bene déploie une rhétorique du visage qui affaiblit et parfois anéantit la communication tant des personnages entre eux que dans leur relation avec les spectateurs. De plus, le montage lui permet de saccader les répliques, d'isoler les personnages et les gestes dans une succession dépaysante qui ne répond pas au déroulement dramatique, mais à une logique rythmique et musicale qui rapproche le travail télévisuel d'une sorte d'opéra "branlant" et désaxé.

Ces deux interprétations iconoclastes d'*Hamlet* montrent comment les médias, en raison de leurs similitudes ou différences par rapport au dispositif théâtral, troublent le rapport à la tradition, en modifiant le jeu de l'acteur et déconstruisant la structure dramatique, mais en établissant des correspondances et des synthèses entre les éléments visuels, sonores, verbaux de la scène. La notion de présence et le dialogue avec le spectateur sont le centre de cette mise en question, qui, finalement, transforme l'espace de la mise

[840] Carmelo Bene cité par CATTANEO, Alessandra, "Carmelo Bene fa Hamlet: 'Beato chi potrà vedermi', in *Il Corriere della Sera*, 25 février 1996.

[841] Sur les caractéristiques sémiotiques théâtrales du dispostif télévisuel à son origine, alors qu'il se fondait sur le direct, cf. AUSLANDER, Philip, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, London and New York, Routlegde, 1999, en particulier pp. 19 et 20.

en scène dans un "habitat" actif dans lequel la théâtralité est déclinée par l'introduction d'éléments d'hybridation avec d'autres médias.

Le rapport aux traditions du théâtre

Dans un ouvrage consacré à l'œuvre d'art total par le Laboratoire de Recherche sur les Arts du Spectacle du CNRS, Elie Konigson repère deux courants principaux dans le théâtre occidental :

> En simplifiant quelque peu la buissonnante histoire des pratiques théâtrales, on peut y distinguer deux courants fondamentaux. Le premier pourrait être intitulé "la tradition des tréteaux". Il repose sur la rencontre de l'acteur et du texte dramatique, toute problématique instrumentale se résolvant dans et par le corps et la voix de l'acteur. A l'opposé [...] s'instaure un espace de jeu qui puise ses structures parmi les restes récupérés et bricolés de la ritualité. [...] La tradition néo-ritualiste, ouvre la représentation au pathos et introduit d'un même mouvement la danse, le chant, la musique instrumentale, le principe du merveilleux machiné et la définition de plus en plus prégnante des lieux de l'action dramatique par les éléments figuratifs[842].

Les expériences que nous avons analysées montrent que les technologies audiovisuelles s'insèrent dans ces deux traditions. Ce phénomène d'incrustation, de greffe d'éléments contemporains, extérieurs au théâtre dans les substrats les plus profonds et les plus anciens de la pratique théâtrale peut conduire, parfois à l'intérieur d'une même création, aussi bien à une transformation dans la continuité qu'à un changement radical.

La "traditions de tréteaux"

Étant donnée la centralité de la fonction actoriale dans l'histoire théâtrale italienne, les technologies sont souvent des éléments qui concentrent leur fonctionnement et leurs effets sur le corps et la voix de l'acteur. Leur intervention se fonde souvent sur la pratique de l'oralité. Dans son volume sur les technologies de la parole, Walter Jackson Ong observe que "l'époque électronique est aussi une époque d' 'oralité de retour', celle du téléphone, de la radio, de la télévision, dont l'existence dépend de l'écriture et de la presse"[843]. Si le cinéma est une forme d'écriture par images, les médias de la radio et de la télévision exaltent la parole dite, adressée au spectateur censé se trouver face à l'écran. Dans les cultures orales primaires – c'est-à-dire qui ne connaissent pas l'écriture – la parole est un événement, un son qui se manifeste dans le temps et qui meurt dans l'instant même où il existe, lié plus à l'action qu'à la pensée. Le caractère performatif de la parole orale, et son retour dans les modes de communication des médias

[842] KONIGSON, Elie, "De la collaboration des arts à l'union des spectateurs", in BABLET, Denis – KONIGSON, Elie (dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, CNRS, 1995, p. 13.

[843] ONG, Walter Jackson, *Oralità e scrittura : le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 21.

électroniques, a engendré un terrain commun avec le théâtre, où des influences réciproques se sont établies.

En Italie le lien entre les modalités d'expression théâtrales fondées sur l'oralité et le modèle de communication télévisuel est évident : en effet le déferlement des monologues sur les scènes des années soixante-dix trouve un écho dans la diffusion des performances solo de jeunes comiques sur les plateaux de la Rai (parmi ceux-ci : Beppe Grillo, Carlo Verdone, Massimo Troisi) ainsi que dans la transmission du spectacle théâtral *Mistero Buffo* de Dario Fo. Dans les années 1990 et 2000, ce phénomène de superposition se transforme en véritable genre "transmédial" – le *teatro di narrazione* – dans lequel le récit peut se passer devant à un public en chair et en os, à la télévision, en cassette vidéo ou en Dvd[844]. Au début, la parole-événement se transmet par le biais du direct et de la présence d'un public théâtral qui fait fonction de médiateur avec le spectateur télévisuel, comme dans *Il racconto del Vajont* (1997) mais au fil du temps elle se produit par des codes et des conventions de plus en plus autonomes, qui exploitent les caractères de la sérialité télévisuelle. Ces expériences se fondent précisément sur l'efficacité de la communication, sur le sentiment de présence que le dispositif télévisuel suscite chez le spectateur. Les éléments indispensables à ce processus de constitution d'un public à travers la télé-présence sont d'abord le visage et les yeux du conteur, qui cherche toujours dans la caméra le regard virtuel de son interlocuteur; ensuite le rire que l'acteur, même lorsque le sujet et le ton du récit ne sont pas comiques, essaie de provoquer de temps en temps pour obtenir une réaction immédiate, instinctive chez le spectateur; enfin, la capacité du récit d'associer l'expérience individuelle, intime, à la sphère publique et de transmettre sa matière comme du vécu. Par l'importance nationale des sujets abordés et par la capacité des acteurs-auteurs-conteurs de se fabriquer une langue vivante, sonore, indissociablement liée à leur gestualité, la parole télétransmise a le pouvoir de constituer une mémoire collective partagée.

A propos des monologues théâtraux de l'acteur américain Spalding Gray, Philip Auslander souligne leur caractère télévisuel, qu'il repère dans leur sérialité et dans le fait que l'acteur se crée tout au long de ses créations une "*performance persona"* dans

[844] Sur le déferlement des monologues en Italie dans les années soixante-dix et sur leur relation avec les médias cf. MARINAI, Eva – POETA, Sara –VAZZAZ, Igor (dir.), *Comicità negli anni Settanta*, Pisa, ETS, 2005; sur la diffusion internationale des pratiques du monologue cf. le dossier édité par BENHAMOU, Anne-Fançoise (dir.), "Le monologue", in *Alternatives théâtrales*, n° 45, juin 1994, dans le quel le cas italien est traité diffusement.

laquelle, tout comme dans les personnages de la *reality tv*, cohabitent l'aspect construit et l'aspect réel. Pour Auslander, cela montre que

> dans plusieurs cas, nous n'assistons tant à l'intégration de dispositifs venant des médias et des technologies dans le cadre du spectacle vivant, quant plutôt à l'absorption de la part de celui-ci d'une épistémologie dérivée des médias[845].

A notre avis, il s'agit plutôt de la réactivation d'un phénomène ancien, lié justement à la "tradition de tréteaux", et en particulier – nous semble-t-il – à la Commedia dell'Arte, alors que le comédien, au cours de sa carrière, était progressivement identifié avec le rôle qu'il jouait et le masque qu'il portait. Pour les conteurs italiens contemporains, les médias ne remplacent pas exactement le masque de l'Arte, mais contribuent à la définition et à la précision de leur identité et de leur position dans leur relation avec le public. Au contraire du masque de l'Arte qui tend à arrêter le temps et à fixer le comédien dans un présent permanent – un exemple actuel de ce pouvoir est le rapport de Ferruccio Soleri avec son rôle d'Arlequin, que, après plusieurs décennies et malgré l'âge avancé, il continue à jouer – cette espèce de masques télévisuels inscrivent les visages des conteurs dans le temps, en les rendant reproductibles. Ainsi, ils se rapprochent plus des masques anciens, dont Fernando Mastropasqua écrit en observant des figures dessinées sur le vase grec de Pronomos :

> les masques sont des formes en transformation immergées dans le temps. Sur le cratère de Pronomos de l'époque d' , tandis que les masques des satyres ne présentent pas de variations : ils sont des visages éternels, éternellement fixés, celles des acteurs portent visages modifiés par le temps, de la jeunesse à vieillesse[846].

La construction d'une identité hybride entre acteur et personnage, inscrite dans le flux du temps, par le biais d'un "masque technologique" est aussi présente dans le travail de Carmelo Bene, l'artiste italien qui a creusé de la manière la plus profonde et la plus novatrice cette fonction potentielle des technologies audiovisuelles. Bene, en prenant comme point de départ le théâtre ancien dans l'interprétation de Nietzsche et de Baudelaire, a travaillé précisément sur la transformation technologique de ce concept anthropologique fondamental, de cet objet théâtral qui permet la transformation de l'acteur dans l' "autre", et son insertion dans l'univers symbolique matériel mais signifiant de la scène[847].

---

[845] AUSLANDER, *Liveness*, cit., pp. 32-33.

[846] MASTROPASQUA, *Teatro provincia dell'uomo*, cit., p. 7; cf. aussi son analyse du vase de Pronomos "Il cratere di Pronomos", in *Metamorfosi del teatro*, Napoli, ESI, 1998, pp. 39-56.

[847] Sur la notion et les usages théâtrales du masque cf. ASLAN, Odette – BABLET, Denis (dir.), *Le masque : du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 2005 [1999] et Profeti, Maria Grazia (dir.), *La maschera e l'altro*, "Secoli d'oro", Firenze, Alinea, 2005.

Le système d'amplification et de manipulation du son permet à Bene d'interpréter plusieurs figures sonores, de réaliser une polyphonie, de se transformer non pas seulement en instrument de musique, mais en orchestre de la voix. Son gros plan, décliné de manière obsessionnelle dans ses œuvres cinématographiques et surtout télévisuelles, nie l'adresse à tout interlocuteur et l'expression d'une intimité, d'une intériorité unique et unie. Dans la vision nihiliste de Bene, le masque visuel et acoustique montre la dissociation du sujet, son annihilation: la voix ne lui appartient pas, et le visage est un habitat vide de cette voix.

En Italie, aucun artiste est parvenu à la radicalité et à la cohérence de Bene dans ce type de recherche, qu'il faudrait comparer avec des expériences étrangères comme celles du metteur en scène canadien Denis Marleau. Toutefois, son travail est à l'origine d'expérimentations menées *sur* et *par* les nouvelles technologies. En particulier, du au *data suite* et des microphones que Roberto Latini utilise dans *Ubu incatenato* (2005)[848]. Le "masque technologique" redevient alors un objet, qui exerce une contrainte physique non seulement sur le visage, mais sur tout le corps. Le comédien tend à se transformer dans une sorte de marionnette vivante qui simultanément assume aussi la fonction de marionnettiste de la scène, dont il déclenche, par son mouvement, les effets sonores et visuels. Le masque devient une interface, une surface de passage qui active et détermine la relation entre l'homme et son environnement. Dans les recherches de Bene, Latini et ensuite de Xlab, les technologies engendrent l' "amplification" de l'acteur et de son potentiel de jeu, en multipliant ses ressources vocales, en agrandissant son visage, en le liant finalement à l'espace mobile de la scène.

Comme dans *La faticosa messa in scena dell'Amleto* (1967), dans lequel les comédiens doublent sur le plateau leurs effigies sur l'écran, le masque technologique peut aussi agir par "dissociation" : l'acteur est alors séparé de son corps par le dispositif scénique qui sépare sa présence visuelle et sonore. Lorsqu'il est utilisé au cinéma, le doublage est une convention acceptée le grand public et par la plupart des spécialistes. Au théâtre, il accentue le clivage entre non seulement entre l'acteur et le personnage, mais aussi entre l'acteur et le contrôle de son jeu, ce regard interne qu'il porte toujours sur son corps et sur la coordination entre la parole, le mouvement et l'expression. Les créations italiennes qui déploient ce procédé sont nombreuses et récentes, comme *Come un cane senza padrone* (2003) et *Madre e assassina* (2004). La perception du spectateur est

[848] Ce type d'expérimentation a été ensuite menée aussi par Xlab Videofactory d'Anfrea Balzola et Anna Maria Monteverdi en 2006, avec le spectacle avec Francesca Dalla Monica *Racconti del mandala*.

alors partagée entre la construction visuelle du personnage et l'émission sonore, la parole, et son regard peut souvent embrasser les deux en même temps. Cela engendre l'instabilité de sa réception qui peut se concentrer sur la figuration filmique, et recomposer ainsi l'unité du personnage, où passer de l'un à l'autre, en prenant plaisir à l'observation de l'acteur se regardant et réagissant à son effigie, au plaisir aussi de découvrir une technique normalement cachée, secrète, en train d'être réalisée.

Les "masques technologiques" de l' "amplification" et de la "dissociation" s'insèrent dans le processus de réhabilitation et revalorisation du masque qui, depuis la fin du XIXe siècle, ont accompagné l'exigence de "rethéâtralisation" de la mise en scène moderne, après deux siècles d'exaltation du visage, lieu pour excellence de l'expression individuelle[849]. Mais si dans les expériences des metteurs en scène qui utilisent des masques neutres ou issues des traditions occidentales et orientales, il s'agit d'un objet qui cache le visage de l'acteur pour libérer son imaginaire et son corps par la contrainte, les masques technologiques sont au contraire des dispositifs, parfois immatériels, qui accentuent les traits du comédien jusqu'à les déformer – comme dans le cas de Bene – ou à les déplacer dans le domaine du virtuel – comme dans le cas des images doublées en direct. Ils obtiennent des effets radicalement différents, doubles et opposés: d'une part, le masque tend à annihiler le corps jusqu'à donner à l'acteur une existence sonore, volatile, en le transformant en une sorte d'Echo contemporaine qui se désincarne dans ses doubles cinématographiques et électroniques; de l'autre, le corps est amplifié jusqu'à devenir masque lui-même, en se fusionnant organiquement avec une "scène vivante" – qui rappelle la "cinquième scène" imaginée au début du siècle par Gordon Craig – de sons, images, lumières. Si les masques de la tradition permettaient aux acteurs d'incarner les dieux, les héros, les morts, les typologies sociales, et, dans la mise en scène moderne, de se libérer de l'imitation du réel, les masques technologiques sont des dispositifs déshumanisés et déshumanisants qui questionnent et mettent en crise le sujet et son identité, en engendrant la "mise en scène" et l'élaboration artistique des transformations anthropologiques en cours.

Dans l'ensemble de ces différentes typologies de réactivation et de contradiction de la "tradition des tréteaux" à travers la réactivation du modèle du rôle-masque, comparable à celui de l'Arte et la radicalisation par amplification et dissociation des recherches sur le jeu masqué de la mise en scène moderne, un élément fondamental souligné par

[849] Cf. DE MARINIS, Marco "La contraffazione del corpo, Maschera ed espressione corporea nel teatro del Novecento", in *Biblioteca teatrale*, n.s., n° 37-38, gennaio-giugno 1996, pp. 325-349.

Konigson manque : le "texte dramatique". Dans le premier cas, il est remplacé par une parole épique et solitaire, dans le second, il est affaibli par une logique déstructurante qui tend à transférer la production du sens du déroulement dramatique à l'association des différents éléments scéniques, en rejoignant ainsi la tradition néo-ritualiste.

La tradition néo-ritualiste

Selon nombre de théoriciens et historiens, les expériences multimédia du théâtre contemporain trouvent leurs origines dans cette "tradition néo-ritualiste", et plus précisément dans l'utopie de la synthèse des arts qui, depuis le Romantisme, anime les esthétiques de la scène[850]. Les technologies permettent alors de redéployer l'ambition du *Gesamtkunstwerk* wagnérien et les tentatives synesthésiques des avant-gardes historiques aux frontières entre la musique, les arts plastiques et le théâtre : les compositions scéniques Kandinski, le "clavier à lumières" de Scriabine, les "synthèses" des futuristes italiens.

Ces dernières expériences sont au centre du Tecnoteatro d'Oriani et Bartolucci, qui tentent en effet d'actualiser par l'usage de technologies de pointe les recherches des futuristes sur les correspondances sons-mouvements-couleurs. Même lorsque les références ne sont pas aussi explicites, l'aspiration à la création de correspondances synesthésiques anime les créations de nombreux artistes italiens à travers les époques : Mario Ricci crée des visions complexes dans lesquelles l'image cinématographique se superpose aux acteurs et aux objets, en engendrant une "quatrième dimension" du mouvement; Giancarlo Cauteruccio et Fabrizio Crisafulli réalisent des fantasmagories technologiques de sons et lumières; Michele Sambin joue d'un ordinateur comme d'un instrument de musique pour composer en temps réel des images et des sons coordonnés. Dans ces travaux, la production du sens est subordonnée à la création d'un environnement scénique dans lequel les différents éléments scéniques se combinent dans un ensemble de stimuli sensoriels cohérent. Le son, plus que la parole est, dans ces expériences par ailleurs très différentes, le centre propulseur de la création, autour duquel se construisent les autres éléments, ce qui donne une qualité abstraite à ces œuvres même lorsqu'elles s'attachent à des contenus intellectuellement compréhensibles. Les sens des spectateurs sont investis et sollicités, et son plaisir repose sur la découverte de configurations inédites du réel.

[850] Cf. par exemple PACKER, Randall – JORDAN, Ken (dir.), *Multimedia, from Wagner to Virtual Reality*, London-New York, Norton, 2001; BALZOLA, Andrea – MONTEVERDI, Anna Maria (dir.), *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti, 2004.

A côté de cette tendance à la synthèse, les artistes italiens s'inspirent également des expériences théâtrales des années vingt et trente – celles de Meyerhold, Piscator et Brecht – qui contestèrent l'œuvre d'art total en lui opposant l'interaction critique des différents éléments scéniques. Les technologies audiovisuelles incitent alors le spectateur à porter un regard différent sur le contenu de la création et sur le fonctionnement des médias. Dans ces créations, c'est la parole qui est le moteur du sens. Les images constituent son contrepoint critique, qui, aussi pour leur nature souvent reproductible conteste, met en crise, l'aspect rituel de l'événement théâtral en le liant au monde, au réel, au concret. Les spectacles de Carlo Quartucci des années soixante, et ensuite ses œuvres réalisées pour la télévision témoignent de cette tendance "épicisante" et critique. Dans son *La rappresentazione della terribile caccia alla balenza bianca Moby Dick* (1973)*,* la narration se déroule simplement, mais l'usage du *chroma-key* crée dans le cadre principal des couches multiples d'images qui installent le spectateur dans une situation méta-télévisuelle. En noir et blanc ou en couleurs, elles proviennent de différentes archives, et s'insèrent de manière non illusionniste dans un décor qui est par ailleurs désigné en tant que tel, sans l'intention de reconstituer l'environnement de l'action. En brisant l'unité du plan et en évoquant la mémoire virtuelle de la télévision, ces bouts d'images incrustés dans le cadre mettent en évidence la nature bidimensionnelle, artificielle de l'image télévisuelle et son caractère conventionnel, et ils s'opposent ainsi à la réception linéaire de l'action, en la rattachant à la réflexion actuelle sur les médias et leur fonctionnement. Dans *L'istruttoria* (1967) de Virginio Puecher, le dispositif audiovisuel adopte une fonction de distanciation semblable, tout en gardant néanmoins une relation de complémentarité avec le texte. Puecher choisit consciemment d'utiliser des images cinématographiques, télévisuelles et des microphones pour l'amplification des voix pour manipuler les réactions des spectateurs vis-à-vis de la réalité terrifiante que les mots racontent sobrement. Le metteur en scène ne veut pas que ceux-ci s'abandonnent à une imagination morbide, romantique des faits évoqués, mais en même temps il veut les choquer, percuter à la fois leurs émotions et leur raison. Pour rendre la parole plus efficace, il l'accompagne alors d'images qui sont à la fois objectives – elles montrent des documents écrits, des séquences tournées dans les camps à l'époque de la représentation – et subjectives – elles sont tournées caméra à la main, et, dans le cas des gros plans, elles agrandissent les expressions des acteurs –, et dont le montage est réalisé en direct face au public. Le public doit combiner plusieurs sources d'information, et moduler, varier son attitude vis-à-vis de l'histoire racontée : il

est ainsi préservé d'une réception monotone qui risquerait de demeurer superficielle et transitoire.

De manière différente, Giacomo Verde travaille également sur le rapport entre la parole et l'image, en s'appuyant sur l'écart qui existe entre le verbal, le tridimensionnel et le bidimensionnel. Dans ces *teleracconti*, il construit les images sous les yeux des spectateurs à partir d'un récit verbal. Il matérialise les mécanismes de l'imagination et du jeu, en reproduisant le passage du texte à la figuration et en activant les capacités de manipulation et de transformation de la réalité. Verde ne cherche pas pourtant à créer un univers imaginaire cohérent et complet, mais il souhaite au contraire exhiber le processus de composition, l'artificialité de l'image, l'ironie de la traduction au pied de la lettre de la parole en vision. En disposant côte à côte le conteur, la caméra, le moniteur, les mots et les images, il provoque une prise de conscience du caractère hybride de la réalité dans laquelle vous vivons.

En revanche, le théâtre expérimental qui a son origine dans le "nouveau théâtre" des années soixante, avec sa notion pragmatique et théorique de *scrittura scenica*, s'éloigne tant de la tendance synthétique que de la tendance critique, en constituant une voie nouvelle. Les technologies audiovisuelles ne sont pas harmonieusement intégrées dans un ensemble cohérent, mais elles ne sont pas non plus utilisées à la seule fin de produire un effet de distanciation de la scène, mais, comme dans les *Hamlet* de De Berardinis/Peragallo et Bene, pour briser l'unité de la scène et démonter les mécanismes de la représentation. Pour la Génération 90, cette logique de la fragmentation s'applique à l'ensemble de la création théâtrale, qui devient "projet multimédia" composé de modules autonomes aux combinaisons multiples. Sur la scène, plusieurs langages sont utilisés simultanément, gardant chacun un espace indépendant de signification. La parole se métamorphose et se multiplie: texte écrit, texte en *voix off*, voix d'archive, texte dit par les acteurs, jeu de mots, et il ne garantit plus un sens univoque et linéaire. Les associations, les correspondances existent, mais sont organisées de manière "rhizomatique", et elles deviennent une sorte de "montage à faire", comme dans les œuvres de Motus, ou d' "énigme" à résoudre, comme dans celles de Fanny e Alexander. Bien qu'en apparence ces pratiques semblent détruire la capacité du théâtre de saisir, comprendre et démasquer le réel, en se transformant en un miroir cassé qu'il n'est plus possible de recomposer. L'artiste demande au spectateur, dont la capacité d'élaboration devient le centre du processus de signification, de se construire son propre point de vue, de décrypter et recomposer les messages éclatés que celui-ci lui envoie. Celui-ci est

ainsi invité à participer à une sorte de rituel inabouti, dont l'essence repose justement dans son incomplétude et dans son éclatement.

Ces transformations variées des traditions théâtrales, tant celle des tréteaux que celle néo-ritualiste, impliquent, à un niveau plus profond, la déstabilisation du concept de présence,

"Registres de présence" et jeux d'absence

En 1998, Béatrice Picon-Vallin introduisait la notion de "registres de présence" pour définir les différents statuts de l'acteur sur la scène contemporaine peuplée d'écrans. Elle écrit que

> La convocation des images, et surtout de ses propres images, transforme donc le jeu de l'acteur, et matérialise la dualité de sa nature. Pour celui qui place la problématique du double au cœur de sa création, ces jumeaux technologiques la concrétisent avec force. Mais le rapport au public est également affecté. L'image sème la *perturbation* : elle force sans cesse le spectateur à se poser des questions sur ce qui lui est donné à voir. Car la vidéo fait apparaître des absents[...]. Elle fait revenir les morts [...]. […] On eu recours à la notion de *niveau* ou de *registre de présence* pour rendre compte des variations de l' "être-là", hybride de l'acteur, des objets, du jeu – double filmé, grossi ou réduit, lumineux ou pâli de l'acteur en scène, double enregistré de l'acteur absent de la représentation, ombres réelles ou projetées, reflets données par des miroirs ou des surfaces polies, etc. L'image miroitante de la vidéo ne compromet pas totalement la toute-présence du comédien en scène, mais elle la *déstabilise*. Evitant tout surjeu vocal, l'utilisation de différents types de miroirs, dont certains autorisent le chuchotis, comme si la parole était coulée à l'oreille même du spectateur, peut également faire varier le niveau de présence des comédiens[851].

La notion de présence est aujourd'hui à la une de plusieurs domaines du savoir, de la psychologie à l'informatique, de la médiologie aux arts du spectacle. Ce mot polysémique, et complexe, qui traverse la pensée occidentale depuis l'époque moderne et revient également dans de nombreuses expressions du langage commun, définit au fond la relation du sujet au monde, la manière dont celui-ci construit son identité et son interaction avec l'environnement par les mécanismes de la perception sensorielle et de l'élaboration intellectuelle.

Au cours des dernières décennies, les technologiques électroniques et numériques avec les dimensions spatio-temporelles virtuelles, les intelligences artificielles et les relations interactives entre l'homme et la machine, ont engendré des déclinaisons inédites des modalités de présence. Les études actuelles s'occupent donc d'analyser d'une part comment les dispositifs technologiques créent des effets de présence, de l'autre comment les sentiments de présence surgissent chez leurs utilisateurs. Les affirmations

[851] PICON-VALLIN, Béatrice, "Hybridation spatiale, registres de présence", in PICON-VALLIN (dir.), *Les écrans sur la scène*, cit., pp. 28-29.

de nombre de chercheurs et d'artistes de théâtre qui tendent à opposer de manière tranchante et idéologique les *performing arts* aux médias technologiques se sont nuancées et problématisées. D'un point de vue général, Auslander a contesté radicalement l'opposition ontologique entre le "médiatisé" et le "live" et s'est attaché à parcourir l'histoire de ces deux états du réel avec leur influences réciproques, pour montrer que "la relation [...] du *liveness* et de la *mediatization* doit être considérée comme une relation de dépendance et d'imbrication"[852]. Dernièrement, l'attitude des chercheurs et des artistes vis-à-vis de l'idée de présence est de plus en plus pointue et expérimentale. Ces dernières années ont vu le jour des projets de recherches internationaux réunissant des chercheurs de plusieurs disciplines, des artistes de théâtre, des chorégraphes et des plasticiens afin d'explorer et de saisir de manière approfondie et expérimentale les caractéristiques de ces nouvelles présences énigmatiques et multiples[853]. Les créations théâtrales impliquant l'utilisation des technologies ont individualisé au sein de l'événement théâtral des couches multiples de présence. Le cinéma et la vidéo ont des propriétés spécifiques qui sont exploitées de manière différente par les artistes pour leur caractère différent de reproductibilité ou irreproductibilité.

Pour Roland Barthes, le théâtre et la matière première du cinéma, la photographie, ont en commun leur capacité de rendre possible le retour du mort. Barthes écrit :

> si la Photo me paraît plus proche du théâtre, c'est à travers un relais singulier (peut-être suis-je le seul à le voir): la Mort. On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts: les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort: buste blanchi du théâtre totémique, homme au visage peint du théâtre chinois, maquillage à base de pâte de riz du Katha Kali indien, masque du Nô japonais. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la photo; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à 'faire vivant' ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts[854].

Les observations de Barthes sont convaincantes, mais il faut à notre avis préciser qu'au théâtre, le mort revient à la vie en permettant la possibilité d'un dialogue avec les vivants, en face à face, en révélant la puissance de la mort et le tragique de la vie, dans

---

[852] AUSLANDER, *Liveness*, cit., 1999, p. 53.

[853] Le projet "Effets de présence" est mené par le Groupe de recherche performativité et effets de présence de l'UQAM, mais accueille la contribution des chercheurs de plusieurs pays; le "Presence Projet" est créé par Gabriella Giannachi et Nick Caye de l'University of Exeter, Mel Slater de l'University College of London, et Michael Shanks de la Stanford University. Les sites des projets, qui expérimentent aussi une nouvelle forme de circulation et d'échange entre les chercheurs : www.effetsdepresence.org et http://presence.stanford.edu/.

[854] BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard–Seuil, 1980, p. 56.

la photographie c'est la vie qui est fixée, arrêtée, et qui revient en tant qu'illusion, effigie d'un instant qui ne pourra plus se répéter. Au théâtre, le geste est suspendu, représenté dans son devenir, dans la durée, tandis que dans la photographie, il est présenté, fixé, reproduit. Même par rapport au cinéma, qui octroie la dimension du temps à la photographie, le théâtre oppose la revivification à la reproduction. Le registre de présence de l'image tend à se définir comme opposition, contrepoint à la coprésence essentielle de l'événement théâtral, dans une exaltation de la dimension visuelle du spectacle. L'image manifeste alors la présence d'une absence. Comme dans *Pirandello chi?* (1973) de Memé Perlini, cette distance tient parfois d'une sorte d'expansion du sujet qui parvient à contenir entièrement l'action, en dévorant la scène, en proposant un univers onirique qui se matérialise, mais adopte la grammaire, l'articulation du cinéma. La scène devient ainsi une projection de l'inconscient et les acteurs des figures fragiles dont l'apparition dépend de la lumière. La compréhension objective de l'action scénique gagne en complexité et la fonction symbolique collective du public est ainsi réduite.

Dans *Madre e assassina* (2004) au contraire, les spectateurs sont invités à suivre une histoire linéaire, exposée de manière objective et presque impersonnelle sur un écran éloigné de la salle. La compagnie explique l'usage de ce dispositif vidéo, qui néanmoins possède des caractéristiques cinématographies, en déployant le même vocabulaire jadis utilisé par Leo et Perla : meurtre du théâtre et de l'acteur. La distance et l'insaisissabilité des acteurs sont pourtant contredites par l'immersion sonore, ce qui crée un trouble de la perception et de la compréhension du public, qui, comme dans *Les Aveugles* de Maeterlinck mis en scène par Denis Marleau en 2002, n'est pas en état d'établir la nature des présences humaines qui apparaissent dans l'espace scénique. Finalement, dans la deuxième partie du spectacle, c'est la télévision qui parvient à tuer le théâtre, paradoxalement au moment où une présence réelle, en chair et en os se manifeste sur la scène. Par la vulgarité de sa figure et de son langage, directement adressés au public, la présentatrice de l'émission télévisuelle sur la "mère meurtrière" conduit les spectateurs dans le jeu du voyeurisme et de la morbidité, en transformant le sens de la narration que vient d'être présentée.

La curiosité et le désir sont aussi au centre du *cinéma de chambre* réalisé par Fanny e Alexander dans le spectacle *Ardis I* (2003). La séparation physique entre les comédiens et les spectateurs, la fragmentation du corps de l'acteur, qui devient partie, organe des sens et des rapports avec l'extérieur (oeil, bouche, oreille) excitent et frustrent la pulsion scopique. Mais le cadre limite la vue et élargit le hors-champ où se passe l'action

présumée, suggérée par les mots et le bruitage. L'écran vidéo placé au centre du décor, de son côté, trouble l'écoulement de la durée et découpe le mouvement en séparant les photogrammes : la continuité de l'action est interrompue, et le spectateur devient conscient du principe illusoire du cinéma, en percevant des instants que son oeil lie les uns aux autres. Motus aussi, dans le *cinéma avant le montage* de *Twin Rooms* (2002) demande au spectateur de devenir conscient des mécanismes qui règlent le cinéma, et, dans ce cas, son langage, en lui laissant composer les plans multiples et le tissu sonore que les artistes lui proposent. Pour Motus, le cinéma est construction d'une fiction, narration d'une histoire par des conventions qui créent des effets de présence et de réalité. Le théâtre, lui, dévoile cette illusion et "présente" ce processus en train de se faire.

Pour les hommes de théâtre, le cinéma – ainsi que les modes de reproduction qui lui sont associés, tels que la projection vidéo – relèvent de la solitude, de l'inconscient, de l'intime, de la mémoire. Les possibilités du direct de la vidéo – tant analogique que numérique – relève au contraire de la similitude avec le dispositif théâtral.

Outre les expériences des conteurs, où la vidéo crée une substitution qui tend à remplacer complètement la coprésence physique, dans d'autres emplois sur le plateau les images vidéo permettent de dédoubler, tel un miroir, l'action scénique en construisant des perspectives fragmentaires et dépaysantes. Ces procédés sont liés à la temporalité de l'image et proposent parfois une réflexion épistémologique sur la nature différente de l'acteur en chair et os et de son effigie électronique. La vivacité de ces expériences se concentre dans les années quatre-vingt, lorsque le moniteur de télévision désormais omniprésent dans la vie quotidienne et dans l'esthétique de cette époque, donne un volume, un corps, un poids au support de l'image. La trilogie de Giorgio Barberio Corsetti et du Studio Azzurro explore de diverses manières la relation entre l'acteur et son double, en créant plusieurs articulations entre le plateau et l'écran, en passant d'une séparation nette dans *Correva come un lungo segno bianco* (1986), dans lequel la vidéo représente l'au-delà où est emprisonné Eurydice, à l'ambiguïté et la fluidité de *La camera astratta* (1987). Dans ces œuvres, le moniteur ancre l'acteur dans le réel : il semble inscrit dans un espace tridimensionnel, dans un ailleurs que l'écran permet de regarder comme une fenêtre sur un paysage.

Dans les spectacles des Magazzini *Come è* et *Artaud, una tragedia* (1987), la vidéo sur scène devient l'instrument dont l'acteur se sert pour découvrir et explorer son corps. En empoignant une caméra à la main, Sandro Lombardi parcourt son visage, ses mains et

regarde avec éblouissement son image transmise sur le moniteur. Ainsi, il met en scène l'aliénation du personnage – l'énigmatique narrateur beckettien dans le premier, Artaud et sa folie dans le deuxième – mais aussi le statut double de l'acteur sur la scène, union fragile du comédien et du personnage, de la vie organique du corps et de la nature artificielle de la figuration scénique. Ces expériences sont liées à la présence scénique du moniteur, à sa force d'attraction du regard et sa capacité d'activer la pulsion narcissique.

En revanche, la projection d'images n'obtient pas le même effet, car, dans la plupart des cas, le comédien ne l'intègre pas dans son jeu. Les effigies flottantes qui le dominent et qui l'agrandissent deviennent alors des images volées, qui évoquent la surveillance et la violation de l'intimité – comme dans *L'istruttoria* de Puecher (1967) et dans *Twin rooms* (2002) de Motus – ou qui utilisent le corps comme matériel de figuration dans des compositions visuelles complexes – comme dans l'opéra d'Adriano Guarnieri *Medea* (2004) monté par Giorgio Barberio Corsetti et Fabio Massimo Iaquone. L'introduction du numérique n'a pas radicalement bouleversé ces paradigmes technologiques des registres de présences. A l'exception de tentatives isolées qui visent à immerger le spectateur dans l'espace scénique et à établir une interaction entre celui-ci, l'environnement et l'acteur – comme *CCC* (2003-2009) de Teatro di Piazza e d'Occasione ou comme *Storie Mandaliche* (1998-2005) de ZoneGemma – les artistes reprennent les références du cinéma et de la vidéo, en utilisant parfois les possibilités des ordinateurs pour les activer simultanément en créant des situations hybrides entre direct et enregistré, évocation de la mémoire et dédoublement du présent.

Si la caméra fait apparaître des doubles des acteurs aux "registres de présence" variables, qui peuvent appartenir à la sphère du passé et de la remémoration dans le cas du cinéma, ou à une dimension parallèle et actuelle du présent dans le cas de la vidéo, son œil, qui les capte et restitue et leurs images, représente un double du spectateur et de son regard. Les technologies mettent ainsi en abyme le fonctionnement de la situation relationnelle – directe ou médiatisée – qui lie la scène et la salle, dans des "habitats" actifs.

Les habitats technologiques

Dans son ouvrage consacré à l'espace théâtral, Fabrizio Cruciani observe que

> l'espace scénique en tant que modalité dramaturgique devient un dispositif qui structure la relation sur la scène, et, par la scène, avec les spectateurs : et il configure un espace du théâtre. C'est bien celui-ci le fil rouge qui traverse les recherches des hommes de

> théâtre autour de l'espace pendant notre siècle [le XXe siècle], et que nous pouvons retrouver aussi dans les deux pôles auxquels les théâtre contemporain a fait le plus fréquemment référence : le théâtre de la cruauté d'Artaud et le théâtre épique de Brecht[855].

Parmi les nombreuses expériences qui travaillent cette idée au XXe siècle[856], c'est Jerzy Grotowski qui a développé à l'extrême la notion de l'espace théâtral en tant qu'espace de relation entre l'acteur et le spectateur, qu'il faut agencer de manière différente et organique pour chaque création, pour chaque rencontre avec le public. L'implication physique des spectateurs dans le réseau de tuyaux monté par les victimes des camps de concentration dans *Akropolys* (1962); la salle longue et étroite qui contient les tables où ils s'assoient avec certains acteurs dans *Faustus* (1963); les murs en bois qui les séparent de l'arène scénique dans le *Prince constant* (1965) constituent, comme le dit Cruciani, des "habitats de l'expérience" [*ambienti di esperienza*] :

> Il n'y a plus la scène et la salle, il n'y a plus de scénographie : il y a la situation plus radicale d'un espace organisé afin que les spectateurs fassent l'expérience d'un événement avec les acteurs, par le biais des positions réciproques (aussi entre les spectateurs), les sons, les mouvement, le comédien, le personnage[857].

Le "théâtre pauvre", qui eut tant d'influence dans le milieu théâtral italien, rencontre sur ce point le théâtre, à l'apparence si distant, impliquant des dispositifs technologiques. Dans les créations théâtrales italiennes, l'utilisation des technologies construit, engendre la construction de nouveaux "habitats de l'expérience", en variant l'articulation du dialogue entre la salle et la scène, en éloignant ou en rapprochant virtuellement le public de l'action.

Le théâtre est le lieu du regard, limité par une *skené*, qui, dans le théâtre ancien, distingue dans le théâtre grec l'univers des acteurs, de l'univers des personnages, la réalité et le mythe. Victor Turner[858] parle du *limen* comme de la condition primaire de l'activité théâtrale qui se trouve aux frontières entre le fictif et le réel, le concret et le symbolique. Les spectacles impliquant les technologies jouent souvent avec l'idée de seuil et de passage, en introduisant des paradoxes et de nouvelles configurations en relation avec le caractère des médias utilisés.

---

[855] CRUCIANI, Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1999 [1992], p. 163.

[856] Sur la transformation de l'espace théâtral au XXe siècle cf. aussi BABLET, Denis, *Les Révolutions scéniques du XX^e siècle*, Paris, Société Internationale d'Art, 1975 et DE MARINIS, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

[857] CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, cit., p. 166.

[858] Cf. en particulier TURNER, Victor, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986 [1982].

Dans *Camera astratta* (1987), la vidéo crée sur le plateau une double scène. La double scène et le double état de l'acteur constituent le centre du spectacle, qui consiste en une variation continue des passages, des jeux, des configurations de la relation entre les uns et les autres, qui se conclut avec le franchissement su seuil qui sépare l'espace des moniteurs et l'espace du plateau. *Twin rooms* (2002) prend comme média de référence le cinéma, dont il propose aussi la forme de l'écran dans la disposition de l'espace scénique. La chambre semble en effet située derrière un écran invisible. Toutefois, il s'agit au contraire d'un seuil qui est franchi par les comédiens qui, par ces passages, créent un écart inattendu dans la disposition cinématographique de la scène. Cette transgression interpelle le public, qui ensuite, grâce à une caméra qui le filme et qui transmet les images en direct sur l'écran, franchit le seuil en sens inverse et participe en effigie à l'action scénique. Dans *CCC* (2003-2009), la référence des artistes est l'installation. Le public est immergé dans un univers visuel et sonore, avec lequel il peut interagir. Pour le faire, le spectateur doit pourtant franchir un seuil, et entrer dans une aire limitée – le tapis – où il devient l'objet du regard des autres spectateurs. Entrer dans l'espace technologiquement interactif implique un changement dans l'attitude du corps, en éveillant la conscience de sa présence face à l'autre. Finalement, dans *Giulio Cesare* (1997), la caméra endoscopique franchit le seuil de l'intériorité de l'acteur, en montrant l' "envers du décor" de sa présence scénique, son côté organique : ainsi, elle devient porteuse de l'obscène.

Par les technologies, le spectateur peut ainsi porter son regard sur l'invisible. Les dispositifs de vision multiplient et amplifient son regard. Doué de plusieurs yeux, le spectateur assume un point de vue multiple sur l'action scénique, dont, comme dans un tableau cubiste ou de Francis Bacon, il peut voir plusieurs côtés simultanément. Néanmoins, pour la nature même de leurs supports – écrans et moniteurs[859] – accentuent la frontalité, et la séparation entre les spectateurs et la scène : ceux-ci se trouvent face à des dispositifs délimités par des écrans, par des surfaces qui définissent, comme nous l'avons vu auparavant, le seuil d'un univers autre. Cette séparation est néanmoins contredite par le son amplifié, qui, diffusé dans la salle avec des techniques de spatialisation de plus en plus complexes, entoure le spectateur, qui se trouve ainsi immergé dans une enveloppe sonore qui le rapproche de l'action scénique. Au cours de ces dernières années, avec l'affirmation du numérique, cette combinaison de distance et

[859] Les créations analysées ne prèsentent pas l'utilisation de dispositifs de projection des images, qui permettent de les faire flotter dans l'espace tridmensionnel.

d'immersion devient de plus en plus intense, en créant pour les spectateurs des situations presque schizophréniques, dans lesquelles il se sentent en même temps agressés et éloignés de la scène. C'est le cas par exemple du spectacle *Aqua Marina* (2005) de Fanny e Alexander : l'action se déroule derrière un rideau qui ne permet de voir que les pieds des acteurs, mais les bruits et les voix semblent très proches; de plus, par moments, des flashs lumineux éblouissent soudainement les spectateurs et s'impriment sur leurs rétines, comme s'ils pénétraient ainsi à leur intérieur, en violant leur corps.

Si le son médiatisé peut donc contribuer à contredire la frontalité, à la rendre plus complexe, les dispositifs visuels peuvent cependant établir une circulation des regards inattendue entre le spectateur et l'acteur. Il peut s'agir de regards aveugles – comme ceux de Bene – ou bien troublants, malicieux, accusatoires, qui transforment les caractéristiques du gros plan cinématographique. Dans *L'istruttoria* (1967) selon Virginio Puecher, les visages agrandis des comédiens planent sur le public, et semblent ainsi les interpeller directement, de façon pourtant distanciée et donc plus accusatoire, sur les circonstances et les raisons de l'horreur. Dans le *Moby Dick* (1973) de Quartucci, l'oeil du narrateur ouvre la déclaration de poétique, dans les *Albums* (2004) de Paolini, le conteur qui lors des pauses de la narration-performance, dans la gare désaffectée, regarde la caméra, devient complice du spectateur, assume une position intermédiaire entre l'acteur et le spectateur, en se regardant, en se racontant ses performances. Dans *Ardis I* (2004), Fanny e Alexander engagent un jeu de voyeurisme réciproque entre le spectateur et l'acteur, qui s'espionnent réciproquement à travers les cadres dans le mur qui les sépare. Dans *Twin rooms* (2002), un court circuit des regards se produit alors qu'un acteur se regarde dans un miroir en se filmant, alors que le public est capté par la caméra, alors que le visage maquillé de Cate croise la caméra et est projeté sur l'écran tandis qu'elle est cachée par l'opérateur. Il s'agit alors de regards dont la nature est problématique, des regards qui cherchent, mais qui, comme les personnages le disent dans le spectacle, glissent sur la surface des choses, sur des écrans sans profondeurs, face à des miroirs et des caméras qui ne permettent pas d'accéder à la connaissance profonde de soi-même et du monde.

Franchi, transgressé, déplacé, ouvrant sur des espaces virtuels immatériels ou sur l'invisible, le seuil demeure une figure fondamentale dans ces créations. Car le théâtre ne peut exister et se déployer que dans la limite, sur la corde raide entre communication et séparation : les technologies permettent de jouer avec cette dialectique en multipliant

et en fragmentant le regard. Le seuil devient ainsi une instance flottante, problématique qui rend instable le déploiement de la théâtralité.

Nouvelles déclinaisons de la théâtralité

Avec l'avènement de la mise en scène moderne, le théâtre occidental devint à nouveau "théâtral" : les nouveaux auteurs de cet art affirmèrent son autonomie par rapport au texte littéraire et nourrirent leurs pratiques et leurs théories de la scène de questionnements sur les propriétés spécifiques de la "théâtralité" et du "langage théâtral". Après cette vague de recherches, en 1954, Roland Barthes expliquait la notion de théâtralité en l'opposant justement à celle de littéralité, alors qu'il écrit :

> Qu'est-ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer]. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité: une épaisseur de signes860.

Dans l'époque contemporaine, l' "épaisseur des signes" de la scène et sa maîtrise de la part du metteur en scène sont à nouveau questionnés. Comme l'observe Patrice Pavis, qui pourtant exprime une position sceptique aux égards de la notion,

> D'une fin de siècle à l'autre, le débat sur la théâtralité s'est déplacé. Celle-ci n'a plus à s'imposer sur la littérature, mais à se garder (ou bien à s'enrichir, c'est selon) de l'invasion des médias et des spectacles du monde entier, lesquels menacent son identité, voire son intégrité[861].

Le théâtre impliquant l'usage de dispositifs technologiques interprète ce défi en intensifiant sa capacité d'intégrer les médias, en se transformant en "hypermédium" où les langages se croisent, s'hybrident, se contaminent. Mais, face à ces créations qui, pour citer la définition récente de Frida Chapple et Chiel Kattenbelt, se situent "entre" (*in-between*) les médias, entre "plusieurs cadres conceptuels et plusieurs mouvements artistiques et philosophiques"[862], et dans lesquelles la signification et les codes des

---

[860] BARTHES, Roland, "Littérature et signification", in BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981 [1963], p. 258.

[861] PAVIS, Patrice, "La théâtralité en Avignon", in PAVIS, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 286-287.

[862] Chapple et Kattenbelt sont les directeurs d'un ouvrage consacré à l' "intermédialité" au théâtre, réalisée au sein d'un groupe de recherche de la FIRT (International Federation of Theatre Research). Dans l'introduction, ils écrivent : "L'intermédialité concerne les transformations dans la pratique du théâtre ainsi que les perceptions en mutation de la performance, qui deviennent visible dans le processus de la mise en scène- Nous situons l'intermédialité au croisement entre (*in-between*) les performeurs, les spectateurs, et la confluence des médias impliqués dans une performance à un moment donné. […] L'intermédialité est

médias sont transférés, traduits et transformés, la question de la théâtralité devient fondamentale.

Dans un dossier de 2002, Josette Féral pointe l'instabilité du concept de théâtralité, en soulignant que celle-ci n'est pas une propriété du théâtre, mais un processus *in fieri* qui se déroule entre le regardant- le public potentiel, le performeur et l'espace-temps dans lequel ils établissent leur relation. Ce processus de construction du théâtral au théâtre se fonde selon Féral sur trois clivages dans la perception du spectateur : la séparation de l'objet ou de l'événement de son environnement quotidien; la tension entre la réalité matérielle et sa valeur symbolique ou fictionnelle; la coprésence chez l'acteur de l'instinctif et du symbolique et, dans la perception qu'a de lui le spectateur, de l'acteur et du personnage. Dans les habitats technologiques analysés, ces principes sont évoqués et déclinés par l'intermédiaire d'éléments empruntés à d'autres langages, même si ces œuvres ne se fondent pas sur la coprésence physique entre les acteurs et les spectateurs et sont construites pour d'autres supports. En intégrant les langages de la communication et les formes du divertissement de masse, en se servant de dispositifs technologiques de l'image et du son qui agissent sur la structure de l'œuvre et qui transforment la scène par leurs systèmes linguistiques, bien plus codifiés que l'utopique et peut-être insaisissable "langage théâtral", qui altèrent le régime de la présence, le théâtre entre dans un champ de tensions où ses traditions et ses éléments structurels (le masque, la ritualité, le seuil, le regard) sont problématisés et déclinés de manières multiples et inédites. Le théâtre est de plus en plus en train de devenir "méta", "hyper", "multi"-théâtral. Dans ces pratiques élargies du théâtre, la théâtralité devient un processus dynamique qui se construit ou s'évanouit à chaque instant dans la relation avec le spectateur – tant présent qu'idéal – d'œuvres de plus en plus hétérogènes, qui certes amplifient les contradictions et les paradoxes de la nature oxymorique du théâtre, mais qui relèvent aussi d'une logique nouvelle, différente.

---

une force puissante et potentiellement radicale, qui agit entre les performeurs et le public; entre le theatre, la performance et les autres médias; entre des réalités différentes […]. De plus, l'intermédialité se trouve entre plusieurs structures conceptuelles et plusieurs mouvements artistiques et philosiphiques", in CHAPPLE - KATTENBELT (dir.), *Intermediality in theatre and performance*, cit., p.12.

3

Métamorphoses de la mise en scène : le développement d'une logique du théâtre différente

Le fait que, depuis les années soixante, sous l'impulsion des transformations sociales et de la diffusion croissante des médias, la mise en scène se soit transformée est une évidence. Des chercheurs et des critiques influents ont étudié et théorisé ce phénomène, parmi lesquels Richard Schechner avec sa "théorie de la performance" aux Etats-Unis, Giuseppe Bartolucci avec sa définition de l'écriture scénique en Italie. Plus récemment, Hans-Thies Lehmann, en s'appuyant sur la "théorie du drame moderne" de Peter Szondi, a donné une interprétation d'ensemble de ces changements, qu'il définit comme "théâtre postdramatique". En présentant son travail, Lehmann écrit :

> On affirme souvent que les formes expérimentales du théâtre contemporain depuis les années 1960 puisent tous leurs modèles dans l'époque des avant-gardes historiques. La présente étude part néanmoins résolument de la thèse que la profonde rupture des avant-gardes aux alentours de 1900 a pourtant continué a préserver l'essentiel du "théâtre dramatique", en dépit de toutes les innovations révolutionnaires. […] En revanche, dans le sillage du développement, puis de l'omniprésence des *médias* dans la vie quotidienne depuis les années 1970, surgit une pratique du discours théâtral nouvelle et diversifiée ; c'est celle que nous qualifierons ici de théâtre *postdramatique*[863].

Lehmann remarque en général le déplacement de la représentation à la présence, de l'expérience transmise à l'expérience partagée, du résultat au processus, de la signification à la manifestation, de l'information à l'impulsion d'énergie, et il décrit ensuite dans le détail la palette stylistique des nombreuses déclinaisons de ces principes : parataxe, simultanéité, jeu avec la densité des signes, mise en musique, dramaturgie visuelle, corporalité, irruption du réel, situation/événement. Le spectacle théâtral postdramatique devient ainsi un un événement ouvert qui, par l'agencement des éléments scéniques, introduit diverses polarisations – du maximum d'abstraction au maximum du concret, du monologue à la choralité, de la centralité du corps à la dramaturgie visuelle et sonore, de l'improvisation au formalisme –, et dans lequel le spectateur est invité à se construire un parcours personnel de signification. Les paradigmes de Lehmann se retrouvent dans bon nombre des créations italiennes que nous avons analysées – d'ailleurs celui-ci cite explicitement Giorgio Barberio Corsetti, Magazzini, Falso Movimento, Socìetas Raffaello Sanzio – et leurs œuvres déclinent de différentes manières les éléments stylistiques du postdramatique : du théâtre

[863] LEHMANN, Hans Thies, *Le théâtre post-dramatique*, Paris, L'Arche, 2002 [*Postdramatisches Theater*, Francfort, Verlag, 1999], p. 28.

cinématographique de Leo et Perla, Falso Movimento et Motus, aux hallucinations visuelles et sonores de la Raffaello Sanzio, jusqu'au phénomène des monologues représenté entre autres par Carmelo Bene, Dario Fo, Marco Paolini. Pourtant, justement le travail de ces deux derniers semble contredire certaines caractéristiques du postdramatique, car il est fondé sur la transmission d'un contenu informatif fort et intelligible, partagé grâce à l'expérience personnelle du conteur. Ce ne sont donc pas les dimensions paradigmatique et normative du raisonnement de Lehmann auxquelles nous allons nous attacher ici, mais au questionnement de fond qui anime sa réflexion : quel est le rapport qu'entretient ce théâtre actuel au monde? Dans quelle mesure le représente-t-il? La conception du théâtre et la logique même de la mise en scène ont-elles changé en profondeur, au-delà des transformations phénoménologiques?

Le théâtre contemporain qui intègre et expérimente l'usage des technologies de son temps assume de manière directe et explicite le problème du rapport au réel. La situation italienne s'est révélée un observatoire privilégié pour se poser ces questions: en effet, un lignage expérimental, proche des paramètres "postdramatiques", s'y affirme très tôt contre le théâtre d'art pour se poursuivre ensuite tout au long des décennies, et est accompagné de pratiques liées aux traditions populaires, et d'un théâtre d'art d'excellence. La relation avec la culture et la société italiennes est pour les artistes conflictuelle, et le théâtre se développe dans des espaces parfois aux marges des grandes institutions. Dans ce contexte où le statut du théâtre demeure problématique et faible sur le plan institutionnel et politique, nous constatons un déplacement permanent de son identité, déterminé par les tensions que suscitent l'usage des technologies dans le champ théâtral.

La tension vers le dehors et vers l'ailleurs

Dans les propos des artistes – nous l'avons vu – les technologies représentent souvent un pont qui unit le théâtre et le monde, en permettant d'assumer, de renverser et de critiquer les codes de la communication contemporaine et les modes de vie que ceux-ci contribuent de plus en plus à former. L'ouverture du plateau s'articule sur trois fronts : les contenus, les langages et, par conséquent, les modalités de relation avec le spectateur. L'insertion de films documentaires, la simulation, l'hybridation ou la traduction de la syntaxe cinématographique, des conventions des clips vidéo et de la télévision contribuent en effet à engendrer un changement fondamental dans la composition du public et dans le rapport que le théâtre établit avec celui-ci.

Les formes théâtrales qui intègrent l'usage des technologies s'adressent en effet à des publics autres que ceux des salles de théâtre : des expérimentations des *cantine*, mais aussi de *L'istruttoria* (1967) de Puecher, produite par une institution théâtrale mais significativement présentée dans des salles de sport, jusqu'aux manifestations centrées sur l'audiovisuel des années quatre-vingt, aux récits racontés dans les bibliothèques, sur les places et ensuite à la télévision, aux performances dans les discothèques des artistes de la Génération 90, l'intérêt pour les technologies est associé à la sortie des lieux théâtraux. Ces expériences, qui rejoignent en cela le mouvement des "révolutions scéniques" du XXe siècle, semblent toutes animées par une intolérance de fond envers le lieu théâtral, comme si celui-ci avait le pouvoir en soi de délimiter des frontières, en définissant l'exercice et la pratique d'un art à part entière offert au public par le biais d'un rituel social précis. Elles cherchent alors des dehors et des ailleurs, où se produisent des changements dans l'échelle et dans la qualité de la relation spectatorielle. Elles tendent ainsi à se déplacer dans "le plus grand" ou bien dans "le plus petit": la transmission télévisuelle, les dispositifs en circuit fermé et les systèmes d'amplification sonore élargissent le débit de la communication théâtrale, en impliquant des milliers de spectateurs, parfois éloignés dans l'espace et dans le temps; au contraire, la référence à des formes mineures ou conceptuelles, situe le théâtre aux marges de la société, dans des niches artistiques, politiques ou générationnelles resserrées et transgressives. Même lorsque les artistes reviennent aux salles de théâtre, selon une tendance commune à leurs parcours respectifs – comme dans les cas de Corsetti, Socìetas Raffaello Sanzio, Motus par exemple – ils se servent des dispositifs technologiques sur la scène pour maintenir le lien avec les ailleurs du plateau. Ce théâtre – mais peut-être faudrait-il plutôt dire "ces théâtres" – tend donc toujours à se transformer en des formes d'art ou d'agrégation sociale autres, en assumant, selon les cas, les caractères de la performance, de l'installation, du concert, mais aussi du meeting politique et de la manifestation. Dans les dernières années en particulier, l'élargissement du champ théâtral lié aux pratiques numériques relève d'un mouvement contradictoire : d'un côté, les artistes semblent affirmer une sorte d'insuffisance de l'art du théâtre par rapport au monde contemporain, mais de l'autre, ils resserrent autour de ce théâtre multiplié et fragmenté les médias censés être apparemment plus efficaces. Le centre de cette aporie est le public, qui, dans ces théâtres élargis, devient l'objet d'une mise en jeu permanente. Pour certains, comme Corsetti, qui au fil des années assume une perspective humaniste, la vidéo permet de

construire des "géométries non euclidiennes"[864] qui confondent le spectateur sans pourtant l'exclure totalement d'une compréhension partagée, pour d'autres, qui semblent au contraire affirmer la dissolution du sujet, les technologies soutiennent leur vision négative du théâtre, en mettant le spectateur dans des situations de malaise, de séparation, de désir de ne pas voir ni entendre. Dans tous les cas, la présence et la participation du public "théâtral" ne sont plus des données considérées comme préalables et évidentes, mais comme une inconnue que les dispositifs technologiques permettent d'explorer. Ce phénomène est lié à l'hypertrophie de l'attitude autoréflexive et métadiscursive des artistes.

Le regard interne sur le travail artistique : l'autoréflexion

Le théâtre occidental a toujours inséré dans le texte dramatique ou spectaculaire des éléments autoréférentiels qui manifestent la vision de l'auteur ou de l'acteur sur le sens, les principes, les finalités et les modalités de l'activité et de l'événement théâtraux. L'arrivée de la compagnie itinérante à Elseneur dans *Hamlet* de Shakespeare symbolise la capacité du théâtre de se représenter, de se mettre en scène en interrogeant son rapport au réel. La construction métathéâtrale de la pièce de Shakespeare entre en jeu dans la fascination que celle-ci exerce sur les metteurs en scène du XXe siècle. Car la mise en scène moderne naît justement en tant que définition – souvent utopique, parfois expérimentale – de l' "art du théâtre", et elle a développé des stratégies variées afin d'exprimer des réflexions sur son essence, parfois dans l'œuvre théâtrale elle-même – Kantor va jusqu'à introduire la présence du metteur en scène sur le plateau au moment du spectacle –, parfois dans d'autres supports ou formes artistiques, comme en témoignent par exemple les croquis d'Appia, les dessins et les publications de Gordon Craig[865].

Par nature, les technologies audiovisuelles multiplient les possibilités de penser le théâtre, car elles permettent l'enregistrement et la manipulation des activités qui précèdent et constituent le spectacle. Comme dans les performances expérimentales que Michele Sambin, l'audiovisuel est en effet un miroir qui échappe à l'écoulement inévitable du temps théâtral en attribuant à celui-ci une durée différente, propice à la

[864] PLASSARD, Didier, "Dioptrique des corps dans l'espace électronique", in PICON-VALLIN (dir.), *Les écrans sur la scène*, cit., pp. 149-170.

[865] Sur le caractère multimédia des livres de Gordon Crais cf. ALIVERTI, Maria Ines, "History and Histories in Edward Gordon Craig's Written and Grahic Work", in WAGNER, Meike – WOLF-DIETER, Ernst (dir.), *Performing the Matrix. Mediating Cultural Performances*, München, ePODIUM, 2008.

prolongation du regard et à la mise au point d'une perspective externe sur le travail à la scène, qui peut être aussi partagée de différentes façons avec les spectateurs.

Au cours des premières décennies dont nous nous sommes occupés, la réflexion déployée par les artistes italiens à travers les médias – en particulier par le biais du moyen télévisuel – est principalement métathéâtrale. Bene et Ronconi se servent de la vidéo pour présenter une vision du théâtre, le premier en procédant par négation et déstructuration, le second par équivalences et écarts structuraux dans la traduction critique entre la littérature, le plateau et l'écran. Ensuite, les "théorèmes" de Corsetti, qui donnent lieu à une interprétation formelle du rapport espace-temps-corps dans l'action scénique, prolongent cette tradition en la liant à la vidéo, avec ses propriétés rythmiques et abstraites. Ces dernières permettent aussi, dans les spectacles expérimentaux réalisés avec le Studio Azzurro d'étudier les coordonnées spatio-temporelles du plateau.

Au début des années soixante-dix, l'expérience de Camion de Carlo Quartucci inaugure une modalité d'autoréflexion différente qui se conjugue à l'utilisation métathéâtrale de l'audiovisuel et qui, avec l'avancement des technologies, devient par la suite dominante. Le projet conçu et réalisé par Quartucci à l'époque de la radicalisation des luttes politiques et des conflits sociaux prévoit en effet deux volets : d'une part l'activité véritable du collectif, qui, parcourant l'Italie, propose des spectacles, des expositions, des animations théâtrales et artistiques; de l'autre la documentation en prise directe de celle-ci, qui est classée et conservée en tant que matière des créations et des activités successives de Camion. Les photographies, les enregistrements filmiques et vidéo, les carnets de voyage deviennent une partie intégrante de la construction artistique, aussi importants que les performances, les ateliers, les actions dans les rues. Ainsi, l'opérateur vidéo et le photographe intègrent la "compagnie", au même titre que les acteurs et les metteurs en scène (dont les rôles sont, même dans l'organisation collective et expérimentale du travail, encore assumés explicitement par Quartucci et ses compagnons). Cette osmose médiatique entre la vie et l'art, l'expérience vécue et l'expérience construite, la biographie et la création, qui est caractéristique du phénomène de la performance, s'amplifie et se précise avec l'élargissement et l'affinement des possibilités d'archivage et d'organisation des matériaux multimédias. Les caméras numériques éliminent totalement l'écart entre les moments de la captation, du visionnement et de la manipulation du réel. Les bases de données les rendent disponibles de manière permanente et immédiate dans un environnement souple d'où

émergent des associations et des correspondances potentiellement infinies. Les matériaux ainsi obtenus et organisés tendent à devenir le centre de la création et à constituer l'œuvre, qui se transforme en une exhibition de la biographie artistique et existentielle des artistes.

Les expériences de Marco Paolini et les projets multithéâtraux des compagnies de la Génération 90 témoignent de cette tendance narcissique, dont elles déclinent néanmoins des modalités profondément distantes. Dans les *Albums* (2004), Paolini et Baresi montent le "récit des récits" que l'acteur-auteur a présenté pendant une décennie, en construisant une œuvre composite sur plusieurs niveaux : l'autobiographie et l'invention de personnages de fiction, la réflexion sur le besoin et le plaisir personnels du théâtre et le portrait de toute une génération, de la société en mutation dans laquelle elle est née et s'est formé. Dans le déroulement des épisodes vidéo, ces différents aspects s'alternent, se suivent, s'entrelacent dans le cadre d'une perspective ironique, large, qui interpelle la mémoire collective et l'expérience personnelle des spectateurs: ceux -ci sont sollicités en tant qu'individus ayant partagé le vécu du narrateur ainsi qu'en tant que public de théâtre ayant peut-être assisté à ses spectacles. L'élément narcissique se projette alors vers l'extérieur du sujet, et le métadiscours devient la clé pour exprimer une pensée sur le rapport entre l'individu et la société.

Au contraire, dans les projets multimédias de la Génération 90, cet équilibre se brise, car l'accumulation et la composition numériques deviennent les principes du travail en transformant l'œuvre en un ensemble de tesselles indépendantes qui reflètent la réflexion des artistes sur leur position, sur leur vision et sur leur recherche. Le métadiscours s'hypertrophie jusqu'à absorber le discours : les technologies semblent ainsi pallier la difficulté d'exprimer des contenus, des messages, adressés à la collectivité. Le rôle du spectateur change, on ne lui demande plus seulement de regarder, de témoigner, de juger, mais de partager le parcours du groupe, de le suivre dans les phases successives de la création. A propos de *Twin rooms* (2002), Daniela Nicolò et Enrico Casagrande parlent de "métathéâtre" : il s'agit en réalité d'une attitude meta-sémiotique dont la nature est plus radicale, concernant l'ensemble de la création: la biographie, l'histoire, la pragmatique de la scène, les langages et leurs relations intermédiales. Les dispositifs multimédia formalisent le processus et lui donnent une forme esthétiquement aboutie, cohérente, mais toujours décomposable, dont l'union demeure réversible. A la différence de Robert Lepage par exemple, qui se sert des technologies pour raconter des histoires et pour construire un imaginaire qui transfigure

le réel, les artistes italiens – à l'exception justement des conteurs tels que Paolini et Verde – exaspèrent le caractère autoréflexif des médias, qui n'aident pas à "*showing doing*", mais, en inventant une nouvelle expression inspirée de la *performance theory* de Richard Schechner[866], à "*showing thinking over why, what, how doing*". Au sein de ce phénomène, la figure du metteur en scène se transforme.

"Metteurs en scènes" : entre accentuation de l'autoralité et travail en équipe

Au début du XXe siècle, tandis que Meyerhold affirmait que "la mise en scène est la spécialisation la plus large du monde"[867] et concevait des spectacles intégrant les techniques de son temps, Gordon Craig exprimait sa vision d'une scène mobile et autonome dans des livres unissant des textes et des images : la mise en scène moderne – ou mieux, un de ses courants fondamentaux – se configure aussitôt comme un travail d'auteur déployé par le biais de plusieurs formes artistiques. Les technologies audiovisuelles nourrissent cet aspect, en engendrant l'exacerbation de l' "auctorialité" du metteur en scène. Celui-ci devient le concepteur et le réalisateur de films, vidéos, installations, qui contribuent à rendre son profil d'artiste large et éclectique et à compléter son univers, sa vision. En Italie, cet héritage de la mise en scène moderne se combine avec les traditions théâtrales nationales, liées aux formes du théâtre populaire et centrées sur la figure du *capocomico*, chef de troupe, coordonnateur des spectacles, acteur et souvent aussi dramaturge. Ainsi, à côté des artistes, comme Luca Ronconi par exemple, qui exercent leur "auctorialité" toujours dans le domaine de la "mise en scène", qu'elle soit théâtrale, filmique ou télévisuelle, nous remarquons tout au long de notre parcours le fil rouge des "créateurs totaux". Carmelo Bene en est le modèle le plus influent : auteurs-metteurs en scène-acteurs, mais parfois aussi musiciens – c'est le cas

---

[866] En France, les écrits de Schechner ont été récemment réunis et traduits dans l'anthologie : SCHECHNER, Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, éd. établie par Anne Cuisset et Marie Pecorari, dir. de Christian Biet, trad. de Marie Pecorari et Marc Boucher, Montreuil-sous-Bois, Ed. Théâtrales, 2008.

[867] Meyerhold arrive à cette définition en racontant sa formation et la manière dont toutes ses activités ont été utiles dans sa recherche théâtrale :" Mon registre d'acteur était très étendu, j'ai joué des rôles comiques et des rôles tragiques et j'ai même failli jouer des rôles féminins. J'ai une formation musicale et chorégraphique. En outre, j'ai étudié le droit, j'ai écrit des articles dans les journaux, j'ai fait des traductions de l'allemand. Je considère que je suis écrivain et pédagogue. Tout dela m'a servi pour être metteur en scène. Si j'étais qualifié dans d'autres domaines encore, cela me serait également utile. Un metteur en scène doit savoir beaucoup de choses. Il existe une expression, "spécialisation étroite". La mise en scène, c'est la spécialisation la plus large du monde". Le texte est publié dans la sections "Meyerhold parle. Réflexions de Meyerhold notées par A Gladkov" du volume MEYERHOLD, Vsevold, *Ecrits sur le théâtre IV. 1936-1940*, trad., notes et préface de B. Picon-Vallin, Paris, L'Âge d'Homme, 1992, p. 334.

de Sambin – ou plasticiens – c'est le cas de Verde – , ils envisagent leur activité comme un champs de compétences et d'expressions ouvert et multiple. Dans les années soixante et soixante-dix, ces expressions d'auctorialité syncrétique se concentrent sur la recherche de formes théâtrales alternatives, conduisant à la maîtrise des dispositifs technologiques ou à leur insertion dans un dessin dramatique et expérimental conçu par le "metteur en scène". Lorsqu'ils travaillent pour la Rai, Bene, Ronconi, Quartucci, par exemple, forcent les conventions de la production télévisuelle, en demandant aux professionnels de cette institution d'utiliser les appareils technologiques de manière nouvelle et de trouver les solutions techniques nécessaires à la mise en œuvre de leurs idées. Grâce à leur aptitude au dialogue avec les techniciens et à leur détermination face aux cadres de la Rai, ils parviennent ainsi à s'approprier le langage télévisuel de manière créatrice en réalisant des œuvres personnelles et originales, dont la paternité est indiscutable.

La tendance à l'amplification du rôle démiurgique du metteur en scène se trouve contrebalancée – mais pas totalement contredite – par la vitalité de l'idée de compagnie, qui, en particulier à partir des années soixante-dix et pendant les années quatre-vingt, s'affirme en tant que "groupe", réunion existentielle et comportementale d'individus, dont les responsabilités et les rôles, surtout dans la phase initiale de la carrière, sont mélangés. Comme dans le cas de Corsetti, dans la fureur expérimentale des premiers pas, ces artistes se nourrissent de l'amitié de spécialistes d'autres domaines artistiques et techniques, qui contribuent à déterminer des processus de création ouverts, fondés sur la "contamination" des langages, des situations, des attitudes. Alors que ces modalités de travail se stabilisent et assument des formes plus traditionnelles et définies, la manière dont ceux qui deviennent les metteurs en scène considèrent les technologies change : certains, comme Tiezzi, abandonnent ces pratiques; d'autres, comme Martone qui exclut l'audiovisuel de la scène théâtrale mais réalise des films, s'en servent pour développer leur vision d'auteur en parallèle du travail sur le plateau; dans le parcours d'autres encore, comme Corsetti dans sa relation constante avec le vidéaste Fabio Massimo Iaquone, les technologies audiovisuelles demeurent une sorte de trace vivante de l'esprit de collaboration animant les expériences de la jeunesse.

Précédemment, la collaboration de Corsetti avec le Studio Azzurro à la moitié des années quatre-vingt avait introduit des éléments de nouveauté fondés sur l'égale importance du metteur en scène et des experts des technologies dans l'élaboration d'un dispositif complexe qui devient moteur principal de la dramaturgie. Dans le travail des

artistes ayant débuté dans les années quatre-vingt-dix, cet aspect, lié à l'avancement des technologies, devient récurrent. Il n'est cependant pas dissocié de certaines tendances des périodes précédentes, dans une osmose à l'apparence paradoxale qui engendre une physionomie nouvelle. Dans les compagnies comme Motus, Fanny e Alexander, Teatrino Clandestino notamment, mais aussi dans Fortebraccio Teatro et CCC, l'affirmation d'auctorialité forte et multimédia, qui se manifeste dans l'hypertrophie des modalités autoréflexives, est fondamentale. Mais, à la différence de celle des metteurs en scène des années soixante et soixante-dix, elle est collective, composée des différentes personnalités à la tête des groupes et des rencontres avec des acteurs, des plasticiens, des musiciens, des architectes, des ingénieurs, qui contribuent à définir les directions de recherche et les résultats esthétiques. La conception et la réalisation du "projet" est un parcours d'ensemble, dans lequel les idées et les compétences technologiques de ceux qui assument des fonctions de direction, proches de la notion de mise en scène, sont complétées et transformées par l'intervention de professionnels externes, qui, dans le cadre de cette méthode de création fractale et variable, gardent leur autonomie et apportent des touches spécifiques et reconnaissables. La chambre conçue par l'architecte Fabio Ferrini pour Motus, les boucles vidéos de Zapruder Filmakersgroup pour Fanny e Alexander, le système *data suite* qu'Andrea Brogi conçoit pour Roberto Latini, le tapis numérique que l'ingénieur Martin Von Gunten construit et perfectionne pour TPO, ne se limitent pas à répondre aux exigences des "metteurs en scène", mais possèdent une valeur autonome. Le "dispositif" – technologique d'abord, mais aussi scénographique ou dramaturgique – assume ainsi le rôle de "générateur" de la création et tend à former celle-ci au préalable en orientant le travail de création mené par les "chefs de troupe".

De "la scène" aux "scènes"

Les axes de transformation que nous venons de décrire suivent tous trois une parabole de radicalisation qui correspond au progrès des technologies disponibles (cinéma, vidéo et amplification du son électronique, multimédia numérique). Trois logiques différentes, qu'il nous semble pouvoir associer aux trois époques principales que nous avons repérées – années soixante et soaixante-dix; années quatre-vingt; fin des années quatre-vingt-dix et début du nouveau millénaire, en excluant donc la transition du *videoteatro* aux expériences numériques plus récentes – se trouvent à la base de cette courbe d'évolution : le bricolage, la simulation et l'affirmation d'une mentalité technologique. D'abord, les artistes "bricolent" avec les technologies, les manipulent, les utilisent de

manière artisanale comme des outils matériels et linguistiques fonctionnels à expérimenter, afin de mettre en place des idées de théâtre fondées sur la "différence" par rapport aux conventions théâtrales dominantes. Pour les générations suivantes, il est en revanche question de simuler les médias, de faire un théâtre non plus seulement contaminé, mais absorbé par les codes et les comportements de la sphère médiatique. Leur point de focalisation se déplace alors de l'aspect artisanal, matériel et formel caractéristique du bricolage vers le virtuel des mécanismes de la communication. Cette tendance à la virtualisation est intégrée finalement par les artistes plus jeunes, qui travaillent naturellement en exploitant les possibilités du numérique. La complexité et la beauté des dispositifs scénographiques que ces artistes savent mettre en place ne sont que les symptômes de cette influence profonde, qui touche à l'articulation et aux raisons de l'activité artistique. Les nouveaux médias – c'est encore Lev Manovich qui le souligne – contiennent deux niveaux concomitants et inséparables : l'interface et l'algorithme, la représentation et le calcul, dont le second – invisible aux usagers ordinaires – détermine les possibilités du premier. De même, le travail de ces artistes présente un aspect phénoménologique, qui est néanmoins construit sur une structure conceptuelle articulée sur le classement, la combinaison, le montage, l'établissement des relations et des paramètres sur les écrans des ordinateurs : la création devient alors "projet", l' "écriture scénique" une combinaison d'éléments hétérogènes par l'interface numérique, le "laboratoire" une pratique transversale et transdisciplinaire.

Ces approches ne se veulent pas des catégories rigides, totalisantes et exclusives, car bien évidemment elles sont actives en dehors des termes chronologiques indicatifs que nous avons établis, et sont parfois présentes simultanément dans le travail d'un même artiste. Elles indiquent néanmoins la direction générale des expériences que nous avons pu observer vis-à-vis de la scène en tant que lieu multiple d'expérimentation, champ de potentialités apparemment infinies. Les technologies audiovisuelles sont au centre d'un phénomène de déplacement et d'élargissement de la scène, que l'on ne peut plus identifier au plateau[868] : celle-ci s'est fragmentée, multipliée, transférée sur les seuils immatériels des projections cinématographiques, des écrans électroniques, du réseau Internet, dans les ondes radio et dans les vibrations des hauts-parleurs, dans les interfaces des logiciels de programmation des mouvements scéniques. Dans ce

[868] Les critiques italiens comprennent aussitôt ce changement ontologique, et le suggèrent dans les expressions critiques qu'ils "inventent" pour décrire les phénomènes théâtraux impliquant les technologies : par exemple dans le titre choisi par Prono et Balzola en 1994 pour présenter leur ouvrage intitulé *Nuova scena elettronica*.

phénomène de virtualisation, le théâtre, en acceptant de transformer certaines de ses spécificités (le face-à-face avec le spectateur, la présence physique de l'acteur, le partage de l'espace-temps des acteurs et des spectateurs dans le lieu théâtral), acquiert une identité dynamique et semble élargir la palette de ses potentialités d'existence, en s'insérant dans des pratiques artistiques et dans des médias différents, s'étirant entre les extrêmes du trop plein – la narration – ou du trop vide – les spectacles visuels et sonores de la Socìetas Raffaello Sanzio par exemple – de la parole[869]. Le termes techno-théâtre, théâtre vidéo, théâtre multimédia ou projet multi-théâtral que nous avons rencontrés dans les discours des protagonistes de l'hybridation technologique des scènes ou que nous avons introduits nous-mêmes ont pour but de rendre compte de cette nouvelle pluralité. Dans cet éclatement de la scène, il faut se demander où se trouve "le" théâtre, quelles sont sa place et sa relation à la société.

Les apories contemporaines : pourquoi le théâtre?

En 2003, pour l'épisode *Berlin #03* de la *Tragedia Endogonidia*, Romeo Castellucci plaça dans la salle du Hebbel Theater des pantins en forme de lapins géants : ce double du public inanimé, sans yeux, sans parole, sans mémoire devenait ainsi l'incarnation de la déshumanisation qui serait en train d'investir le théâtre contemporain. En s'interrogeant sur cet affaiblissement actuel présumé de la relations scène/salle dans la production de sens du théâtre, Marie-Madeleine Mervant-Roux part de la considération que "l'idée du public partenaire, nous l'avions principalement trouvée sous la plume de metteurs en scène"[870] : même si les réflexions sur le public ne manquent pas au cours des époques précédentes, la recherche précise et consciente de la participation active des spectateurs naît et se développe avec la mise en scène moderne. Selon Mervant-Roux, cette préoccupation du public s'est avérée parfois un leurre, un piège qui a progressivement conduit à l'exaltation de la fonction relationnelle du théâtre au détriment de sa fonction dramatisante essentielle. Elle écrit :

> Le théâtre n'est pas un art comme les autres puisqu'il ne peut pas supporter d'être totalement artistique – ou alors il devient autre chose que lui-même, autre chose que ce que l'Europe a fait émerger sous ce nom et développé comme une dimension essentielle de la vie de ses sociétés. S'il prétend cependant transgresser cette règle, s'il veut se constituer en espace esthétique, s'il cesse de reconnaître à côté du plateau un pôle spectateur indépendant de lui, incarnant en dehors de lui un réel travaillé par ses propres

[869] Sur le déplacement et la virtualisation du théâtre par les nouvelles technologies cf. la thèse de BARDIOT, Clarisse, *Les théâtres virtuels*, sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, Université Paris III, 2005.

[870] MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 11.

> fictions, il devient un 'art du spectacle', il peut dans ce registre trouver des effets magnifiques et satisfaire ses publics, mais il n'est plus ce lieu original sorti du creuset médiéval où des acteurs d'une part (par récits et mouvements), des regardeurs de l'autre (écoutant et rêvant), participent sans y penser à une activité mythique dont la matière se trouve assez loin en amont, dont les plus forts effets surgissent dans le long terme[871].

Le théâtres impliquant les dispositifs technologiques assument et dans certains cas parviennent à "dramatiser" cette aporie.

La mise à mal des coordonnées conventionnelles de l'événement théâtral engendre des conséquences ambivalentes. D'une part, les artistes italiens utilisant les technologies manifestent la capacité de toucher des spectateurs "non théâtraux" – en dehors des habitudes et du contexte théâtraux –, souvent appartenant aux jeunes générations, qui se constituent par moments en véritables "publics intermédiaux", auxquels il est demandé de devenir des compagnons de route et souvent des complices sur le plan politique, social ou artistique. De l'autre, ce phénomène de fragmentation des destinataires engendre l'affaiblissement d'une habitude théâtrale collectivement partagée et le dépassement des idées de "théâtre populaire", "théâtre d'art pour tous", ou "théâtre politique" qui avaient animé la mise en scène moderne en général, et le théâtre public et le téléthéâtre italien de l'après-guerre. Le changement se produit à la fin des années soixante-dix. Auparavant, les tentatives scéniques de Puecher et Enriquez, et celles télévisuelles de Quartucci se servaient des dispositifs technologiques dans le but de joindre un public plus vaste, dans certains cas pour le provoquer et le choquer, tout en l'intégrant toujours dans les coordonnées idéales du théâtre. Les créations réalisées par Bene et Ronconi pour la Rai, mais aussi le mouvement fortement générationnel du "nouveau spectaculaire" marquent l'écart entre "le" public, les œuvres et les artistes. Ceux-ci s'adressent à des communautés spécifiques, caractérisées sur le plan générationnel et social, capables de décoder leurs formes multimédias et en harmonie avec leur approche et leurs valeurs. Dans ces publics multiples, il n'existe ni la cohésion humaniste envisagée par le théâtre populaire, ni la lacération violente poursuivie par le théâtre politique, mais une solidarité préalable qui diminue le tension et la diversité qui rendent le public de théâtre le délégué de la société. Le corps social tend alors à devenir pour les artistes ou bien une sorte d'effigie qui assume les traits des stéréotypes que les médias mêmes construisent et transmettent ou un interlocuteur direct, un compagnon de route. Dans le premier cas on reconnaît alors la prédilection de plusieurs créations récentes pour l'indicible, l'obscène, espionnés à travers le trou de la serrure d'une bourgeoisie inconsistante et inactuelle. Dans le second, le piège d'une fréquentation

[871] MERVANT-ROUX, *Figurations du spectateur*, cit., p. 201.

assidue qui élimine la distance et le dissentiment, comme dans le cas des conteurs engagés par les associations qui les accueillent, les soutiennent, qui leur commandent parfois des récits. L'intensification du lien entre l'artiste et son public et la mise en marge sociale de ces pratiques témoignent du danger que le théâtre se transforme en "ghetto", en produit culturel pour initiés séparé de la société.

"Pourquoi le théâtre?". Cette question nous a au fond accompagnés comme un refrain tout au long de notre parcours, alors que nous étions en train d'observer les métamorphoses que les artistes italiens lui faisaient subir, animés par l'exigence de le contester, de le détruire, ou parfois simplement par le désir de s'exprimer tout en ignorant son histoire et sa tradition. "Pourquoi le théâtre?" : en excluant toute raison économique et toute ambition de célébrité – la télévision, le cinéma, éventuellement les arts plastiques sont des domaines décidément plus rémunérateurs, partout dans le monde et peut-être en Italie encore plus qu'ailleurs –, le choix du théâtre doit forcément répondre à un besoin profond. Dans les parcours que nous avons explorés, il représente une forme de révolte et de résistance, un champ d'expression donnant la possibilité d'accomplir des gestes artistiques qui se produisent dans le cadre d'un collectif et qui se reflètent dans la société, ou au moins dans une partie, même limitée, de celle-ci. Le théâtre n'est plus qu'une attitude, une perspective, un comportement, dont le centre est l'"autre". Et c'est justement la nature et la possibilité de cet "autre" qui constitue l'aporie fondamentale qui, à notre avis, investit les pratiques théâtrales actuelles. L' "autre", de plus en plus visé, recherché, agressé, mis au centre d'habitats technologiques et impliqué dans des événements intenses, risque de se transformer en utopie, en figure abstraite fonctionnelle à l'autoconservation des artistes. Car ces artistes éclectiques, ces "créateurs totaux" sont désormais plus proches des communicateurs que des metteurs en scène. Dans leurs scènes multipliées, ils mettent en évidence la difficulté de trouver des formes pour "représenter", "réinventer" le monde, le transposer dans un univers imaginaire que les yeux des spectateurs puissent, à leur tour, transfigurer et réinterpréter. Par l'utilisation des technologies, ils posent plutôt des questions, ils proposent des expériences fondées tant sur le sensoriel que sur la parole, en construisant des "théâtres de la mémoire"[872], des pratiques sociales, des situations expérimentales qui cherchent l' "autre" avec la conscience de sa distance et du risque constant de sa perte. Dans ces véritables laboratoires suspendus en déséquilibre permanent entre "utopie et

[872] Nous utilisons cet expression au sens historique, en faisant référence aux pratiques de la Renaissance; cf. *supra*, note 715.

désenchantement"[873], le théâtre apparaît alors par intermittences, dans des gestes, des solutions, des configurations scéniques qui réactivent la tension imaginative entre la scène et le monde, entre l'artiste et le public. Il est question alors de saisir ces étincelles et d'observer si dans l'avenir ces métamorphoses deviendront des outils pour réaffirmer une vision humaniste, pour exprimer des émotions, pour susciter les rires et les larmes d'une collectivité se découvrant sur la scène et se construisant dans la salle : si la logique dominante du questionnement et de l'expérimentation s'unira avec l'esprit confiant des formes épiques de la narration engagée pour engendrer de nouvelles formes de représentation.

[873] Nous prenons cette expression de Claudio Magris, qui l'utilise pour définir l'attitude intellectuelle nécessaire pour affronter le nouveau millénaire, in MAGRIS, Claudio, *Utopia e disincanto,*Milano, Garzanti, 1999, pp. 11-16

CONCLUSION

Au cours des quarante ans qui s'écoulent entre les années soixante et le nouveau millénaire, les artistes italiens, bien qu'avec des temps et des modalités différents, ont produit un élargissement de l'art du théâtre tel qu'il s'était affirmé au début du siècle dernier, en réalisant des pratiques multiples, caractérisées par leur porosité avec des formes issues des arts plastiques et des moyens de communication de masse. Nos hypothèses sur la position particulière des scènes italiennes et sur la centralité des expérimentations impliquant les technologies dans leur développement, ainsi que le choix d'observer le développement historique de l'utilisation théâtrale des technologies audiovisuelles dans le cadre d'une tradition nationale se sont avérés très riches. L'étude approfondie du théâtre italien nous a conduite à analyser de nombreuses créations, dont la variété des méthodes et des solutions ont permis de définir une large palette de possibilités d'hybridation technologique de la scène et de soulever ainsi des questionnements divers sur ses enjeux esthétiques. De plus, grâce aux coordonnées chronologiques et géographiques placées à la base de notre recherche, nous avons pu lier les créations analysées à leur contexte culturel et socio-économique, en mettant en valeur leurs relations avec la critique, avec les institutions théâtrales et le public. De l'étude d'une problématique particulière de la mise en scène contemporaine nous avons ainsi ouvert notre refléxion à la dimension plus générale et fondatrice de l'histoire du théâtre et de son avenir.

Les créations et les poétiques des artistes italiens représentent en effet un cas particulier dans le paysage européen pour la richesse et l'assiduité des expériences impliquant les technologies, ainsi que pour leurs motivations, leur rhétorique et leur positionnement par rapport à l'histoire du théâtre. L'origine de cette spécificité tient à plusieurs facteurs qui au fil du temps entrent en résonance et s'associent de manière souvent imprévue et contradictoire dont l'ancienne centralité de l'acteur dans l'articulation du travail scénique et la relation persistante avec les avant-gardes des années soixante – en contribuant à la construction d'un héritage national expérimental, dont l'identité se base sur l'opposition à une idée dévoyée de la mise en scène moderne. À partir des expériences des années soixante que Giuseppe Bartolucci définit comme l'expression d'une écriture scénique, les artistes italiens, ont élaboré des poétiques qu'ils ont considérées comme alternatives

à la mise en scène, fondées sur le refus du texte dramatique, sur la fragmentation et l'autonomisation des éléments scéniques, sur l'exaltation des pratiques collectives. Libérés peut-être de la "tyrannie" des modes de production liés à la *regia*, ces artistes ont établi une relation étroite, synérgique mais parfois désequilibrée, avec la critique, qui a souvent assumé le rôle de guide de tendances générationnelles diffuses.

A notre avis, d'autres pays, ayant au XXe siècle des conditions comparables à celles du théâtre italien – comme les USA, où une révolte contre la forme de théâtre dominante du spectacle commercial éclate dans les années soixante, ou le Québec et les Pays-Bas, où la pénétration de la mise en scène moderne est tardive et les avant-gardes américaines très influentes – ont été le berceau de pratiques théâtrales impliquant l'usage des technologies, qui présentent des caractères communs aux expériences italiennes. Mais il nous semble qu'elles ne présentent pas la continuité et la radicalité de ces dernières. Car, après la vague expérimentale des années soixante, les artistes de ces pays ont développé la fonction dramaturgique, scénographique et fictionnelle des dispositifs technologiques, qui, comme dans les cas de Robert Lepage, Peter Sellars et Guy Cassiers, contribuent de manière fondamentale à raconter des histoires et susciter des émotions. Dans la situation sociale et politique de l'Italie, où la place du théâtre et sa valeur collective n'ont jamais été définies précisement, les artistes ont au contraire développé des recherches extrêmes, questionnant radicalement l'essence de cette forme sociale d'expression artistique. L'usage des technologies répond donc à l'exigence expérimentale de vérifier le potentiel du théâtre, à la volonté de détruire les coordonnées dramatiques de l'action théâtrale, au besoin de rédéfinir en permanence la relation avec la société. Deux tendances principales se sont affirmées dans la variété des expériences réalisées: d'une part l'hypertrophie de l'aspect auto-réflexif et la prolifération des moyens scéniques, de l'autre la simplicité et le minimalisme de l'oralité. Bien qu'elles semblent opposées, ces deux lignes si fortes dans les scènes italiennes relèvent du même déficit dans la capacité de ces théâtres à construire devant les spectateurs des univers autonomes, capables de matérialiser sur la scène des ailleurs impossibles. Le spectateur, appelé à combler les manques et les vides de ces représentations refusées, assume ainsi une position centrale, et pour cela problématique.

Depuis 2005, où nous avons arrêté notre parcours, le refus de la représentation s'est ultérieurement radicalisé, dans un processus impliquant également un changement d'attitude. Après les scènes envahies par des images projetées totalisantes, plusieurs artistes ont pris leurs distances par rapport à cet usage spectaculaire de la technologie.

Après les dernières années, où les images, de plus en plus grandes, se répandaient complètement sur la scène, et dominaient leur travail, les artistes ont considéré nécessaire de prendre du recul. Comme les fondateurs de Teatrino Clandestino et Motus l'ont souligné lors du colloque que l'Université de Lille III a consacré en janvier 2009 à Giorgio Barberio Corsetti[874], ils ont éprouvé un sentiment de saturation et de conformisme et ils ont cherché un usage différent des dispositifs, non plus utilisés dans le but de compliquer l'action scénique, mais de la concentrer. Teatrino Clandestino a pour l'instant abandonné l'utilisation de la vidéo sur le plateau et s'est consacré à des projets d'animation, à l'étranger et dans la ville de Bologne, où ils gèrent un lieu culturel multidisciplinaire appelé "Sì". Motus a dernièrement conçu les technologies numériques comme le moyen d'accentuer le lien entre la scène et le réel, et pour montrer les failles de notre compréhension du monde. Le projet *X(ics). Racconti crudeli della giovinezza* [*X(ics). Récits cruels de la jeunesse*, 2006-2009] marque un tournant pour la compagnie, enrichie par de nouveaux artistes, dont notamment la danseuse Silvia Calderoni, et est une sorte d'enquête artistique sur le thème de la jeunesse dans le monde d'aujourd'hui. Le projet prend comme point de départ des rencontres et des actions que Motus réalise en résidence dans des banlieues sensibles de trois villes européennes (Valence, en France; Halle en Allemagne; Scampia, près de Naples, en Italie) : les caméras suivent et enregistrent ces expériences, et ces vidéos entrent ensuite sur le plateau, projetées sur un grand écran cinématographique devant lequel se trouve un banc. Les profils des palais sont ainsi l'horizon des fragments de vie quotidienne racontés dans le spectacle, et par moments, leurs profils menaçants sont transformés par l'ordinateur dans des lignes graphiques abstraites, déformés par des pixels géants dans lesquels la réalité semble se dissoudre et devenir un jeu vidéo sans issue. Si dans *X(ics)*, les technologies de l'image servent à problématiser l'insertion et la compréhension du monde, elles disparaissent dans le projet suivant, qui vient de commencer son parcours et qui s'inspire du mythe d'Antigone. Dans la première étape *Let the sunshine in*, que nous avons vu à Rimini le 5 septembre dernier, Motus réalise avec Silvia Calderoni et Benno Steinneger une performance *in situ* dans le cloître d'un couvent, en se servant des matériaux bruts de cette architecture légèrement délabrée et d'éléments premiers : la terre, l'eau, le feu. Le public est situé au centre de l'espace, entouré par les deux acteurs qui essaient, répètent des tentatives de mettre en scène les conflits et la révolte du mythe

[874] *Faire écran: le theatre et ses ailleurs selon Giorgio Barberio Corsetti*, Université de Lille, Lille 22-23 janvier 2009.

ancien, en l'associant à des situations actuelles. Il devient témoin et otage de cette rébellion qui s'avère impossible. Dans cette nouvelle recherche des origines, d'un théâtre "pauvre", composé d'actions physiques et de matériaux simples, deux résidus fondamentaux de la recherche technologique menée les années précédentes persistent : un projecteur avec un cache rectangulaire poursuit les deux personnages et les cadre dans l'espace, en rappelant les effets d'éclairage du théâtre-image de Perlini; deux microphones radio amplifient les mots, les souffles, les frottements des acteurs et enferment les spectateurs dans une intimité troublante et presque agaçante.

L'importance croissante du travail sur le son fait son apparition aussi dans la dernière édition du Festival di Santarcangelo, dirigé par Chiara Guidi de la Socìetas Raffaello Sanzio. Oliviero Ponte Di Pino raconte l'expérience du festival comme un "film d'épouvante musical et métaphysique en sept pièces et trois grottes"[875] . Le spectateur, invité à se déplacer dans différents endroits de la ville, se trouve dans des salles dont parfois il reste exclu, comme dans le cas de *Teatro anatomico infantile* [*Théâtre anatomique enfantin*] de Chiara Guidi et Scott Gibbons : il voit Chiara Guidi entrer dans une maison avec des enfants et il reste dehors, en entendant seulement des bruits. Ou il est immergé dans un espace éclaté comme celui de Fanny e Alexander, dont le sol est composé de planches mobiles et détachées avec lesquelles joue une actrice comme si c'était un instrument de musique devenu fou. Ces spectacles, où il y a pourtant très peu à voir, manifestent ainsi la paralysie de la parole et l'impossibilité de raconter le monde, qui semble devenu complètement ineffable et irreprésentable, par le biais du théâtre.

L'ensemble de ces expériences a mis en évidence le fait que les technologies audiovisuelles peuvent ne pas être simplement des outils de la mise en scène – comme l'éclairage, le décor, la musique – mais être au cœur du questionnement sur le théâtre, en devenant des "agents de provocation" qui interrogent et transforment les pratiques théâtrales. Elles permettent le déplacement de la présence, la décomposition et la transformation de la création, dont le centre n'est plus seulement la mise en scène du spectacle mais la réalisation en devenir de plusieurs œuvres différentes, ainsi que la comparaison et la contamination avec les langages des arts et des médias.

Même si les progrès technologiques ont été très rapides, le milieu théâtral a des temps et des modalités d'intégration des nouveaux moyens qui lui sont propres. En effet, au fur et à mesure de leurs avancées, les technologies ont parfois rapidement engendré de

[875] PONTE DI PINO, Oliviero, "Un horror musicale e metafisico in sette stanze et tre grotte", in *ateatro*, n° 122, 14 juillet 2009, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=122&ord=5.

nouvelles formes, mais, le plus souvent, elles ont transformé – ou mieux "remédié", selon l'expression de Bolter et Grusin[876] – l'usage de dispositifs plus anciens. Le cinéma a représenté le point de départ des pratiques théâtrales impliquant des dispositifs audiovisuels, en constituant le pont, qui, dans les années soixante a uni les arts plastiques et le théâtre. Ensuite, tout au long de la période que nous avons pris en considération, il demeure un repère fondamental, car, pour les artistes de théâtre de différentes générations, il continue d'évoquer un imaginaire, de constituer une pierre de touche linguistique, et de suggérer un dispositif de vision spécifique, fondé sur la diffusion spatiale de l'image projetée. La vidéo a conduit à l'exploration de nouvelles dimensions spatio-temporelles : en particulier, le direct et le support de diffusion du moniteur ont permis de créer des espaces relationnels actifs sur le plateau, en engendrant des contacts paradoxaux entre le réel et l'immatériel de l'image électronique; de plus, en tant que moyen d'enregistrement et de manipulation des images, la vidéo a également permis de retravailler, réinterpréter, traduire l'expérience du plateau dans un autre langage. Finalement, le multimédia numérique, dont justement la multiplicité est une caractéristique essentielle, a permis d'élaborer et de réactiver les expériences précédentes dans un horizon de création transformé, non seulement sur le plan pragmatique, mais aussi sur le plan ontologique. Le numérique, avec sa versatilité, sa capacité de modifier quasiment la totalité des activités humaines, et son apparente simplicité d'utilisation, est devenu le support, la langue, et l'écriture de la création théâtrale. Par son idée utopique de donner à l'usager l'implication active et la liberté de choix, le numérique a aussi transformé les attentes que l'on met dans le théâtre, en donnant de l'essor à l'attention que la mise en scène moderne a toujours portée sur la position du spectateur. Les artistes qui créent *dans* et *par* le numérique tendent ainsi à proposer aux spectateurs des univers incomplets, fragmentés qui lui demandent d'intervenir, d'établir des connexions, de combler les vides pour recomposer le sens, en s'abandonnant à des expériences du temps, de l'espace et de la relation à l'autre inédites.

En créant des points de tension qui ont multiplié et élargi le champ théâtral, les technologies ont contribué à la réactualisation de formes de théâtre archaïques, précédant l' "invention" du théâtre moderne et de la mise en scène. Le théâtre tend à devenir une pratique artistique élargie, un laboratoire, un champ expérimental social et esthétique qui récupère les expériences des "théâtres avant le théâtre"[877] : il devient

[876] Pour la notion de "remédiation" cf *supra*, note 615.

[877] Pour les expressions "invention du théâtre" et "théâtres avant le théâtre" cf. *supra*, note 333.

alors un *visorio* et un lieu de la mémoire, un rituel festif exaltant l'expérience sensorielle du spectateur. La scène s'est ainsi déplacée et multipliée, en se concrétisant dans des dispositifs de communication différents. Les images et les sons médiatisés ont transformé l'espace théâtral dans un habitat actif, où les figures de la théâtralité sont déplacées et déclinées de manière inédite dans des seuils flottants entre le réel et le virtuel, dans des masques technologiques qui modifient le statut de l'acteur sur la scène, en rendant son corps immatériel ou en le liant à l'environnement scénique, dans la multiplication du jeu des regards échangés entre la scène et le public.

Dans ce phénomène, les technologies nous semblent avoir la capacité de rendre extrêmes et radicales les caractéristiques du travail théâtral et de la mise en scène : d'une part l'auctoralité devient une instance collective partagée entre plusieurs fonctions qui dialoguent et qui ont des compétences différentes, de l'autre le metteur en scène devient un "hyper-auteur" qui s'exprime par plusieurs médias et formes artistiques. Le théâtre, cet espace-temps réel, limité, où pourtant tout est possible, est le lieu par excellence de la contradiction et de la transformation : les technologies audiovisuelles valorisent cette multiplicité intrinsèque en la mettant en relation avec les problèmes et les dilemmes de notre société.

À partir des expériences que nous avons analysées et des questions que nous avons soulevées, les problématiques ouvrant de nouvelles pistes de recherche sont nombreuses. D'abord, on pourrait élargir la perspective aux scènes d'autres pays et aux moments historiques différents, en travaillant sur la comparaison et sur la valorisation des discordances et des similarités, essayer de comprendre sur une plus large échelle les enjeux de l'utilisation théâtrale des technologies. De plus, en créant des parcours transversaux comprenant tant les créations qui impliquent les technologies que celles que les évitent, axés de manière spécifique sur des thèmes assez limitées et concrets – les répétions, les mises en scène inspirées d'un même texte ou d'un même auteur, les modalités pour aborder des sujets politiques ou historiques précis – on pourrait effectivement tenter d'observer quelles sont les mutations et les persistances du jeu de l'acteur, du fonctionnement des éléments scéniques, l'organisation du travail théâtral et comment les artistes construisent leur identité et leur positionnement dans la société. Nous pensons que pour bien avancer dans une telle étude, il faudrait intégrer les propriétés des nouvelles technologies dans la méthodologie de la recherche, en se servant de manière plus radicale et expérimentale que de la façon dont nous l'avons fait pour cette thèse, des bases de données multimédias permettant d'associer des documents

aux supports différents – textes, images, vidéos, fichiers sonores – et de saisir ainsi des correspondances et de créer des réseaux.

Sur un plan plus général, il nous semble que ce travail a souligné le caractère problématique des voies de l'histoire théâtrale, des façons dont les expériences du passé sont interprétées et associées dans la formation de lignées et de traditions présumées. Ce phénomène complexe, qui à notre avis mériterait un approfondissement, est le résultat de la combinaison de plusieurs facteurs : les pratiques et les rencontres, les conditions socio-économiques, les élaborations théoriques et historiographiques des critiques. Il serait alors intéressant de suivre les voyages et les échanges – réels et idéaux – des protagonistes du théâtre contemporain en se demandant comment les héritages de la mise en scène moderne se sont insérés et ont été développés sur les scènes de différents pays. Finalement, la question du public demanderait donc une étude de terrain, conduite avec des outils sociologiques et psychologiques, nécessaires pour bien cerner les problèmes de la perception et de la réception dans ces théâtres élargies.

Car l'élargissement du champ théâtral, la multiplication et le déplacement de la scène par les technologies accompagnent un phénomène de transformation radicale du public : de plus en plus spécialisé du point de vue social et générationnel, il est désormais inscrit dans le processus de la création, qu'il est invité à compléter, à reconstruire, à partager avec les artistes. Sa présence tend à ne plus être une donnée évidente du théâtre, mais à devenir un élément potentiel de la recherche théâtrale, un partenaire d'autant plus nécessaire qu'il est une entité instable et fuyante. Le théâtre vit alors dans l'exception, dans l'instant, en produisant des résultats dont l'intensité et l'efficacité transitoires, mais puissantes, contredisent le risque permanent de sa dissolution dans les territoires de la consommation culturelle élitiste et des jeux intellectuels de la critique. A notre avis, un théâtre différent est en train de s'affirmer, un théâtre en puissance qu'il faut apprendre à écouter, à regarder et à comprendre tout en contribuant à en cerner et à en démêler avec responsabilité aussi bien les apories que les points de force.

SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA
CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS III
ECOLE DOCTORALE 267 – ARTS ET MEDIAS

Tesi di Perfezionamento / Thèse de doctorat

Disciplines :

Discipline filologiche e linguistiche moderne / Etudes Théâtrales, esthétiques, sciences de l'art

Auteur

Erica MAGRIS

THÉÂTRES ÉLARGIS : LES TECHNOLOGIES AUDIOVISUELLES DANS LES PRATIQUES THÉÂTRALES ITALIENNES (1965-2005)

VOLUME II

Thèse dirigée par

Maria Ines ALIVERTI (Università di Pisa)

Béatrice PICON-VALLIN (ARIAS-CNRS Paris)

Soutenue à Pise, le 9 décembre 2009

Jury :

Maria Ines ALIVERTI (Università di Pisa)
Lina BOLZONI (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Joseph DANAN (Université Paris III)
Béatrice PICON-VALLIN (ARIAS-CNRS Paris)
Didier PLASSARD (Université Rennes II – Haute Bretagne)
Valentina VALENTINI (Università "La Sapienza" di Roma)

BIBLIOGRAPHIE

Avertissement

Dans la compilation de la bibliographie, nous avons voulu créer un instrument de travail organisé thématiquement, fonctionnel aux contenus de la thèse. Nous avons réuni nos références en trois sections : la première, consacrée aux cadrages, présente nos points de répères concernant les sciences humaines, les arts plastiques et le théâtre; la deuxième consacrée au théâtre italien; une aux pratiques impliquant les technologies dans les arts, au théâtre et plus précisément dans les scènes italiennes.

Dans les parties consacrées au théâtre italien et aux pratiques technologiques dans le théâtre italien en particulier visent à constituer un approfondissement et une vérification des sujets traités respectivement dans la première partie de la thèse concernant les "fondations", et dans les quatre parties historiques. Pour rendre les conjonctures historiques évidentes, nous avons parfois préféré le classement chronologique à l'alphabétique que nous avons normalement utilisé (ce changement est signalé entre parenthèses), et nous avons introduit plus de distinctions quant typologies des publications utilisées. La section consacré aux artistes ne vise pas a donner un cadre exhaustive des publications les concernant, mais plutôt à indiquer les propos et les études qui sont les plus intéressants pour comprendre leur usage des dispositifs.

TABLE DES MATIÈRES

I. CADRAGES 543

A. FONDEMENTS THEORIQUES ET HISTORIQUES 543
1. Les sciences humaines : points de repère 543
2. Les arts et les esthetiques 544
3. Les scènes 545
B. LE THÉÂTRE ITALIEN CONTEMPORAIN 552
1. Le contexte culturel 552
2. Le système théâtral 553
3. Les saisons 561
4. La critique 566
5. L'histoire et l'historiographie 568
6. Le rapport aux expériences étrangères 580

II. LES PROBLÉMATIQUES TECHNOLOGIQUES 587

A. LES TECHNOLOGIES, LES MÉDIAS ET LES ARTS 587
1. Histoire et théorie des médias 587
2. Les technologies et les arts 589
3. Les technologies, les arts et la société en Italie 592
B. LE THÉÂTRE ET LES TECHNOLOGIES 596

III. LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES EN ITALIE 599

A. APPROCHES HISTORIQUES ET THEORIQUES 599
B. LES CONTEXTES 603
1. La télévision 603
2 Les manifestations specifiques 605
C. LES ARTISTES 607
1. Carmelo Bene 607
2. Giorgio Barberio Corsetti 609
3. Compagnia Lombardi-Tiezzi (ex Magazzini) 611
4. Fabrizio Crisafulli 612
5. Leo De Beradinis et Perla Peragallo 612
6. Franco Enriquez 613
7. Fanny e Alexander 613
8. Mario Martone 614
9. Motus 615
10. Marco Paolini 616
11. Memé Perlini 617
12. Virginio Puecher 618
13. Carlo Quartucci 618
14. Luca Ronconi 619
15. Societas Raffaello Sanzio 620
16. Giorgio Strehler 621
17. Teatrino Clandestino 622

18. Giacomo Verde *622*
19. Autres artistes *623*
D. LES CRÉATIONS 625
1. Bene! Quattro modi diversi di morire in versi *625*
2. La camera astratta *625*
3. Camion *625*
4. Come è *626*
5. Faust *626*
6. L'istruttoria *627*
7. Lolita, sceneggiatura *629*
8. Orlando Furioso *630*
9. Pirandello chi? *630*
10. Progetto Ada, cronaca familiare *631*
11. Progetto Rooms e Progetto L'ospite *631*
12. La rappresentazione della terribile caccia alla balena bianca Moby Dick *633*
13. Storie mandaliche *633*
14. Tango Glaciale *633*
15. Tecnoteatro *634*
16. Il Vangelo secondo Borges *635*
17. Autres creations impliquant les technologies *636*

I. CADRAGES

A. FONDEMENTS THEORIQUES ET HISTORIQUES

1. LES SCIENCES HUMAINES : POINTS DE REPERE

ARASSE, Daniel, *L'homme en jeu : les génies de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2008

ARNHEIM, Rudolf, *Art and visual perception : a psychology of the creative eye*, London, Faber&Faber, 1956

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 2004 [1953]

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1994 [1970]

BATESON, Gregory, *Vers une écologie de l'esprit*, trad. par Ferial Drosso et Laurentine Lot, Paris, Seuil, 1997 [*Steps to an ecology of mind*, San Francisco-Scranton-London-Toronto, Chandler Publishing Company, 1972]

BAUDRILLARD, Jean, *Ecran total*, Paris, Galilée, 1997

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1991

BERTENS, Hans – NATOLI, Joseph (dir.), *Postmodernism: The Key Figures*, Oxford, Blackwell, 2002

BOLZONI, Lina, *Il gioco degli occhi: l'arte della memoria fra antiche esperienze e moderne suggestioni*, Firenze, Olschki, 1998

BOLZONI, Lina, *Il teatro della memoria: studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana, 1984

CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallirmard, 1958

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image :une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1994

FOCILLON, Henry, *Vie de formes*, Paris, PUF, 1981 [1943]

FREUD, Sigmund, *L'inquietante étrangeté et autres essais*, trad. par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1985

FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, trad. par I. Meyerson, nouvelle édition révisée par Denise Berger, Paris, Puf, 1967 [*Die Traumdeutung*, 1900 et ensuite 1929]

FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995

GOODY, Jack, *La peur des représentations : l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques, de la sexualité*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2006 [*Representations and contradictions :ambivalence towards images, theatre, fiction, relics and sexuality*, Oxford, Blackwall, 1997]

GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1994 [1970]

HALL, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971 [*The Hidden Dimension*, New York, Doubleday & C., 1966]

JAMESON, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991

KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1983

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1974

LAPLANCHE, Jean – PONTALIS, Jean-Betrand, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme*, Paris, Hachette, 1990 [Paris, "Les Temps Modernes", n° 215, avril 1964]

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Ed. de Minuit, 1979

ONG, Walter Jackson, *Oralità e scrittura : le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986

PANOWSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, trad. dirigée par Guy Ballangé, Paris, Editions de Minuit, 1975

TAUSK, Victor, *Oeuvres psychanalytiques*, trad. par B. et R. Borie, J. Dupleix et J.-P. Descombey, Paris, Payot & Rivages, 2000 [1975]

VIRILIO, Paul, *L'espace critique*, Paris, Bourgois, 1984

WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité*, trad. par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 2002 [*Playing and reality*, London, Tavistock, 1971]

YATES, Frances A., *L'art de la mémoire*, trad. par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975 [*The art of memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1966]

2. LES ARTS ET LES ESTHETIQUES

Sources

LISTA, Giovanni (dir.), *Le futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, éd. établie et présentée par Philippe Sers, Paris, Gallimard, 1989

KANDINSKY, Wassily, *Du théâtre*, éd. établie et présentée par Jessica Boissel, Paris, A.Bona, 1998

KAPROW, Allan, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York, Ambrams, 1966

NONO, Luigi, *Ecrits*, trad. par Laurent Feneyrou, Genève, Contrechamps, 2007 [1993]

Ouvrages

ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Gallimard, 2005 [2001]

BANES, Sally, *Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York 1976-85, Ann Arbor*, Michigan University Press, 1998

BEHAR, Henry, *Les enfants perdus : essai sur l'avant-garde*, Lausanne, l'Age d'Homme, 2002

BEHAR, Henry – CARASSOU, Michel, *Dada, histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990

CALVESI, Maurizio, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop Art*, Bari, Laterza 1981 [Milano, Lerici, 1966]

CALVESI, Maurizio, *Avanguardia di massa*, Milano, Garzanti, 1978

CELANT, Germano, *Arte povera*, Milano, Mazzotta, 1969

DORFLES, Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi : dall'informale al neo-oggettuale*, Milano, Feltrinelli, 1999

JENCKS, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, London, Academy, 1978

KOSTELANETZ, Richard, *Metamorphosis in the arts : a critical history of the 1960's*, Assembling Press, 1980

MCKENZIE, Jon, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, London-New York, Routledge, 2001

MENNA, Filiberto, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975

PERNIOLA, Mario, *L'estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997

RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000

ROSENBERG, Harold, *La tradizione del nuovo*, Milano, Feltrinelli, 1964 [*The Tradition of the New*, New York, Horizon Press, 1959]

TRIMARCO, Angelo, *Opera d'arte totale*, Roma, Sassella, 2000

VERGINE, Lea, *Body art e storie simili : il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000 [Prearo, 1974]

VERGINE, Lea, *L'arte in trincea : lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira, 1996

3. LES SCENES

Sources

APPIA, Adolphe, *Œuvres complètes*, édition établie et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Lausanne, L'Age d'Homme, vol. I, 1983; vol. II, 1986; vol. III, 1988; vol IV, 1992

BROOK, Peter, *Points de suspension. 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, Paris, Seuil, 1992

BROOK, Peter, *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1991

COPEAU, Jacques, *L'École du Vieux-Colombier*, textes établis, présentés et annot. par Claude Sicard, Paris, Gallimard, 1999

COPEAU, Jacques, *Les registres du Vieux-Colombier*, textes recueillis et établis par Marie-Thérèse Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis Paris, Gallimard, vol. I,1979; vol. II, 1984; vol. III, 1993

COPEAU, Jacques, *Registres II. Molière*, textes rassemblés et présentés par André Cabanis, Paris, Gallimard, 1979

COPEAU, Jacques, *Appels. Registres I*, textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, Paris, Gallimard, 1974

CRAIG, Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, trad. par Claire Pedotti, Belval, Circé, 1999 [*On the art of the theatre*, London, William Heinemann, 1911]

CRAIG, Edward Gordon, *Ma vie d'homme de théâtre*, trad. par Charles Chassé, Grenoble, Arthaud, 1962 [*The Index of the Story of my Days*, New York, The Viking Press,1957]

EISENSTEIN, Serguei M., *Leçons de mise en scène*, trad. par Jacques Aumont, Paris, Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1989

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971

KANTOR, Tadeusz, *Le théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004 [1977]

MEYERHOLD, Vsevold, *Ecrits sur le théâtre 1. 1891-1917*, traduction, notes et préface de B. Picon-Vallin, Paris, L'Âge d'Homme, 2001 [1973]

MEYERHOLD, Vsevold, *Ecrits sur le théâtre II. 1917-1929*, trad., notes et préface de B. Picon-Vallin, Paris, L'Âge d'Homme, 2009 [1975]

MEYERHOLD, Vsevold, *Ecrits sur le théâtre III. 1930-1936*, trad., notes et préface de B. Picon-Vallin, Paris, L'Âge d'Homme, 1980

MEYERHOLD, Vsevold, *Ecrits sur le théâtre IV. 1936-1940*, trad., notes et préface de B. Picon-Vallin, Paris, L'Âge d'Homme, 1992

SCHECHNER, Richard – WOLFORD, Lisa (dir.), *The Grotowski sourcebook*, London-New York, Routledge, 1997

Ouvrages collectifs

ASLAN, Odette – BABLET, Denis (dir.), *Le masque : du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 2005 [1999]

ASLAN, Odette (dir.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 1993

BABLET, Denis (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978

BABLET, Denis – JACQUOT, Jean (dir.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, CNRS, 1966 [1961]

BABLET, Denis – KONIGSON, Elie (dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, CNRS, 1995

BANU, Georges (dir.), *Les répétitions : de Stanislawski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 2005

BANU, Georges (dir.), *Les cités du théâtre d'art. De Stanislawski à Strehler*, Paris, Editions Théâtrales, 2000

BANU, Georges (dir.), *Ryszard Cieslak, acteur emblème des années soixante*, Paris, Actes-Sud, 1991

BARBA, Eugenio - SAVARESE, Nicola (dir.), *L'arte segreta dell'attore : un dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo, 2005 [1996]

BRADBY, David - DELGADO, Maria M., *The Paris jigsaw. Internationalism and the city's stages*, Manchester, University Press, 2002

BRADBY, David – SPARKS, Annie (dir.), *Mise en scène. French Theatre Now*, London, Methuen, 1997

BURZYNSKI, Tadeusz – OSINSKI, Zbigniew (dir.), *Grotowski's laboratory*, Warsaw, Interpress, 1979

COLE, Toby – KRICH CHINOY, Helen (dir.), *Actors on acting*, New York, Crown Trade Paperbacks, 1970

CRUCIANI, Fabrizio – FALLETTI, Chiara (dir.), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986

CRUCIANI, Fabrizio – SERAGNOLI, Daniele (dir.), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987

FERAL, Josette(dir.), *L'école du jeu*, Montpellier, L'Entretemps, 2003

FERAL, Josette (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Ville de LaSalle, Hurtubise, 1985

GOURDON, Anne-Marie (dir.), *Les nouvelles formations de l'interprète. Théâtre, danse, cinque, marionnettes*, Paris, CNRS, 2004

MOINDROT, Isabelle (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle-Epoque*, Paris, CNRS, 2006

PROFETI, Maria Grazia (dir.), *La maschera e l'altro*, Firenze, Alinea, 2005

WALLON, Emmanuel (dir.), *L'artiste, le prince : pouvoirs publics et création*, Grenoble, Presses Universitaire, 1991

Ouvrages

ABIRACHED, Robert, *Le théâtre et le Prince*, Arles, Actes Sud, 2005 [Paris, Pion, 1992]

ALIVERTI, Maria Ines, *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII siècle*, Paris, Gallimard, 1998 [*Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1986]

ARONSON, Arnold, *American avant-garde theatre : a history*, London, Routledge, 2000

ASLAN, Odette, *L'acteur au XX siècle : éthique et technique*, Vic-la-Gardiole, l'Entretemps, 2005 [*L'acteur au XX siècle : évolution de la technique, problème d'éthique*, Seghers, Paris, 1974]

ATTISANI, Antonio, *L'invenzione del teatro. Fenomelogie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003

AUSLANDER, Philip, *From acting to performance : essays in modernism and postmodernism*, London and New York, Routlegde, 1997

BABLET, Denis, *Josef Svoboda*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004 [1970]

BABLET, Denis, *Les Révolutions scéniques du XX^e siècle*, Paris, Société Internationale d'Art, 1975

BANU, Georges, *Le théâtre ou l'instant habité : exercices et essais*, Paris, l'Herne, 1993

BANU, Georges, *L'homme de dos*, Paris, Biro, 2001

BANU, Georges, *Le théâtre, sorties de secours : essais critiques*, Paris, Aubier, 1984

BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, 2002

BEHAR, Henry, *La dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Champion, 2003

BRADBY, David, *Modern French Drama 1940-1990*, Cambridge, University Press, 1991 [1984]

CONSOLINI, Marco, *Théâtre Populaire 1953-1964. Storia di una rivista militante*, Roma, Bulzoni, 2002

CRUCIANI, Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1999 [1992]

CRUCIANI, Fabrizio, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, Editori & Associati, 1995 [Firenze, Sansoni, 1985]

CRUCIANI, Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983

CRUCIANI, Fabrizio, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, Roma, Bulzoni, 1972

DANAN, Joseph, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médianes, 1995

DE MARINIS, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000

DE MARINIS, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 1999 [1988]

DE MARINIS, Marco, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987

DE MARINIS, Marco, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La Casa Usher, 1983

DORT, Bernard, *Le spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995

DORT, Bernard, *La représentation emancipée : essai*, Arles, Actes Sud, 1988

DORT, Bernard, *Théâtre. Essais*, Paris, Point, 1986

DORT, Bernard, *Le théâtre en jeu : 1970-1978*, Paris, Seuil, 1979

DUSIGNE, Jean-François, *Le théâtre d'art : aventure européenne du XX^e siècle*, Paris, Editions Théâtrales, 1997

FOQUET, Ludovic, *Robert Lepage : l'horizon en images*, Outremont, Les 400 coups, 2006

GOLDBERG, Rose Lee, *Performance art : from futurism to the present*, London/New York, Thames &Hudson, 2001[1979]

KAYE, Nick, *Postmodernism and performance*, Houndmills, Macmillan, 1994

KOSTELANETZ, Richard, *On innovative performance(s) : three decades of recollections on alternative theater*, Jefferson –London, McFarland, 1994

KOSTELANETZ, Richard, *The Theatre of Mixed-Means*, New York, RK Editions, 1980 [1968]

LAVENDER, Andy, *Hamlet in pieces. Shakespeare reworked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*, London, Nick Hern Books, 2001

LEHMANN, Hans Thies, *Le théâtre post-dramatique*, Paris, L'Arche, 2002 [*Postdramatisches Theater*, Francfort, Verlag, 1999]

LISTA, Giovanni, *La scène moderne : encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du 20. siècle : ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste*, Arles, Actes Sud, 1997

LISTA, Giovanni, *La scène futuriste,* Paris, CNRS, 1989

LONGHI, Claudio, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pisa, Pacini, 1999

MANGO, Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003

MARRANCA, Bonnie, *The Theatre of Images*, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1996 [Drama Book Specialist, 1977]

MASTROPASQUA, Fernando, *Teatro provincia dell'uomo*, Livorno, Arti Grafiche Federico Frediani, 2004

MASTROPASQUA, Fernando, *In cammino verso Amleto. Craig e Shakespeare*, Pisa, BFS, 2000

MAURIN, Fréderic (dir.), *Peter Sellars*, Paris, CNRS, 2003

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine*, Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998

PANDOLFI, Vito, *Regia e registi nel teatro moderno*, Bologna, Cappelli, 1973 [1961]

PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2007 [1982]

PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold*, Paris, CNRS, 2004 [1990]

PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie*, Lausanne, L'Age d'Homme, "Théâtre Années 20", 1992

RUFFINI, Franco, *Teatro e boxe : l'atleta del cuore nella scena del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994

RUFFINI, Franco, *Teatri prima del teatro : visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983

SCHECHNER, Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Editions Théâtrales, 2008

SCHECHNER, Richard, *Performance Theory*, London, Routledge, 2005

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies : an introduction*, London, Routledge, 2002

SINISI, Silvana, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995

TESSARI, Roberto, *Teatro e avanguardie storiche*, Roma-Bari, Laterza, 2005

TURNER, Victor, *The anthropology of performance*, New York, PAJ, 1992 [1986]

VALENTINI, Valentina, *Mondi, corpi, materie : teatri del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007

VALENTINI, Valentina, *Dopo il teatro moderno*, Milano, Politi, 1989

Colloques et dossiers dans les revues

ALIVERTI, Maria Ines (dir.), "Ritratto d'attore", in *Quaderni di Teatro*, a. VII, n° 28, maggio 1985

BENHAMOU, Anne-Fançoise (dir.), "Le monologue", in *Alternatives théâtrales*, n° 45, juin 1994

CENTRE FOR THEATRE LABORATORY STUDIES, *Why a theatre laboratory? Risks and anomalies in Europe 1898-1999*, *Aarhus University, Aarhus, 4-10 octobre 2004,* actes publiés in CHRISTOFFERSEN, Erik Exe (dir.), *Why a theatre laboratory?*, in *Peripeti*, n° 2, october 2004; documentation également disponible sur : http://www.odinteatret.dk/CTLS_web/presentation%20ramme3.htm

CRUCIANI, Fabrizio (dir.), "L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento", in *Biblioteca teatrale*, n° 15/16, 1976, pp. 1-48

FERAL, Josette (dir.), "Theatricality", in *SubStance*, vol. 31, n°98-99, 2002

FERRONE, Siro (dir.), "Drammaturgie dello spazio. Teatro, musica e cinema", in *Drammaturgia*, n° 10, 2003

FERRONE, Siro (dir.), "Politica e spettacolo", in *Drammaturgia*, n° 2, 1995

HAMON-SIREJOLS, Christine – SURGERS, Anne (dir.), *Théâtre: espace sonore, espace visuel*, *Actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2, 18-23 septembre 2000*, Lyon, Presses Universitaires, 2003

MOLINARI, Cesare (dir.), "I maestri della regia", in *Quaderni di Teatro*, a. 3, n° 9, agosto 1980, pp. 3-86

RUFFINI, Franco (dir.), "Dramma/spettacolo: studi sulla semiologia del teatro", in *Biblioteca teatrale*, n° 20, 1978, pp. 1-135

THEATRE NATIONAL DE BRETAGNE (dir.), *Mises en scène du monde*, *Actes du colloque international de Rennes, 4-6 novembre 2004*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005

VALENTINI, Valentina (dir.), "Il teatro del nuovo millennio", in *Biblioteca teatrale*, n.s., n° 74-76, aprile-dicembre 2005

Essais et articles

ADAMOV, Arthur – ALLIO, René – PLANCHON, Roger, "Où en sommes-nous avec Brecht?", in *Les Lettres Françaises*, 3 août1960

ALIVERTI, Maria Ines, "History and Histories in Edward Gordon Craig's Written and Grahic Work", in WAGNER, Meike – WOLF-DIETER, Ernst (dir.), *Performing the Matrix. Mediating Cultural Performances*, München, ePODIUM, 2008

ALIVERTI, Maria Ines, "Temporalité du théâtre et temporalité historique dans les mutations de la théorie et de la pratique du théâtre: le leurre du contemporain", communication inédite, colloque international *Art et médias: penser/chercher/écrire le contemporain*, Florence, Villa Finaly, 2-7 juin 2008

ALIVERTI, Maria Ines, "Plus théâtral que le théâtre. Stratégie de l'imaginaire et images pour un théâtre à venir, de Diderot à Craig", in BALME, Christopher – ERENSTEIN, Robert – MOLINARI, Cesare (dir.), *European théâtre iconography. Proceedings of the European Science Foundation Network*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 93-120

CONSOLINI, Marco., "Le riviste del Novecento fra processi di creazione e processi di ricezione", in BORTOLETTI, Francesca – CONSOLINI, Marco – GANDOLFI, Roberta (dir.), "Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani", *Culture Teatrali*, n°7/8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 275-281

DE MARINIS, Marco "La contraffazione del corpo, Maschera ed espressione corporea nel teatro del Novecento", in *Biblioteca teatrale*, n.s., n° 37-38, gennaio-giugno 1996, pp. 325-349

DE MARINIS, Marco, "Attraverso lo specchio", in *Biblioteca teatrale*, n.s., n°8, 1987, pp. 19-44

DE MARINIS, Marco, "Dramaturgy of the Spectator", in *The Drama Review*, vol. 31, n° 2, Summer 1987, pp. 100-114

DE MARINIS, Marco, "Postdrammaturgia : ritorno al futuro ?", in *Nuovo Teatro*, n° 2/3, 1986/87, pp. 27-30

DI PALMA, Guido, "Prologomeni allo studio della fabulazione. La voce del mito: oralità e racconto", in *Biblioteca teatrale*, n.s., n°7, 1987, pp. 105-133

RUFFINI, Franco, "Remarques sur le montage au théâtre", in CHARADEAU, P. (dir.), *Approches de l'opéra*, Actes du colloque AISS -Royaumont 1984, Paris, Didier Erudition, 1986, pp. 47-56

SERAGNOLI, Daniele, "Riviste di teatro e storiografia: uno studio in (ricorrente) divenire. Quasi un racconto", in BORTOLETTI, Francesca – CONSOLINI, Marco – GANDOLFI, Roberta (dir.),"Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani", *Culture Teatrali*, n°7/8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 259-274

Memoires

WARNET, Jean-Manuel, *Le laboratoire théâtral au XXe siècle : un espace de recherche pour le théâtre d'art*, thèse sur la direction de Didier Plassard, Université Rennes 2 Haute Bretagne, 2002

B. LE THEATRE ITALIEN CONTEMPORAIN

1. LE CONTEXTE CULTUREL

Ouvrages collectifs

BARILLI, Renato – GUGLIELMI, Angelo, *Gruppo 63 : critica e teoria*, Torino, Testo&Immagine, 2003 [Milano, Feltrinelli, 1976]

CASINI, Bruno (dir.), *Frequenze fiorentine. Firenze anni '80 : musica, teatro, moda, clubbing e altro - 50 interventi da Piero Pelù a Pier Vittorio Tondelli*, Roma, Arcana, 2003

FORTINI, Franco, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965 -1977*, Torino, Einaudi, 1977

FORTINI, Franco, *Dieci inverni, 1947-1957 : contributi ad un discorso socialista*, Bari, De Donato, 1973

GRUPPO 63, *Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966

PASOLINI, Pier Paolo, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, coll. I Meridiani, 1998-2003 :

Romanzi e racconti, édition établie par Walter Siti et Silvia De Laude, 1998;

Saggi sulla letteratura e sull'arte, édition établie par Walter Siti et Silvia De Laude, avec un essai de Cesare Segre, 1999;

Saggi sulla politica e sulla società, édition établie par Walter Siti et Silvia De Laude avec un essai de Piergiorgio Bellocchio,1999;

Per il cinema, edition établie par Walter Siti et Franco Zabagli, 2001;

Teatro, édition établie par Walter Siti et Silvia De Laude, avec deux entretiens à Luca Ronconi et Stanislas Nordey, 2001;

Tutte le poesie, édition établie par Walter Siti, introduction de Fernando Bandini, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique : langue et cinèma*, trad. de Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976 [*L'empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1966]

TONDELLI, Pier Vittorio, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, éd. établie par Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2001

Ouvrages collectifs

CHERMOTTI, S. (dir.), *Gli Intellettuali in trincea. Politica e cultura nell'Italia del dopoguerra*, Padova, Coop. Libr. Degli studenti dell'Università di Padova, 1977

ECHAURREN, Pablo – SALARIS, Claudia, *Controcultura in Italia 1967-1977. Viaggio nell'underground*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997

LUTI, Giorgio - VERBARO, Caterina, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia : il dibattito letterario in Italia negli anni della modernizzazione (1945-1969)*, Firenze, Le Lettere, 1995

TOZZI, Tommaso (dir.), Arte di opposizione : stili di vita, situazioni e documenti degli anni Ottanta, Milano, Shake, 2007

Ouvrages

ASOR ROSA, Alberto, *La sinistra alla prova : considerazioni sul ventennio 1976-1996*, Torino, Einaudi, 1996

BALESTRINI, Nanni, *L'orda d'oro, 1968-1977 : la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1997

BARILLI, Renato, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, Il Mulino, 1995

BARILLI, Renato, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo&Immagine, 2000

BENEDETTI, Carla, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998

COLLETTI, Lucio, *Il tramonto dell'ideologia*, Roma-Bari, Laterza, 1980

GINSBORG, Paul *Berlusconi. Ambizioni patrimoniali in una democrazia mediatica*, Torino, Einaudi, 2003

GINSBORG, Paul, *Storia d'Italia (1943-1996). Famiglia, società civile, Stato*, trad. Bernardo Draghi, Marcello Flores et Sandro Perini, Torino, Einaudi, 1998

JANSEN, Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, Franco Cesati, 2002

LUPERINI, Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura contemporanea*, Torino, Loescher, 1981

PICCONE STELLA, Simonetta, *Intellettuali e capitale nella società italiana del dopoguerra*, Bari, De Donato, 1972

2. LE SYSTEME THEATRAL

Sources

SCIARELLI, Fabiana, *Nuove tendenze nei teatri di prosa. Presenze del pubblico, offerta teatrale, quadro normativo, politiche di marketing. Una ricerca della Fondazione Rosselli per il Teatro Eliseo*, Roma, Ricerche Marsilio, 2004

SORESI, Giovanni (dir.), *Una ricerca sul pubblico del teatro di prosa in Italia*, Milano, Makno, 1992

TREZZINI, Lamberto, *Politica e pratica dello spettacolo : rapporto sul teatro italiano*, Bologna, Bonomia University Press, 2004

TREZZINI, Lamberto, *Geografia del teatro. N. 2 : rapporto sul teatro italiano d'oggi*, Bologna, Pàtron, 1990

TREZZINI, Lamberto , *Geografia del teatro. N. 3 : rapporto sul teatro italiano d'oggi*, Bologna, Pàtron, 1984

TREZZINI, Lamberto , *Geografia del teatro : rapporto sul teatro italiano d'oggi*, Milano, Bulzoni, 1977

Ouvrages collectifs

BODO, Carla - TREZZINI, Lamberto - TURCI, Maria Chiara, *L'impatto economico dei finanziamenti pubblici alla cultura : spettacolo dal vivo e festival*, Napoli, Editoriale Scientifica, 1993

BONI, Milena (dir.), *L'economia dietro il sipario: teatro, opera, cinema e televisione*, Torino, EDT, 1989

QUADRI, Franco (dir.), *Il teatro del regime*, Milano, Mazzotta, 1976

Ouvrages

ARGANO, Lucio, *La gestione dei progetti di spettacolo: elementi di project menagement culturale*, Milano, Franco Angeli, 2004 [1997]

BENTOGLIO, Alberto, *L'attività teatrale e musicale in Italia : aspetti istituzionali, organizzativi ed economici*, Roma, Carocci, 2005 [2003]

DOGLIO, Federico, *Il teatro pubblico in Italia*, Roma, Bulzoni, 1969

DUBINI, Paola, *Economia delle aziende culturali*, Milano, ETAS, 1999

GALLINA, Mimma, *Il teatro possibile : linee organizzative e tendenze del teatro italiano*, Milano, Franco Angeli, 2005

GALLINA, Mimma, *Organizzare teatro*, Milano, Franco Angeli, 2003

GALLINA, Mimma, *Teatro d'impresa, teatro di stato? Storia e cronaca della scena italiana contemporanea*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990

GRIECO, Bruno, *Entrare nell'immagine : per una politica dello spettacolo*, Firenze, La Casa Usher, 1983

GUAZZOTTI, Giorgio, *Rapporto sul teatro italiano*, Milano, Silva, 1966

LA ROSA, Alfio Cesare, *Il rapporto di lavoro nello spettacolo*, Milano, Giuffré, 1998

POZZI, Emilio, *I maghi dello spettacolo : gli impresari italiani dal 1930 ad oggi*, Milano, Mursia, 1990

Colloques *(chron.)*

GALLINA, Mimma – PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), *Le buone pratiche : una banca delle idee per un nuovo teatro 2004-2009* [en ligne], disponible sur : http://www.ateatro.it

TREZZINI, Lamberto (dir.), *Il patrimonio teatrale come bene culturale : convegno di studi*, *Parma, 24-25 aprile 1990*, Roma, Bulzoni, 1991

GRIECO, Bruno (dir.), *Spettacolo: rapporto Stato/Regioni/Enti Locali. Atti del convegno dell'ELART, Firenze, 26-29 ottobre 1988*, Roma, Bulzoni, 1990

ATTISANI, Antonio (dir.), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. Atti del Convegno di Modena, 24-25 maggio 1986*, Modena, Mucchi, 1987

GRIECO, Bruno (dir.), *Per una politica del teatro. Atti del convengno sul teatro del partito comunista italiano*, *Prato, 24-25-26 settembre 1976*, Roma, Bulzoni, 1977

COLANGELI, Mario (dir.), *Teatro aperto, Atti del Convegno della Commissione Cultura del PSI*, Roma, 23/24 maggio 1975, Venezia, Marsilio, 1976

Dossiers et articles dans les revues *(chron.)*

Considérations générales

GALLINA, Mimma, "Raddoppiare la spesa per la cultura in 5 anni?" [en ligne], in *ateatro*, n° 92, 10 dicembre 2005, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro92.htm#92and3

NANNI, Andrea, "Teatro : l'economia del baratto", in *Lo Straniero*, n° 65, novembre 2005, pp.13-17

CALLIGARO, Giulia. "Festival officine di teatro", in *Hystrio*, n° 3, luglio - settembre 2005, pp. 14-19

GALLINA, Mimma, "Vecchi problemi e nuovi mercati", in *Hystrio*, n° 3, luglio - settembre 2005, pp. 20-21

GALLINA, Mimma, "Teatro italiano all'estero. Le sorprese d'Europa", n°2, aprile-giugno 2005, pp. 50-51

PONTE DI PINO, Oliviero, "Teatro in Italia : un sistema in stallo" [en ligne], relation au colloque *Un nuovo pubblico per il teatro, un nuovo teatro per il pubblico*, Rome, 24 mai 2004, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=69&ord=2

PONTE DI PINO, Oliviero, "La bella crisi" [en ligne], in *ateatro*, n° 44, 28 octobre 2002, disponible sur :http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=44&ord=3

RONFANI, Ugo, "Parola d'ordine : mantenere lo status quo", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 2000, pp. 4-7

GALLINA, Mimma, "Ringiovanire il sistema. Giù gli steccati : largo ai barbari", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1998

RONFANI, Ugo, "Qualche punto fermo per salvare il teatro. Dopo Parma : quale cambiamento?", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1996, pp. 8-11

RONFANI, Ugo, "Teatro : il tempo del buongoverno? Un libro e un dibattito per la rifondazione della scena", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 1994, pp. 4-6

S.a., "Alcuni punti fermi per voltare pagina. Contributi per una scena rifondata", in *Hystrio*, n° 2 aprile-giugno, 1994, pp. 4-9

GUNNELLA, Furio (dir.), "Il convegno di Milano. Il teatro alla ricerca del suo centro di gravità", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1991, pp. 3-13

GUNNELLA, Furio, "Il teatro è vivo il pubblico dorme", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1990

CRESPI, Paolo " Un teatro da rifondare Opinioni e commenti raccolti al Convegno di Milano", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1989

ATTISANI, Antonio, "Nuove regole del gioco per la scena italiana. *Natura e buongoverno del teatro*: il convegno promosso dalla Regione Lombardia", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1989

S.a. "Il teatro italiano cifra per cifra", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1989, p.83

MAMONE, Sara, "È in cattedra il Novecento. L'ateneo produce spettacoli", in *Hystrio*, a. I, n° 2, aprile-giugno 1988, pp. 84-85

VOLLI, Ugo, "Le tournant", in *Théâtre/ Public*, n° 78, novembre-décembre 1987, pp. 13-16

GERON, Gastone (dir.), "In teatro gran ritorno dell'attore. Indagine economica nel mondo dello spettacolo di prosa", in *Il Giornale*, 23 janvier 1984

VOLLI, Ugo, "Chi paga e chi è pagato", in *Scena*, a. VI, n° 10, novembre 1981, pp. 7-8

FABBRI, Diego, "Manca un teatro nazionale. Uno sviluppo senza basi solide", in *Il dramma*, a. 55, n° 2/3, febbraio-marzo 1979, pp. 4-7

TESEI, Marco, "Il teatro italiano in cifre. Aumentano gli incassi, diminuiscono le novità", in *Il dramma*, a. 53, n° 9-10, novembre-dicembre 1977, p. 17

SCARPELLINI, L., "La sfida della qualità. Le cooperative teatrali al posto d'onore nella scorsa stagione", in *Il dramma*, a. 52, n° 4-5, ottobre-novembre 1976, pp. 94- 96

REDATI, Giovanni, "Seconda ondata o graduale riflusso?", in *Il dramma,* a. 52, n° 1-2, giugno-luglio 1976, pp. 6-10

DOPLICHER, Fabio, "Il palcoscenico e i suoi problemi", in *Sipario*, n° 365, ottobre 1976, pp. 2-6

GUIDOTTI, Mario, "Di boom si muore", in *Il dramma,* a. 52, n° 1-2, giugno-luglio 1976, pp. 3-5

DOPLICHER, Fabio, "L'Italia è la terra del teatro?", in *Sipario*, n° 351-352, ottobre-novembre 1975, pp. 4-5

FADINI, Edoardo, "Come si fa fronte alla crisi nazionale", in *Rinascita*, 8 aprile 1975

CAPPELLI, Salvato, "Mangiato dai topi", in *Il dramma,* anno 51, n° 2, febbraio 1975, pp. 3-6

MADEO, Liliana – LOMBARDO Radice, Giovanni (dir.), "Il boom teatrale di Roma", in *Sipario*, n° 326, luglio 1973, pp. 94-103

LUCANO, A.L., "Piccola inchiesta sulle compagnie autogestite", in *Il dramma*, a. 49, n° 1-2, gennaio-febbraio 1973, pp. 5-9

JACOBBI, Ruggero, "I marziani e l'apocalisse: il teatro è servizio pubblico o arte?", in *Il dramma*, a. 48, n° 4, aprile 1972, pp. 5-6

RAIMONDO, Mario, "Muore 'Teatro Insieme': quando una politica (insieme) per il teatro?", in *Il dramma*, a. 47, n° 7, luglio 1971, pp. 7-8

RAIMONDO, Mario, "Dopo queste cifre né teatro di élite né teatro di massa ma teatro di comunità", in *Il dramma*, a. 46, n° 9, settembre 1970, pp. 5-6

La politique et la question législative

GALLINA, Mimma – PONTE DI PINO, Oliviero, "L'ultima nuova legge. Considerazioni generali, riassunto e appunti di lettura" [en ligne], in *ateatro*, n° 122, 30 juin 2009, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=122&ord=2

PONTE DI PINO, Oliviero, "La proposta di legge fai-da-te per il teatro. Una buona pratica di ateatro in vista delle Buone Pratiche 2/2005" [en ligne], in *ateatro*, n° 89, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=89&ord=3

GALLINA, Mimma (dir.), "Il sistema teatrale nell'era Berlusconi : Stabili forse immobili", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 2004

GALLINA, Mimma, "Il sistema teatrale nell'era di Berlusconi", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 2004, p. 24

GIORGETTI, Mario Mattia, "Un ente per il teatro italiano. Intervista a Mico Galdieri", in *Sipario*, n° 642, dicembre 2002, pp. 50-51

RONFANI, Ugo, "La legge sul teatro? Non è più si stagione", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 2002, pp. 2-3

ZOCARO, Ettore (dir.), "Il teatro a Zaffirelli : no, grazie", in *Sipario*, n° 634, aprile 2002, pp. 46-48

GIORGETTI, Mario Mattia (dir.), "Il teatro italiano, valore e risorsa per l'Europa", in *Sipario*, n° 633, marzo 2002, pp. 51-57

RONFANI, Ugo, "Il dopo elezione : l'irrisolta questione teatrale", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 2001, p. 14

GIORGETTI, Mario Mattia, "Quale promozione. Intervista con Rossana Rummo, Dipartimento Spettacolo", in *Sipario*, n° 621, marzo 2001, pp. 10-13

NOSARI, Pier Gorgio, "In attesa della legge vige il 'fai da te'", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1998

RONFANI, Ugo, "Le dieci idee forza della legge Veltroni", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1997

GIORGETTI, Mario Mattia, "Allargare gli orizzonti. Intervista a Mario Bova, direttore generale del Dipartimento dello Spettacolo", in *Sipario*, n° 575, aprile-maggio 1997, pp. 6-7

GUNNELLA, Furio, "Veltroni : è promesso presto la legge sul teatro. La convention di Parma", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1996, pp. 4-6

ROCCA, Carmelo, "Storia delle circolari ministeriali III. Teatri stabili privati e centri di ricerca", in *Sipario*, n° 569, settembre 1996, pp. 60-61

BISICCHIA, Andrea, "La foresta disincantata delle leggi sul teatro", in *Hystrio*, n° 3, luglio - settembre 1996

GUNNELLA, Furio, "Teatropoli, il voto, il dopo", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 1996

RONFANI, Ugo, "Il teatro? È da rifare. Intervista a Bordon", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 1996, pp. 4-6

ROCCA, Carmelo, "Storia delle circolari ministeriali II. Leggi e circolari per manifestazioni teatrali", in *Sipario*, n° 568, luglio-agosto 1996, pp. 37-39

ROCCA, Carmelo, "Storia delle circolari ministeriali I. Ricerca dei quadri normativi", in *Sipario*, n° 567, giugno 1996, pp. 54-55

DE CHIARA, Ghigo, "Mezzo secolo di rinvii", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1995, pp. 14-16

S.a., "Abbandonare il teatro al libero mercato? La filosofia della privatizzazione e la scena", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1995

PANICCIA, Valeria,"Quilleri : per una legge contro l'assistenzialismo", in *Hystrio*, n° 2 aprile-giugno, 1994

CANNELLA, Claudia – PANICCIA, Valeria (dir.), "Teatro : che fare? Domande ai partiti", in *Hystrio*, n° 2 aprile-giugno, 1994

PANICCIA, Valeria, "Ora aspettiamo le leggi e un nuovo Ministero. Intervista a Carlo Maria Baldini", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1992, pp. 4-5

CANZIANI, Roberto, "La nuova legge sul teatro : tempi, percorsi e contenuti", in *Hystrio*, n° 1, gennaio marzo 1992

TOGNOLI, Carlo, "Una riflessione per il teatro di domani", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1991, pp. 3-4

S.a., "Caro Tognoli, se vuole ascoltarci... Domande: 1) che cosa fare e 2) che cosa non fare", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 1990, pp. 3-7

RONFANI, Ugo, "Tognoli : per il teatro la legge entro l'anno. Il ministro ci espone le linee del suo programma", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1990, pp. 2-7

CARRARO, Franco, "Nell'88 tre leggi per lo spettacolo", in *Hystrio*, a. I, n° 1, 1988, p. 3

GRIECO, Bruno, "Pubblico & Privato", in *TEATROfestival*, n° 7, maggio-giugno 1987, pp. 64-66

BORGHI, Bruno, "Il teatro di domani? Lagorio spiega la sua proposta", in *TEATROfestival*, n° 2, febbraio 1986, pp. 5-1

PUNZO, Giorgio, "Come si approva una legge?", in *TEATROfestival*, n° 2, febbraio 1986, pp. 16-19

GRIECO, Bruno (dir.), "Il teatro avanza e ha bisogno di una politica. Interventi di Alberto Abruzzese, Alessandro Magni, Achille Mango, Luigi Squarzina", in *Rinascita*, a. 36, n° 18, 11 mai 1979, pp. 16-17

FUSCAGNI, Carlo, "I nodi del '79. Intervista con Carlo Pastorino", in *Il dramma*, a. 55, n° 1, gennaio 1979, pp. 24-26

FUSCAGNI, Carlo, "Il teatro cresce. Come sostenerlo? A colloquio con il nuovo ministro dello spettacolo Carlo Pastorino", in *Il dramma*, a. 54, n° 4-5, aprile-maggio 1978, pp. 7-10

S.a., "Una legge per il teatro", in *Il dramma*, a. 52, n° 3, agosto 1976, pp. 80-90

PERRINI, Alberto, "La legge dello scandalo. L'assurda situazione del teatro italiano: sperperi e caos", in *Il dramma*, a. 51, n°5, maggio 1975, pp. 81-88

FINOCCHIARO, Beniamino, "Quale teatro vogliamo?", in *Sipario*, n° 348, maggio 1975, pp. 4-8

LO VOI, Giuseppe, "Il teatro sarà detassato o no?", in *Il dramma*, a. 46, n° 8, agosto 1970, p. 24-25

FABBRI, Diego, "Per una legge del teatro in un Italia poco o troppo teatrale", in *Il dramma*, a. 45, n° 10, luglio 1969, pp. 32-35

RIDENTI, Lucio (dir.), "Il teatro e lo Stato. Controllo o libertà? Parte Prima", in *Il dramma*, a. 27, n° 141, 15 settembre 1951, pp. 59-62

RIDENTI, Lucio (dir.), "Il teatro e lo Stato. Controllo o libertà? Parte Prima", in *Il dramma*, a. 27, n° 142, 1 ottobre 1951, pp. 60-62

Les collectivités territoriales et les lieux de spectalce

ABENAVOLI, Paola – ARGENTI, Cristina – CALLIGARO, Giulia – CANNELLA, Claudia – CERAVOLO, Anna – MELILLI, Antonella, "Nuovi spazi in penisola", in *Hystrio*, n°1, gennaio-marzo, 2004

CERAVOLO, Anna, "Il teatro si fa spazio. Da Milano a Palermo", in in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 2000, pp. 4

RONFANI, Ugo, "Milano a teatro. La vita è sogno, il teatro anche", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 1999

MOLINARI, Renata, "Luoghi e spazi del teatro", in *Il Patalogo,* n° 18, 1995, pp. 125-144

CANNELLA, Claudia, "Le linee del rinnovamento per il teatro in Lombardia", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 1995

CANNELLA, Claudia - MARRE, Anna Luisa - PANICCIA, Valeria - QUATTRINI, Eliana, "Lo spettacolo e la realtà del territorio 3. I piccoli teatri sono vivi", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 1995

MARTINI, Giacomo, "Voglia di teatro in Emilia ma governo indifferente", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 1995

ARGENTI, Cristina - Garnero, Franco - Manfio, Carlo - Martini, Giacomo – Paniccia, Valeria, "Teatro e Regioni : parlano gli assessori", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1995, pp. 94-96

CANNELLA, Claudia - MARRE, Anna Luisa - PANICCIA, Valeria - QUATTRINI, Eliana , "Lo spettacolo e la realtà del territorio 2. I piccoli teatri sono vivi", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1995, pp. 94-96

LIBERO, Luciana (dir.), "Toscana teatro", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1995, pp. 26-47

GUNNELLA, Furio, "Per il teatro le regioni non vogliono aspettare. Contro l'immobilismo covegni e dibattiti", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1995

CANNELLA, Claudia - MARRE, Anna Luisa - PANICCIA, Valeria - QUATTRINI, Eliana , "Lo spettacolo e la realtà del territorio 1. I piccoli teatri sono vivi", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1995

CALENDOLI, Giovanni, "Sindaco Rutelli, vogliamo cercare il nuovo pubblico?", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno, 1994, p. 55

GIOVENTU, Emilio, "Troppe occasioni perdute per il teatro in Campania", in *Hystrio*, n° 2 aprile-giugno, 1994

RUSSO, Tato, "A Sud il teatro è vivo ma mancano le strutture", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1994

GUNNELLA, Furio, "La paralisi del teatro in Emilia Romagna se… Memoriale di Di Leva sulla 'guerra' fra Ert e Ater", in *Hystrio*, n° 3, luglio - settembre 1993, p. 24

MANZONI, Franco, "I mali oscuri del Teatro a Milano. Dopo il dissesto causato dai politici : che fare?", in *Hystrio*, n° 3, luglio - settembre 1993, pp. 25-27

S.a. (dir.), "Toscana spettacolo", in *Hystrio*, n° 4 ottobre-dicembre, 1993, pp. 17-48

CALENDOLI, Giovanni, "Una vecchia diligenza per il teatro di Roma", in *Hystrio*, n° 3, luglio - settembre 1993, p. 28

GUNNELLA, Furio, "Riforma dello spettacolo : intervengono le regioni. Dopo il referendum che ha abrogato il Ministero", in *Hystrio*, n° 3, luglio - settembre 1993

VOLLI, Ugo, "I buoni e i cattivi. Il teatro a Milano", in *Progetto Teatro*, n° 7/8, febbraio-aprile 1985

DI LEVA, Giuseppe, "L'anticatastrofista", in *Progetto Teatro*, n° 7/8, febbraio-aprile 1985

PARRI, Mario Graziano, "Dieci anni di teatro pubblico in Toscana ", in *Quaderni di Teatro*, a. 6, n°24, maggio 1984 pp. 95-104

PERRELLI, Franco, "Il consorzio teatrale e la realtà pugliese", in *Stilb Spettacolo Cultura Spazio*, a. II, n° 9-10, maggio-giugno 1982, p. 109

QUADRI, Franco, "Un teatro senza problemi? riflessioni su un cartellone e sugl'indirizzi scenici di una città alla ricerca di un pubblico", in *Progetto Teatro*, n° 5/6, novembre 1984 - gennaio 1985

MANFRIDI, G., "Una nuova esperienza a giudizio. Convegno Ater su un anno di attività", in *Il dramma*, a. 55, n° 6, giugno 1979, pp. 82-83

RIGOTTI, Domenico, "Il Teatro e le Regioni: Lombardia. Il rischio dell'immobilismo", in *Il dramma*, a. 53, n°1-2, gennaio-febbraio 1977, pp. 47-54

LIBERTINI, Angelo, "Tre quarti di Argentina", in *Il dramma,* a. 52, n° 1-2, giugno-luglio 1976, pp. 31-32

CREMONINI, Gabriele, "Bologna teatrale: un universo utopico", in *Sipario*, n° 344, gennaio 1975, p. 40

CARIOTO, G., "I "feudi" decentrati. Il grande equivoco dei circuiti teatrali regionali", in *Il dramma*, a. 50, n° 6, giugno 1974, pp. 67-68

LUCANO, A.L., "Ancora strutture teatrali e regioni", in *Il dramma*, a. 48, n° 1, gennaio 1972, pp. 5-6

RANIERI, Gualberto, "Le Regioni e i problemi del teatro", in *Il dramma*, a. 47, n° 10, ottobre 1971, pp. 5-6

Les cadres

MARINO, Massimo, "Intervista a Luca De Fusco", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-febbraio 2005, pp. 51-53

GALLINA, Mimma, "De Fusco presidente dell'Antad. Una nomina frettolosa fatta da pochi", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre, 2004

RONFANI, Ugo, "Il nostro futuro al Piccolo Teatro. Intervista con Escobar e Ronconi", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre, 2004

MARAUCCI, Stefania, "Tiro a quattro per il Mercadante. Nasce lo stabile di Napoli", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre, 2003

TEI, Francesco, "Prato capoluogo della Toscana teatrale. Intervista a Massimo Luconi", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo, 2003

RONFANI, Ugo, "La passione teatrale di Trieste. Intervista a Antonio Calenda", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno, 2001

GALLINA, Mimma, "Il caso Martone: qualche cosa di nuovo, anzi di antico", in in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 2001, pp. 2-3

ARGENTI, Cristina, "Teatro Stabile di Genova. Una poltrona a due posti : parlano i neodirettori", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 2000

ARCELLONI, Roberta, "Teatro di Roma. Cronaca di dimissioni (non) annunciate", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 2001

MELILLI, Antonella, "Martone e lo Stabile di Roma. Per un teatro sempre più pubblico", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 2000

CANNELLA, Claudia, "Teatro Stabile d'Abruzzo. Proietti : un teatro regionale che non rinunci alle produzioni, in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 2000, pp. 14-15

RONFANI, Ugo, "Teatro Stabile di Genova. Ivo Chiesa : perché vado in pensione", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 2000, pp. 10-11

RONFANI, Ugo, "Torino sceglie Castri a furor di polemica", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 2000, pp. 12-13

GIANNANGELI, Pierfrancesco, "Teatro di Roma. Martone : il dopo-Ronconi nel segno del'innovazione", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1999

RONFANI, Ugo, "Il nuovo direttore del Piccolo. Ronconi : parliamo di me e del Piccolo", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1999, pp. 4-10

RONFANI, Ugo, "Se si vuole davvero superare la crisi del Piccolo Teatro. Lettera a Lang", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1997

R.A., "Jack lang direttore pro tempore del Piccolo", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1997, pp. 4-5

PANICCIA, Valeria, " Due volte cinque al teatro di Roma. La prima stagione di Luca Ronconi nella capitale", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 1994, p. 97

GROSSI, Livia, "A Santarcangelo è nato il volontariato di protesta. Leo De Berardinis alla direzione del Festival", in *Hystrio*, n° 4 ottobre-dicembre, 1993

ATTISANI, Antonio, "Ecco perché lascio Santarcangelo. Un congedo che è anche un j'accuse",in *Hystrio*, n° 2 aprile-giugno, 1993, p. 18

ATTISANI, Antonio, "Santarcangelo del teatro indipendente", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 1989

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Al Teatro Stabile di Torino né direttore artistico, né regista unico", in *Il dramma*, a. 44, n°2, novembre 1968, pp. 91-92

3. LES SAISONS

Sources

1978/1979 – 2005/2006 : *Il Patalogo. Annuario dello spettacolo italiano*, Milano, Ubulibri

1965-1981 : Catalogues de la *Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili*, Florence

ARRIVA, Filippo (dir.), *Teatro Stabile di Catania: trent'anni. Un palcoscenico dal cuore siciliano*, Catania, G. Maimone, 1989

BARTOLUCCI, Giuseppe - CAPELLINI, Lorenzo, *Il segno teatrale. avanguardie alla Biennale di Venezia 1974-1976*, Milano, Electa, 1978

CAPELLINI, Lorenzo - MORAVIA, Alberto - RIPA DI MEANA, Carlo, *1974-1978. Cronache della nuova Biennale*, Milano, Electa, 1978

CARNELLI, Luisella (dir.), *Il Teatro di Genova*, "Quaderni di Gargnano", Roma, Bulzoni, 2003

CAVAGLIERI, Livia (dir.), *Il Piccolo Teatro di Milano*, "Quaderni di Gargnano", Roma, Bulzoni, 2002

CRIVELLARO, Pietro (dir.), *1955-2005: gli spettacoli del Teatro Stabile di Torino*, Torino, Torino, Centro Studi TST, 2005

GARGANO, Roberta (dir.), *Le stagioni di produzione del Teatro Stabile d'Abruzzo ente teatrale regionale : 40 anni, 1963-2003*, L'Aquila, TSA, 2003

GREGORI, Maria Grazia (dir.), *Il Piccolo Teatro di Milano : cinquant'anni di cultura e spettacolo*, Milano, Leonardo Arte, 1997

LAZZARI, Arturo – MORANDO, Sergio (dir.), *Piccolo Teatro: 1947-1958*, Milano, Moneta, 1958

QUADRI, Franco (dir.), *Laboratorio 75*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1979

QUAZZOLO, Paolo, *Il teatro stabile del Friuli-Venezia Giulia : quarant'anni di storia attraverso i repertori*, Trieste, Ricerche, 1995

Sites Internet

Sites d'institutions et manifestations présentant des bases de données en ligne ou des comptes-rendus détaillés des événements présentés :

http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/, archives du Piccolo Teatro de Milan

http://www.emiliaromagnateatro.com/, site de l'institution théâtrale régionale de l'Emilia Romagna

http://www.ilrossetti.com/, site du Teatro Stabile du Friuli Venezia-Giulia

http://www.incotecnet.it/centrostudi/centrostudi.asp, site du Centro Studi du Teatro Stabile di Roma

http://www.romaeuropa.net, site du Romaeuropa Festival di Roma

http://www.spoletofestival.it, site du Festival Internazionale de Spoleto

http://www.teatrostabile.umbria.it/Default.asp, site du Teatro Stabile dell'Umbria

http://www.teatrobiondo.it/spettacoli.aspx, site du Teatro Stabile di Palermo

http://www.stabilemarche.it/, site du Teatro Stabile delle Marche

Dossiers et articles dans les revues *(chron.)*

VAUTRIN, Eric, "Faire face/Faire figure : sur la 35e Biennale de Théâtre de Venise dirigée par Romeo Castellucci", in *Ligéia*, a. XXI, n° 81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008

ZAMPETTI, Enrica, "Il festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze", in *Teatro e Storia*, n°28, a. XXI, 2007, pp. 235-269

MARCHIORI, Fernando, "La forma necessaria del teatro. La Biennale Teatro 2005 diretta da Romeo Castellucci", in *Ateatro*, n° 92, 10 dicembre 2005, consultable dans l'Internet à la page http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro92.htm#92and5

RONFANI, Ugo, "Le tristi ferie del teatro italiano", in *Hystrio*, n° 1 gennaio-marzo 2004, pp. 6-7

RONFANI, Ugo, "D'estate il teatro non va in ferie", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 2003, p. 12

PONTE DI PINO, Oliviero, "Le regole dell'innovazione. (Quasi) trent'anni di storia del Crt" [en ligne], in *ateatro*, n° 31, 15 marzo 2002, disponible sur http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=31&ord=4

S.a, "La lunga estate dei festival. Perplessità sotto le stelle", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1999, pp. 4-23

S.a.,"Su i sipari! Stagione '98-'99", in *Hystrio*, n°4, ottobre-dicembre 1998, pp. 4-7

CANNELLA, Claudia (dir.), "Il check-up dei critici", in *Hystrio*, n°4, ottobre-dicembre 1997

ARCELLONI, Roberta (dir.), "Queste le novità della fabbrica del teatro. Produzioni '97-'98", in *Hystrio*, n°4, ottobre-dicembre 1997

ARCELLONI, Roberta, "Come gira la ruota della stagione di prosa", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1996, pp. 12-16

S.a, "Un'estate difficile : parlano i direttori delle rassegne. Tutti gli spettacoli delle ribalte estive da Taormina a Cividale", in *Hystrio*, n°4, ottobre-dicembre 1995, pp. 30-63

MINOTTI, Rossella, "Le mille locandine del palcoscenico Italia", in *Hystrio*, n°4, ottobre-dicembre 1995, pp. 24-29

RONFANI, Ugo, "Viaggio, amore, morte e qualche delusione. Il ritorno della Biennale Teatro dopo dieci anni", in in *Hystrio*, n° 2, luglio-settembre 1995, pp. 20-24

BATTISTINI, Fabio – CANNELLA, Claudia, "Date le circostanze riecco Brecht. Cosa preparano i grandi Teatri Stabili", in *Hystrio*, n°4, ottobre-dicembre 1994, pp. 3-4

RONFANI, Ugo, "Dodin, Miller, Testori e Gassman a Spoleto '94", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre, 1994

CALENDOLI, Giovanni, "Roma : segni di luce in una stagione oscura", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1994, p. 40

BATTISTINI, Fabio – CANNELLA, Claudia, "Ecco la stagione del nostro scontento. I cartelloni 1993-1994 della prosa", in *Hystrio*, n°4, ottobre-dicembre 1993, pp. 4-13

GUNNELLA, Furio, "Tante risate contro la depressione", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1992

GUNNELLA, Furio, "Poche sorprese e molti classici", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1991, pp. 5-8

GUNNELLA, Furio, "Luminarie d'estate : vero teatro o lunapark", in *Hystrio*, n° 3, settembre-luglio 1991

CALEFFI, Fabrizio, "Tanto teatro d'estate: qual' è stata la qualità? Da un primo bilancio indicazioni per il futuro", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1990

GUNNELLA, Furio, "Le rose e i cactus della stagione di prosa. Primi sguardi ai cartelloni 1990-1991", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1990, pp. 5-7

GUNNELLA, Furio, "Luci e ombre delle ribalte estive", in *Hystrio*, n° 3, luglio - settembre 1990, pp. 5-7

ESPOSITO, Antonella, "I linguaggi della luna al Festival di Santarcangelo. Persuasivi risultati della nuova gestione '89-'90", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1989

GUNNELLA, Furio, "Stagione '89-'90 : si recita il gioco delle parti. Confermato l'immobilismo della scena italiana", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1989, pp. 3-6

PARPAGLIONI, Roberto, "Già in movimento l'Italia dei Festival", in *Hystrio*, a. I, n° 2, 1988, p. 61

VOLLI Ugo, "Un labirinto di mestieri senza la drammaturgia", in *Scena*, a. VI, n° 8, settembre 1981, pp. 25-26

TOMASINO, Renato, "La Sicilia palcoscenico del teatro mediterraneo", in *Hystrio*, a. I, n° 1, 1988, pp. 12-14

CAPURSO, Antonello, "Tra applauso e silenzio", in *Stilb Spettacolo Cultura Spazio,* a. II, n° 9-10, maggio-giugno 1982, pp. 14-15

CAPPELLETTI, Dante, "XXIV Festival dei due mondi", in *Il dramma*, a. 57, n° 4, giugno 1981

GAMBA, M. – ROSELLA, S., "Panorama della scena 1980-'81", in *Il dramma*, a. 57, n° 3, maggio 1981, pp. 10-29

DE MATTEIS, Stefano, "Teatro '80-'81. Bello o brutto ti dico tutto", in *Scena*, a. V, n° 9-10, novembre 1980, pp. 12-16

GROPPALI, E., "Dieci anni di teatro in Italia", in *Sipario*, n° 399-400, agosto-settembre 1979, pp. 18-25

CAPPELLETTI, Dante, "Roma capitale del teatro", in *Il dramma*, a. 55, n° 5, maggio 1979, pp. 3-4

D'ALESSANDRO, B., "Una stagione senza sorprese", in *Il dramma*, a. 54, n° 9-10, ottobre-novembre 1978, pp. 2-5

DE MATTEIS, Stefano, "Polverigi un possibile incontro impossibile", in *Scena*, a. III, n° 5, ottobre-novembre 1978, p. 33

CAPPELLETTI, Dante - LIBERTINI, Angelo, "Dal teatro balneare al teatro popolare. Panorama della stagione estiva", in *Il dramma*, a. 53, n° 7-8, settembre-ottobre 1977, pp. 81-84

S.a., "La stagione teatrale 1977-1978", in *Il dramma*, a. 53, n° 7-8, settembre-ottobre 1977, pp. 6-16

S.a., "La stagione teatrale 1976-77", in *Il dramma*, a. 53, n° 1-2, gennaio-febbraio 1977, pp. 97-111

LIBERTINI, Angelo, "Spoleto '76", in *Il dramma,* a. 52, n° 1-2, giugno-luglio 1976, pp. 17-22

SCORRETTI, Claudio, "Perché non sei venuttaa. La formula del chierico agguantatore", in *Il dramma*, a. 51, n°11, novembre 1975, pp. 61-62

SIRO, Claudio, "III Rassegna di Salerno", in *Il dramma*, a. 51, n°8-9, agosto-settembre 1975, pp. 100-101

BAGNARA, Mario, "Il teatro a Genova", in *Il dramma*, a. 51, n°10, ottobre 1975, p. 71

CREMONINI, Gabriele, "Nove gruppi teatrali in una chiesa sconsacrata. Nella rassegna di Sanleonardo a Bologna", in *Sipario*, n° 345, febbraio 1975, pp. 7-8

CANTI, G.-Di Stefano A.M., "Tra critica e pubblico", in *Il dramma*, a. 50, n° 8-9, agosto-settembre 1974, pp. 101-112

PALADINI, A., "Teatro di fuoco. Il Festival Internazionale di Santarcangelo di Romagna", in *Il dramma*, a. 50, n° 8-9, agosto-settembre 1974, pp. 5-8

GUIDOTTI, M., "Stagione '76-'77: ognuno a piacer suo. Le scelte della nuova annata teatrale", in *Il dramma*, a. 52, n° 4-5, ottobre-novembre 1976, pp. 3-4

CANTI, G. –DI STEFANO, A.M., "Tra critica e pubblico", in *Il dramma*, a. 50, n° 6, giugno 1974, pp. 85-96

JACOBBI, Ruggero, "Muffa, stracci e ragnatele", in *Il dramma*, a. 49 - n° 3-4, marzo-aprile 1973, pp. 69-75

JACOBBI, Ruggero, "Cronache teatrali romane. Nel nome di Bontempelli domandiamoci: quale avanguardia?", in *Il dramma*, a. 48, n° 5, maggio 1972, pp. 94-105

ZAMPA, Giorgio, "Teatro da Milano. Il ritmo e ancora il ritmo", in *Il dramma*, a. 48, n° 5, maggio 1972, pp. 50-57

ZAMPA, Giorgio, "Il teatro da Milano. Da Zacconi ad Albertazzi giocondamente…", in *Il dramma*, a. 48, n° 4, aprile 1972, pp. 90-92

JACOBBI, Ruggero , "Cronache teatrali romane. Falsi pazzi e furbi veri", in *Il dramma*, a. 48, n° 4, aprile 1972, pp. 72-78

JACOBBI, Ruggero, "Buonanotte alla regia. Cronache teatrali romane", in *Il dramma*, a. 48, n° 1, gennaio 1972, pp. 87-91

ZAMPA, Giorgio, "Teatro da Milano. Da Ardena Misterija Buff", in *Il dramma*, a. 48, n° 1, gennaio 1972, pp. 85-87

JACOBBI, Ruggero, "Luna crescente per O'Neill e altre cronache romane", in *Il dramma*, a. 47 , n° 11-12, novembre-dicembre 1971

RAIMONDO, Mario, "Scene romane. Tra teatro pubblico e teatro libero", in *Il dramma*, a. 47, n° 3, marzo 1971, pp. 101-107

RAIMONDO, Mario, "Sale più in alto il fumo di Perelà. Roma teatro: stagione mista", in *Il dramma*, a. 47 - n° 1-2 - gennaio-febbraio 1971, pp. 131-138

RAIMONDO, Mario, "Sale più in alto il fumo di Perelà. Roma teatro: stagione mista", in *Il dramma*, a. 47 - n° 1-2 - gennaio-febbraio 1971, pp. 131-138

NOGARA, Gino, "Otto nazioni per la sezione sperimentale 'Alle origini del teatro' al XXIX Festival del Teatro di Prosa a Venezia", in *Il dramma*, a. 46, n° 7, luglio 1970, pp. 136-137

LANZA TOMASI, G., "Bilancio di Spoleto", in *Il dramma*, a. 46, n° 7, luglio 1970, pp. 28-39

RANIERI, Gualberto, "A Firenze la rassegna dei Teatri di Base", in *Il dramma*, a. 46, n° 7, luglio 1970, pp. 18-19

RANIERI, Gualberto, "Alla rassegna fiorentina degli Stabili è di scena la meditazione politica", in *Il dramma*, a. 46, n° 6, giugno 1970, pp. 24-26

ZAMPA, Giorgio, "Il deserto milanese", in *Il dramma*, a. 46, n° 1, gennaio 1970, p. 157

ZAMPA, Giorgio, "Fuga finale a Hostelbro : la Biennale Teatro", in *Il dramma*, a. 45, n° 13, ottobre 1969, pp. 59-63

BERTANI, Odoardo, "È partita da Venezia la stagione teatrale", in *Il dramma*, a. 44, n°2, novembre 1968, pp. 18-23

BARTOLUCCI, Giuseppe - CAPRIOLO, Ettore - PALMIERI, Eugenio Ferdinando - REBORA, Roberto- TERRON, Carlo, "1963-1964: la stagione in Italia. Una tavola rotonda di critici", in *Sipario*, a. XIX, n° 219, luglio 1964, pp. 2-7

4. LA CRITIQUE

Anthologies de critiques

BARTOLUCCI, Giuseppe, *Testi critici : 1964-1987*, éd. par valentina Valentini et Gianfranco Mancini, Roma, Bulzoni, 2007

BERTANI, Odoardo, *Parola di teatro*, Milano, Garzanti, 1990

DE MONTICELLI, Roberto, *Le mille notti del critico : trentacinque anni di teatro raccontati e vissuti da uno spettatore di professione*, Roma, Bulzoni, v. I, 1996, v. II, 1997, v. III-IV, 1998

FLAIANO, Ennio, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Bompiani, 1996

GARBOLI, Cesare, *Un po'prima del piombo*, Firenze, Sansoni, 1998

GUERRIERI, Gerardo, *Il teatro in contropiede : cronache e scritti teatrale 1974-1981*, Roma, Bulzoni, 1993

JACOBBI, Ruggero, *Teatro da ieri a domani,* Firenze, la Nuova Italia, 1972

MILA, Massimo, *Alla Scala :scritti 1955-1988*, Milano, Rizzoli, 1989

MOSCATI, Italo, *La miseria creativa: cronache del teatro non garantito*, Bologna, Cappelli, 1978

PAGLIARA, Ovidio, *Teatro Sessanta*, Roma, Centro cattolico dello spettacolo, 1987

PROSPERI, Giorgio, *Sinceramente preoccupato di intendere : sessant'anni di critica teatrale*, Roma, Bulzoni, 2004

PULLINI, Giorgio, *Sipario rosso : cronache teatrali 1965-1997*, Milano, Guerini, 1998

QUADRI, Franco, *Teatro '92*, Roma, Laterza, 1993

QUASIMODO, Salvatore, *Il poeta a teatro*, Milano, Spirali, 1984

RIPELLINO, Angelo Maria, *Siate buffi. Cronache di teatro circo e altre arti*, Roma, Bulzoni, 1989

SANTINI, Gilberto, *Lo spettatore appassionato : cronache dal teatro del presente*, Pisa, ETS, 2004

SCHACHERL, Bruno, *Il critico errante . anni Sessanta e dintorni a teatro in cerca di storia*, Firenze, Le Lettere, 2005

TERRON, Carlo, *Una vita in platea: critiche teatrale dal 1950 al 1977*, Milano, Sipario, s.d.

VENTOLA, Domenico, *Dal grido al silenzio : teatro in Italia 1994-2004*, Roma, Bulzoni, 2005

Ouvrages et etudes

BENEDETTI, Carla, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2002

GANDOLFI, Roberta, "Linguaggio critico e nuovo teatro: *Sipario* negli anni Sessanta", in BORTOLETTI, Francesca – CONSOLINI, Marco – GANDOLFI, Roberta (dir.), *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, *Culture Teatrali*, n°7/8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 275-281

MANCINI, Giancarlo, "La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci nel nuovo teatro italiano: 1964-1983", in *Biblioteca teatrale*, n° 67-68, luglio-dicembre 2003, pp. 93-133

MANGO, Lorenzo (dir.), "La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci", in *Biblioteca teatrale*, n.s., n° 48, ottobre-dicembre 1998, pp. 209-255

MARINO, Massimo, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004

Colloques, dossiers et articles dans les revues *(chron.)*

ACCA, Fabio – ANTOLINI, Carla – LISSONI, Andrea – PONCHIELLI, Barnaba – SACCHETTINI, Rodolfo – VENTRUCCI, Cristina, "Caro Oliviero. La risposta alla lettera aperta allo Straniero sul critico impuro", in *Lo Straniero*, n° 42-43, dicembre 2003-gennaio 2004

PONTE DI PINO, Oliviero, "Cari 'critici impuri'", in *Lo Straniero*, n° 42-43, dicembre 2003-gennaio 2004

ACCA, Fabio – ANTOLINI, Carla – LISSONI, Andrea – PONCHIELLI, Barnaba – SACCHETTINI, Rodolfo – VENTRUCCI, Cristina, "Il critico impuro", in *Lo Straniero*, n° 40, ottobre 2003

VALENTINI, Valentina (dir.), "La crisi della critica", in *Biblioteca teatrale*, n.s., n° 54, aprile-giugno 2000

RONFANI, Ugo, "Decadenza della critica teatrale?", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 2001, p. 6

NOSARI, Pier Giorgio, "Critica teatrale : ormai è la mattanza", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1997

RONFANI, Ugo, "Non c'è buon teatro senza una buona critica", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1995

CERAVOLO, Anna, "Ma la stampa informa poco e male sul teatro. Convegno a Fiuggi degli informatori teatrali", in *Hystrio*, n°4, ottobre-dicembre 1995, p.22

S.a., "La condizione della critica teatrale. Nuovi interventi per la nostra inchiesta", in *Hystrio*, n° 3, luglio - settembre 1993, pp. 33-37

S.a., "Inchiesta. Critica drammatica : crisi, come uscirne", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1993, pp. 16-25

S.a., "Ripensare da capo la funzione della critica. Critici di teatro oggi : imputati e vittime", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1993, pp. 53-63

RONFANI, Ugo, "Un teatro da ritrovare. Editoriale", in *Hystrio*, a. I, n° 2, 1988, p. 2

BARTOLUCCI, Giuseppe, "La critica di occasione", in *La scrittura scenica*, n° 25-26, 1982, pp. 21-38

MELDOLESI, Claudio (dir.), "La critica teatrale", in *Quaderni di Teatro*, a. 2, n° 5, agosto 1979, pp. 3-112

MOSCATI, Italo, "Produzione critica e teoria sotto accusa", in *La scrittura scenica*, n° 12, 1976, pp. 11-24

REDAZIONE, "L'ideologia frutta sempre. Quanti "tartufi" alle cinque serate con i critici di teatro!", in *Il dramma*, a. 51, n°7, luglio 1975, pp. 21-24

CALLARI, Francesco, "Si dichiarano tutti marxisti nell'associazione critici teatrali... ma di diversa estrazione", in *Il dramma*, a. 51, n°7, luglio 1975, pp. 71-74

CALLARI, F., "Tutti ai pezzi. A Riccione i critici teatrali manifestano propositi battaglieri", in *Il dramma*, a. 50, n° 7, luglio 1974, pp. 80-82

AUGIAS, Corrado - GAVIOLI, Orazio (dir.), "Il gioco dei registi", *Sipario*, n° 332, gennaio 1974, pp. 12-14

DE ADAMICH, Daniela - RANIERI, Gualberto, *Il mestiere del critico : dagli atti del convegno "Situazione e funzione della critica teatrale", Venezia, 28-30 settembre 1969*, Roma, Bulzoni, 1971

DE MONTICELLI, Roberto., "Il critico teatrale e le tre sfere della sua solitudine", in *Il dramma*, a. 45, n° 13, ottobre 1969, pp. 41-45

RAIMONDO, Mario, "Risposta personale e no per una nota su *L'Espresso*", in *Il dramma*, a. 45, n° 12, settembre 1969

RAIMONDO, Mario, "Impegno e responsabilità della critica teatrale", in *Il dramma*, a. 45, n° 10, luglio 1969, pp. 5-6.

QUADRI, Franco (dir.), "Vent'anni : 1946-1966", in *Sipario*, n° 241, maggio 1966. pp. 2-48

5. L'HISTOIRE ET L'HISTORIOGRAPHIE

Sources

***Manifestes** (chron.)*

DONATINI, Edoardo – FANTI, Silvia – GALLINA, Mimma – MARINO, Massimo – PLATANIA, Felicita – PUNZO, Armando – RUFFINI, Paolo, "Per lo spettacolo contemporaneo. Lettera aperta a politici, operatori, artisti", document issu des rencontres *Contemporanea* '03, Prato, 2003, disponible en ligne sur: http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro54.htm#54and21

ASTI TEATRO – FESTIVAL DI SANTARCANGELO – FESTIVAL DI POLVERIGI – VOLTERRA TEATRO – TOSCANA DELLE CULTURE, "Per una nuova idea di teatro pubblico. Proposta di riflessione per la rinascita di un teatro d'arte", in *Quaderni del festival di Santarcangelo*, 1994, consultable dans l'Internet à la page http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=44&ord=6

CAPITTA, Gianfranco – MANZELLA, Gianni – PONTE DI PINO, Oliviero, "Ivrea 87. Realtà e utopie", relation presentée au colloque de Ivrea, 1987, disponible en ligne sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=44&ord=5

CAPRIOLO, Ettore – MOSCATI, Italo – QUADRI, Franco – SCABIA, Giuliano, "L'avanguardia isolata : scelte di una azione alternativa nell'attuale situazione teatrale",

Rassegna I giovani per i giovani, Chieri, giugno-luglio 1972, publié in *La scrittura scenica*, a. II, n°5, 1972, pp. 49-53

PASOLINI, Pier Paolo, "Manifesto per un nuovo teatro", in *Nuovi Argomenti* n° 9, gennaio-marzo 1968, publié ensuite in *Quaderni del Teatro Stabile della città di Torino*, n° 13, 1968, pp. 45-62

AA.VV., "Per un convegno sul nuovo teatro", in *Sipario*, n°247, novembre 1966, pp. 2-3, texte publié ensuite dans QUADRI, Franco (dir.), *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 135-137

APOLLONIO, Mario – GRASSI, Paolo – STREHLER, Giorgio – TOSI, Virgilio, "Teatro d'arte, per tutti", in *Il politecnico*, n° 35, gennaio-marzo 1947, publié ensuite dans LAZZARI, Arturo – MORANDO, Sergio (dir.), *Piccolo Teatro: 1947-1958*, Milano, Moneta, 1958, p. 23

Propos d'artistes

ANTONUCCI, Giovanni, "Il testo è sacro. Giorgio De Lullo interviene sui rapporti tra regia e autori", in *Il dramma,* a. 51, n° 2, febbraio 1975, pp. 11-14

ANTONUCCI, Giovanni, "Chiasso colorato. Orazio Costa conclude la nostra inchiesta sulla regia teatrale", in *Il dramma*, a. 51, n° 4, aprile 1975, pp. 10-13

ANTONUCCI, Giovanni, "Do libertà condizionata. Aldo Trionfo interviene nella polemica sulla regia", in *Il dramma*, a. 50, n° 8-9, agosto-settembre 1974, pp. 66-68

CALENDA, Antonio, "Tigrotti della Malia alla conquista della scene", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno, 2001

CECCHI, Carlo, "Contro la rappresentazione", in GIACCHE, Piergiorgio - FOFI, Goffredo, *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995, pp. 67-70

CASTRI, Massimo, "Falso e vero riformismo, in *Hystrio*, a. I, n° 2, 1988, p. 9DI MARCA, Pippo (dir.), *Tra memoria e presente. Breve storia del teatro di ricerca in Italia nel racconto dei protagonisti : teatrografia 1959-1997*, Roma, Artemide, 1999

FANNY E ALEXANDER, "La difficoltà di fare buon teatro. Lettera con le considerazioni di Marco Cavalcoli", in *Lo Straniero*, n° 46, aprile 2004

FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987

GRASSI, Paolo, *Quarant'anni di palcoscenico*, Milano, Mursia, 1977

MARTINELLI, Marco, "Lo stabile 'corsaro' di Ravenna. Tre anni di vita di un sodalizio giovane", in *Hystrio*, n° 2 aprile-giugno, 1994

MOLE, Franco - RICCI, Mario, "Autobiografia della scuola romana", in *Sipario*, n° 334, marzo 1974, pp. 24-27

POLACCO, Giorgio (dir.), "Caro pubblico : parlano i direttori dei Teatri Stabili. Strehler, Enriquez, Trionfo, Squarzina, Bolchi. Tre domande all'avanguardia : Nanni, Ricci", in *Sipario*, n° 317, ottobre 1972, pp. 4-8

RAGNI, Sergio (dir.), *Come nasce un teatro: dialoghi sull'Umbria teatrale*, Perugia, Volumnia, 2006

RAIMONDO, Mario, "Manifesto Strehler", in *Il dramma*, a. 44, n° 1, ottobre 1968, pp. 48-56

QUARTUCCI, Carlo, "Teatro stabilizzato e teatro evolutivo", in *Sipario*, n° 253, maggio 1967, pp. 7-8

QUARTUCCI, Carlo, "Lettera a Squarzina", in *Sipario*, n° 255, luglio 1967

SQUARZINA, Luigi, "Nascita, apogeo e crisi della regia intesa come istanza totalizzante", in CARACCIOLO, Alberto (dir.), *Problemi del linguaggio teatrale*, Genova, Teatro Stabile di Genova, 1974, pp.123-146

SQUARZINA, Luigi, "Risposta a 'Teatro stabilizzato e teatro evolutivo' di Quartucci", in *Sipario*, m° 254, giugno 1967, p. 96

SQUARZINA, Luigi, "Il palcoscenico ideologico degli anni '60", in NARDI, Piero (dir.), *Arte e cultura nella civiltà contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1966

SQUARZINA, Luigi, "La scena e la pagina", in *Sipario*, dicembre 1962, pp.15-17

Ouvrages collectifs

AMATO, Vincenzo (dir.), *Teatri Invisibili e nuove generazioni teatrali. I censimento nazionale delle compagnie non sovvenzionate dallo Stato*, Corazzano, Titivillus, 1999

ANTONUCCI, Giovanni (dir.), *La regia teatrale in Italia*, Roma, Abete, 1978

BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968

BARTOLUCCI, Giuseppe – MANGO, Achille – MANGO, Lorenzo (dir.), *Per un teatro analitico-esistenziale : materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980

BENTOGLIO, Alberto, *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, "Quaderni di Gargnano", Roma, Bulzoni, 1995

BENTOGLIO, Alberto, *Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro*, "Quaderni di Gargnano", Roma, Bulzoni, 1998

BOSISIO, Paolo (dir.), *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio*, "Quaderni di Gargnano", Roma, Bulzoni, 2001

BOSISIO, Paolo (dir.), *Storia della regia teatrale in Italia*, Milano, Mondadori Università, 2003

CHINZARI, Stefania - RUFFINI, Paolo, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000

COLOMBO, Laura – MAZZOCCHI, Federica (dir.), *Luigi Squarzina e il suo teatro*, "Quaderni di Gargnano", Roma, Bulzoni, 1996

D'ANGELI, Concetta – SORIANI, Simone (dir.), *Coppia d'arte : Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Plus, 2006

GIANNACHI, Gabriella – KAYE, Nick, *Staging the post-avant-garde : Italian experimental performance after 1970*, Oxford-New York, Peter Lang, 2002

GREGORI, Maria Grazia, (dir.) *Il signore della scena : regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1979

GUCCINI, Gerardo (dir.), *La bottega dei narratori : storie, laboratori e metodi*, Roma, Audino, 2005

GUCCINI, Gerardo – MARELLI BOLOGNA, Michela (dir.), *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro di narrazione'*, Castello di Serravalle, Le Ariette-Libri, 2004

MARINAI, Eva – POETA, Sara –VAZZAZ, Igor (dir.), *Comicità negli anni Settanta*, Pisa, ETS

MOLINARI, Renata - VENTRUCCI, Cristina (dir.), *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Milano, Ubulibri, 2000

PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), *Il nuovo teatro italiano 1975-1988 : la ricerca dei gruppi : materiali e documenti*, Firenze, La Casa Usher, 1988

QUADRI, Franco (dir.), *La politica del regista: teatro 1967-1979*, Milano, Il formichiere, 1980

QUADRI, Franco (dir.), *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977

Ouvrages

ATTISANI, Antonio, *Teatro come differenza*, Milano, Feltrinelli, 1978

BARTOLUCCI, Giuseppe, *Teatro italiano*, Salerno, 10/17, 1983 (deux volumes : *Tradizione, moderno, contemporaneo* et *Postavanguardia*)

BARTOLUCCI, Giuseppe, *Mutations : l'esperienza del teatro immagine*, Roma-New York, OOLP, 1975

BARTOLUCCI, Giuseppe, *Teatroltre : scuola romana*, Roma, Bulzoni, 1974

BARTOLUCCI, Giuseppe, *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi, 1973

BARTOLUCCI, Giuseppe, *Il vuoto teatrale : passatempi prima della rovina*, Padova, Marsilio, 1971

BARTOLUCCI, Giuseppe, *Teatro/corpo. Teatro/immagine*, Padova, Marsilio, 1970

BARSOTTI, Anna, *Eduardo, Fo et l'autore-attore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007

BECCHETTI, Margherita, *Il teatro del conflitto : la Compagnia del Collettivo nella stagione dei movimenti (1968-1976)*, Roma, Odradek, 2003

CAPPELLETTI, Dante, *Teatro in piazza : ipotesi sul teatro popolare e la scena sperimentale in Italia*, Roma, Bulzoni, 1980

COLOMBA, Sergio, *La scena del dispiacere : ripetizione e differenza nel teatro italiano degli anni Ottanta*, Ravenna, Longo, 1984

DI MARCA, Pippo, *Percorsi nel tempo*, Roma, Archivi del Sud, 2002

EVOLA, Dario, *L'utopia propositiva di Vito Pandolfi. Teatro, cinema, televisione in Italia dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, Roma, Bulzoni, 1991

FERRARI, Franco, *Guida al teatro italiano contemporaneo*, Milano, Gammalibri, 1980

FERRARI, Giordano, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie: Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, L'Harmattan, 2000

GRANDE, Maurizio, *La riscossa di Lucifero. Ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Roma, Bulzoni, 1985

MANGO, Achille, *La morte della partecipazione. Cinque studi sul teatro*, Roma, Bulzoni, 1980

MELDOLESI, Claudio, *Fra Totò e Gadda : sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987

MELDOLESI, Claudio, *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008 [Firenze, Sansoni, 1984]

MELE, Rino, *La casa dello specchio. Modelli di sperimentazione nel teatro italiano degli anni Settanta*, Salerno, Ripostes, 1984

MOSCATI, Italo, *Manuale per la sopravvivenza del teatro*, Chieti, Solfanelli, 1992

PANDOLFI, Vito, *Teatro italiano contemporaneo 1945-1959*, Milano, Schwarz, 1959

PULLINI, Giorgio, *Teatro italiano contemporaneo*, Firenze, Sansoni, 1974

PULLINI, Giorgio, *Teatro italiano del Novecento*, Bologna, Cappelli, 1971

PUPPA, Paolo, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, UTET, 2003

SINISI, Silvana, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia (1972-1982)*, Roma, Kappa, 1982

TAVIANI, Ferdinando, *Contro il mal occhio. Polemiche di teatro 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997

TAVIANI, Ferdinando, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995

TESSARI, Roberto, *Teatro italiano del Novecento : fenomenologie e strutture : 1906-1976*, Firenze, Le lettere, 1996

TREZZINI, Lamberto, *Una storia della Biennale Teatro 1934-1995*, Venezia, Marsilio, 1999

Etudes et essais

BATTAGLIA, Stefania, "La lumière-objet entre arts visuels et recherche théâtrale (années 60/80)", in HAMON-SIREJOLS, Christine – SURGERS, Anne, *Théâtre: espace sonore, espace visuel*, *Actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2, 18-23 septembre 2000*, Lyon, Presses Universitaires, 2003, pp. 197-204

DE MARINIS, Marco (dir.), *Quarant'anni di nuovo teatro italiano*, *Culture Teatrali*, n°2/3, primavera-autunno 2000

ERULI, Brunetta, "Dire l'irreprésentable, représenter l'indicible", in PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS, 2002, pp. 297-319

FERRONE, Siro, "Piccolo Teatro di Milano : 'communauté' et 'bottega' ", in Banu, Georges (dir.), *Les cités du théâtre d'art. De Stanislawski à Strehler*, Paris, Editino Théâtrales, 2000, pp. 268-278

GUCCINI, Gerardo (dir.), "Per una nuova performance epica", in *Prove di Drammaturgia*, a. X, n° 1, luglio 2004, pp. 3-41

SCHINO, Mirella (dir.), *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934. Dossier*, in *Teatro e Storia*, n°29, a. XXII, 2008, pp. 27-255

SINISI, Silvana, "Neoavanguardia e postavanguardia in Italia", in ALONGE, Roberto - DAVICO BONINO, Guido (dir.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, V. III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 703- 736

Manifestations, colloques, expositions *(chron.)*

CALBI, Antonio (dir.), *Teatri90 : danza, cantiere della nuova coreografia italiana*, Milano, T90, 2001

CALBI, Antonio (dir.), *Teatri90 festival : la scena ardita dei nuovi gruppi*, Palermo 26 marzo – 19 aprile 1999, Palermo, Grafiche Renna, 1999

CALBI, Antonio (dir.), *Teatri90 : la scena ardita dei nuovi gruppi*, Milano, 1-28 febbraio 1999, Rozzano, Grafiche Granata,1999

CALBI, Antonio (dir.), *Teatri 90 : la scena ardita dei nuovi gruppi*, Milano 1998, Novara, Tipolitografia La Moderna, 1998

BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), *Paesaggio metropolitano*, Milano, Feltrinelli, 1982

BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), *L' effimero teatrale : parco centrale, meraviglioso urbano*, Firenze, La Casa Usher, 1981

MANGO, Achille (dir.), *Il teatro italiano : dall'impegno pubblico alla sperimentazione*, Perugia, 12 novembre- 11 dicembre 1981, Perugia, Eucoop, 1981

CANNELLINI, Paolo - FIORENTINI, Fulvio – GIACCARDI, Beppe, *La città dentro il teatro. Santarcangelo di Romagna. Festival internazionale del teatro in piazza luglio 1978*, Bologna, Cappelli, 1979

CIRCOLO OTTOBRE, *Pertinenze e impertinenze teatrali e non*, Mantova, Circolo Ottobre, 1978

BARTOLUCCI, Giuseppe – MENNA, Filiberto (dir.), *Uso modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine. Atti del Convegno Nuove tendenze/teatro immagine*, Salerno, 1973, Pollenza, La Nuova Foglio, 1975

PALAZZI, Renato – SALIGERI, Dada, *Giovani scenografi nella realtà del teatro italiano 1965-1975*, Milano, Museo teatrale alla Scala,14 febbraio-13 marzo 1976, Milano, Ferrari, 1976

ZILLETTI, Ugo (dir.), *Società e teatri stabili : atti del primo convegno della Rassegna internazionale dei teatri stabili*, Bologna, Il Mulino, 1967

ZILLETTI, Ugo (dir.), *Teatro del nostro tempo : atti del secondo convegno della Rassegna internazionale dei teatri stabili*, Bologna, Il Mulino, 1967

Dossiers et articles dans les revues *(chron.)*

Considérations générales

CANNELLA, Claudia (dir.), "Pier Paolo Pasolini, quale teatro?", in *Hystrio* n° 3, 2005, pp.38-65

GIACCHE, Piergiorgio, "Il '68 e il teatro", in *Lo Straniero*, n°36, giugno 2003

S.a., " '68 e dintorni", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1998, pp. 10-57

MELDOLESI, Claudio, "Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare. Come un editoriale", in *Teatro e Storia*, n° 18, 1996

ANGELINI, Franca (dir.), "A proposito del teatro di poesia: mettere in scena Pasolini", in *Biblioteca teatrale*, n° 35-36, luglio-dicembre 1995, pp. 143-184

COLOMBA, Sergio, "Le théâtre italien n'est pas un théâtre d'auteur", in *Théâtre en Europe*, n°19, décembre 1988, pp. 41-46

TAVIANI, Ferdinando, "Sessanta-settanta", in *TEATROfestival*, n° 7, maggio-giugno 1987, pp. 56-63

DE MARINIS, Marco, "Postdrammaturgia : ritorno al futuro?", in *Nuovo Teatro*, n° 2/3, 1986/87, pp. 27-30

PONTE DI PINO, Oliviero, "Tradizione e avanguardia", in *Progetto Teatro*, n° 5/6, novembre 1984 - gennaio 1985

ATTISANI, Antonio, "Le théâtre italien au-delà de la scénographie", in *Art Press*, n° 85, octobre 1984, pp. 34-35

BANU, Georges, "Le théâtre italien ou le labyrinthe", in *Art Press*, n° 37, mai 1980, pp.12-13

BARTOLUCCI, Giuseppe, "La linea degli anni Settanta-Ottanta", in *La scrittura scenica*, n° 19, 1979, pp. 67-108

MUTTI, Roberto, "Attore solo", in *Scena*, a. IV, n° 1, febbraio 1979, pp. 32-33

ATTISANI, Antonio (dir.), "Dieci anni di teatro", in *Scena*, a. III, n° 3/4, estate 1978, pp. 4-53

COWAN, C., "Theatre Politics and Social Change in Italy since the Second World War", in *Theatre Quarterly*, n° 7, 1977

ATTISANI, Antonio, "Ambiguïté et perspectives du théâtre italien", in *Travail Théâtral*, n° 23, 1976, pp. 3-15

DOPLICHER, Fabio, "Dove va il teatro?", in *Sipario*, n° 345, febbraio 1975, pp. 5-6

PANDOLFI, Vito, "Tappe dell'avanguardia teatrale in Italia", in *Marcatre*, nn. 16-17-18, 1965

BALLO, Guido (dir.), "Scenografia italiana d'oggi", in *Sipario*, a. 17°, n° 200, dicembre 1962, pp. 2-65

Le théâtre d'art : regia *et* teatri stabili

BRIZIO, Giorgio Sebastiano, "Stabile di Torino : ieri, oggi e soprattutto domani", in *Hystrio*, n° 4, dicembre 2005

GIORGETTI, Mario Mattia (dir.), "Sulle barricate! Il teatro sempre più povero", in *Sipario*, n° 677, novembre 2005, pp. 10-20

GIORGETTI, Mario Mattia, "Teatri stabili, che fare?", in *Sipario*, n° 671-672, maggio-giugno 2005, pp. 4-6

NANNI, Andrea, "Castri e Cecchi : fine del teatro di regia", in *Lo Straniero*, n° 45, marzo 2004

RONFANI, Ugo, "Regia critica e spirito di servizio", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 2002, pp. 12-13

RONFANI, Ugo, "Torino : uno stabile in movimento", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 2001, p. 2-3

CERAVOLO, Anna, "Teatro Stabile del Veneto. Un partenopeo in laguna" in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 2000, pp. 4-5

R.A. (dir.), "Stabili uniti d'Emilia Romagna. Firmata un'intesa", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1998

GUNNELLA, Furio, "Il Piccolo in alto mare come un battello ubriaco", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre, 1997, pp. 4-5

GERON, Gastone (dir.), "Cinquant'anni di Piccolo Teatro. Luci e ombre di una grande storia", in *Sipario*, n° 576, maggio 1997, pp.13-24

PULLINI, Giorgio, "Cinquant'anni di regia", in *Sipario*, n° 566, maggio 1996, pp. 24-31

PANICCIA, Valeria, "Teatri d'Arte : gli stabili cambiano nomi e funzioni", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1995, pp. 17-18

PANICCIA, Valeria, "I teatri stabili in crisi d'identità. Annunciata la pubblicazione di un libro bianco", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1993, pp. -15

MESSINA, Nuccio, "C'è un futuro per il teatro pubblico. Ricambio nell'associazione teatri stabili", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1991, pp. 16-17

VOLLI, Ugo (dir.), "Stabili", in *TEATROfestival,* n° 5, ottobre-novembre 1986, pp. 5-16

TAVIANI, Ferdinando (dir.), "Teatro: servizio pubblico?", in *Quaderni di Teatro*, a. 1, n° 4, maggio 1979, pp. 3-76

LEYDI, Roberto, "Le Piccolo teatro de Milan a trente ans", in *Cahiers de l'Odéon*, n°1, automne 1977, pp. 5-53

ATTISANI, Antonio (dir.), "Teatri stabili : crisi o agonia?", in *Scena*, n° 3-4, giugno-settembre 1976, pp. 6-21

CAPPELLI, S., "E adesso…poveri stabili! I registi miliardo alle prese con la stretta della sovvenzioni", in *Il dramma*, a. 50, n° 12, dicembre 1974, pp. 5-7

MORTEO, Gian Renzo, "Pubblico suddito", in *Il dramma*, a. 50, n° 6, giugno 1974, pp. 3-7

S.a., "Processo ai Teatri Stabili?", in *Sipario*, n° 336, maggio 1974, pp. 5-11

CAPPELLI, S., "Stranieri sì, Italiani no. Un altro intervento sulla polemica degli Stabili", in *Il dramma*, a. 50, n° 4, aprile1974, pp. 5-8

CARRA, E., "Senza coraggio ma con tanti eroi. Polemica sui teatri stabili", in *Il dramma*, a. 49, n° 5, dicembre 1973, pp. 11-18

RANIERI, Gualberto, "Dibattito a Firenze sulla condizione e la responsabilità del teatro d'oggi", in *Il dramma*, a. 45, n° 9, giugno 1969, p. 17

BERTANI, Odoardo, "La lunga stasi dello Stabile di Bologna", in *Il dramma*, a. 45, n° 7, aprile 1969, pp. 130-131

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Due serate sperimentali al Teatro Stabile : una prospettiva per il futuro", in *Sipario*, n° 250, febbraio 1967, pp. 36-37

RAIMONDO, Mario, "Tutti aperti i problemi dello Stabile della capitale", in *Il dramma*, a. 46, n° 1, gennaio 1970, pp. 5-6

BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), "Inchiesta sui Teatri Stabili", in *Sipario*, n° 241, maggio 1966, pp. 70-85 et 88

Le théâtre expérimental

D'IPPOLITO, Franco, "L'incontro *Le vie possibili del nuovo teatro*, Napoli, 16 luglio 2004" [en ligne], in *ateatro*, n° 72, 8 août 2004, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=72&ord=10

CANNELLA, Claudia (dir.), "Generazione 90 : gioventù ardente o bruciata?", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 2004, pp. 54-88

PEDRAZZINI, Paola, "Nuovo teatro e istituzioni. Il Convegno di Castiglioncello", in *Sipario*, n° 643-644, gennaio-febbraio 2003, p.21

MARINO, Massimo, "La ricerca teatrale in Italia", in *Lo Straniero*, n° 23, maggio 2002

ANTOLINI, Carla Romana, "Le nuove generazioni del teatro italiano degli anni novanta", in *Biblioteca teatrale*, n° 61-62, gennaio-giugno 2002, pp. 239-279

MAIER, Paolo, "Motus etc. Un teatro proprio di oggi", in *Lo Straniero*, n° 17, settembre 2001, pp. 162-163

BRACCI, Francesca, "Memoria, identità e sapienza", in *Teatro e Storia*, n° 22, a. XV, 2000, pp. 375-384

BRACCI, Francesca (dir.), "Interviste dai centri sociali", in *Teatro e Storia*, n° 22, a. XV, 2000, pp. 385-423

PONTE DI PINO, Oliviero, "Il volo del calabrone", in *Art'O*, n°4, 1999, disponible en ligne sur : http://www.trax.it/olivieropdp/arto4.htm

GIANNANGELI, Pierfrancesco, "Viaggio nell'hortus conclusus dell'avanguardia senza idee", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1999

C.C., "Teatri90 e Impronte. La scena giovane (ancora per quanto?)", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1999, pp. 72-101

RUFFINI, Paolo, "Nuovi gruppi. Questa sera si recita a oggetto", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1999, pp. 102-109

RUFFINI, Paolo, "Ricerca '90. Il corpo al potere", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1998, pp. 50-53

MARINO, Massimo, "Teatri '90. Nuovi gruppi in scena tra orgoglio di casta e voglia di visibilità", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1998, pp. 11-12

MARINO, Massimo, "Emilia-Romagna. È la frontiera metropolitana l'ombelico della Nouvelle Vague", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1998, pp. 33-34

OREGGIA, Vincenzo Maria, "Festival e rassegne. Dai Teatri Invisibili a Crisalide tutti in scena appassionatemente", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1998, pp. 35-36

RONFANI, Ugo, "Ricerca nel ghetto : quelli a cui giova", in *Hystrio*, n° 3, aprile-giugno 1998, pp. 33-34

FORTE, Franco, "Dal testo come spettacolo allo spettacolo come testo. Semiotica delle avanguardie", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre, 1997, pp. 26-27

DANESE CARAVELLA, Titti, "Per un teatro extra ordinario. Al Teatro Vascello di Roma, rassegna-incontro di teatro sommerso", in *Sipario*, n° 567, giugno 1996, p. 27

INFANTE, Carlo, "I teatri possibili", in *Sipario*, n° 564, marzo 1996, p. 15

GUALDANI, Cristina, "Bloccati i finanziamenti alla Socìetas Raffaello Sanzio. Una decisione che fa discutere", in *Hystrio*, n° 2 aprile-giugno, 1994, pp. 17

ATTISANI, Antonio, "La lotta per sopravvivere del teatro indipendente", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1990, p. 21

DALLA PALMA, Sisto, "Crisi del teatro e nuova istituzionalità", in *Il castello di Elsinore*, a. III, n° 7, 1990, pp. 65-77

BACCI, Roberto, "Un'anomalia necessaria", in *Il castello di Elsinore*, a. III, n° 7, 1990, pp. 79-84

FADINI, Edoardo, "Bilancio e prospettive del teatro di ricerca", in *Il castello di Elsinore*, a. III, n° 7, 1990, pp. 89-100

ATTISANI, Antonio, "Bilanci dell'avanguardia fra nuove tensioni e qualche confusione", in *Hystrio*, a. I, n° 2, 1988, pp. 6-8

FADINI, Edoardo, "Ivrea la bella, vent'anni dopo", in *Il castello di Elsinore*, n° 1, 1988, pp. 97-106

PROSPERI, Mario, "Avanguardia assistita e soddisfatta : ma muta", in *Hystrio*, a. I, n° 2, 1988, p. 9

VALENTINI, Valentina, "In Search of Lost Stories. Italian Performance in the Mid-'80", in *The Drama Revue*, vol. 32, n° 3, 1988, pp. 109-125

ATTISANI, Antonio, "Beyond Perspective : Scenic Space in New Italian Theatre", in *Performing Arts Journal*, vol. 9, n° 1, 1985, pp. 31-37

DANESE CARAVELLA, Titti, "Roma come New York : intervista con G. Bartolucci", in *Sipario*, n° 449, ottobre 1985, pp. 42-43

GROPPALI, Enrico, "L'avanguardia a un bivio: il recupero del testo", in *Sipario*, n° 449, ottobre 1985, pp. 40-41

DANESE CARAVELLA, Titti, "Tre storie per l'avanguardia", in *Sipario*, n° 449, ottobre 1985, pp. 46-49

PONTE DI PINO, Oliviero, "PostModerno", in *Il Patalogo*, n° 5-6, 1983, pp. 166-169

BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), "Arti, Teatro, Città : Ultimi Segnali. Seminari, performance, videodocumentazione sul teatro (Varese, 24-26 settebre 1983)", in *La scrittura scenica*, n°27-28, 1983

DANESE CARAVELLA, Titti, "All'insegna della contaminazione: la spettacolarità degli anni '80", in *Sipario*, s.n., gennaio-febbraio, 1983, pp. 83-85

BACCI, Roberto - RUFFINI, Franco, "Teatro di gruppo : visite con e senza spettacolo", in *Stilb Spettacolo Cultura Spazio*, a. II, n° 9-10, maggio-giugno 1982, pp. 22-23

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Riflessioni di superficie ovvero il piede sulla testa", in *La scrittura scenica*, n° 24, 1982, pp. 35-48

FERRARIS, Maurizio, "Di un'estetica postmoderna", in *La scrittura scenica*, n° 24, 1982, pp. 3-16

FERRARIS, Maurizio, "Che cos'è il postmoderno?", in *La scrittura scenica*, n° 24, 1982, pp. 17-22

GRANDE, Maurizio, "Poetiche della sperimentazione", in *La scrittura scenica*, n° 24, 1982, pp. 23-34

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Il teatro del duemila", in *La scrittura scenica*, n° 23, 1981, pp. 3-13

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Ombre metropolitane a Roma (Via Sabotino), in *La scrittura scenica*, n° 23, 1981, pp. 66-76

MELE, Rino, "La scena del corpo", in *La scrittura scenica*, n° 23, 1981, pp. 27-34

MENDINI, Alessandro, "Avanguardia/postavanguardia/design", in *La scrittura scenica*, n° 22, 1980, pp. 23-28

PICCHI, Rita (dir.), "Parole sull'avanguardia", in *Scena*, a. V, n° 5-6 giugno-settembre 1980, pp. 28-32

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Il teatro della post-avanguardia", in *Flash Art*, n° 96-97, aprile-maggio 1980

GREGORI, Maria Grazia, "Il consumo della post-avanguardia", in *Il Patalogo*, n° 1, 1979, pp. 377-379

BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), "Passaggio a sud-ovest. Freddo/Caldo alle origini della tragedia (Caserta, 22-24 giugno 1979", in *La scrittura scenica*, n° 20, 1979, pp. 3-104

ROMANO, Serena, "La Post-Avanguardia è morta per rinascere", in *Sipario*, n° 399-400, agosto-settembre 1979, p. 30

QUADRI, Franco, "Théâtre expérimental en Italie", in *Alternatives Théâtrales*, n° 1, juillet 1979, pp. 34-42

CAPPELLETTI, Dante, "L'avanguardia e le sue ceneri. La rassegna della post-avanguardia", in *Il dramma*, a. 54, n° 11-12, dicembre1978, pp. 92-96

BONFIGLIOLI, Rossella, "La post-avanguardia o il teatro concettuale", in *G7 Studio*, N° 7, ottobre 1978

MOLINARI, Cesare (dir.), "Gruppi e spazi teatrali", in *Quaderni di Teatro*, a. 1, n° 3, febbraio 1979, pp. 3-92

BARBIANI, Laura, "Schede: testo e avanguardia italiana", in *Quaderni di Teatro*, a. 1, n° 1, agosto 1978, pp. 61-74

GUERRIERI, Gerardo, "Bene, o non bene, meno bene, ovvero la neo-avanguardia teatrale degli anni '60 e '70", in *I problemi di Ulisse*, maggio 1978

BARTOLUCCI, Giuseppe, "The post-avanguarde", in *The Drama Review*, March 1978

LIVERANI, Maurizio, "Avanguardia conciliante. Convergenze parallele anche in teatro", in *Il dramma*, a. 54, n° 1-2, gennaio-febbraio 1978, pp. 27-28

BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), "Animazione 1977/ morte dell'animazione?", in *La scrittura scenica*, n°15, 1977, pp. 3-82

BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), "Postavanguardia (Cosenza 8-13 novembre 1976)", in *La scrittura scenica*, n° 14, 1976, pp. 86-130

RONFANI, Ugo (dir.), "Speciale avanguardia", in *Il dramma*, a. 52, n° 1-2, giugno-luglio 1976, pp. 89-112

QUADRI, Franco, "Avanguardia in cerca di sé", in *Scena*, n° 3-4, giugno-settembre 1976, pp. 22-23

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Salerno / alla memoria?", in *La scrittura scenica*, n° 12, 1976, pp. 3-10

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Dell'immagine come antefatto e diramazioni", in *La scrittura scenica*, n° 10, 1975, pp. 122-132

MOSCATI, Italo, "Nuove tendenze 1973-74", in *La scrittura scenica*, n°10, 1975, pp. 33-43

SCORRETTI, Claudio, "Panorama sul teatro "off" ", in *Il dramma*, a. 51, n°10, ottobre 1975, pp. 92-93

DOPLICHER, Fabio., "Dalla crisi uno stimolo. Il punto sull'avanguardia", in *Sipario*, n° 348, maggio 1975, pp. 9-12

BARTOLUCCI, Giuseppe, "3+1 Manifesto 1974 (di una strana malattia mortale)", in *Proposta. Bimestrale di Cultura*, Benevento, n° 12-13, 1974

MOSCATI, Italo, "Teatro e cinema nel parcheggio dell'avanguardia", in *Sipario*, n° 334, marzo 1974, pp. 16-18

SIRO, C., "Una cantina confortevole. I superfinanziamenti mettono in crisi l'avanguardia", in *Il dramma*, a. 50, n° 3, marzo 1974, pp. 82-84

RAIMONDO, Mario, "L'avanguardia, che fare?", in *Sipario*, n° 327-328, agosto-settembre 1973, pp. 4-7

GIAMMUSSO, Mario, "Teatro all'ombra o teatro in ombra?", in *Il dramma*, a. 49, n° 1-2, gennaio-febbraio 1973, pp. 164-168

DALLA PALMA, Sisto, "Verso una nuova drammaturgia", in *La scrittura scenica*, a. III, n°6, 1973, pp. 23-33

BARTOLUCCI, Giuseppe – Capriolo, Ettore, "Inventario 1966-1972", in *La scrittura scenica*, a. II, n°5, 1972, pp. 23-33

BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), "Il corpo", in *La scrittura scenica*, a. I, n°4, ottobre 1971

BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), "L'immagine", in *La scrittura scenica*, a. I, n°3, luglio-agosto 1971

BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), "Il suono", in *La scrittura scenica*, a. I, n°2, aprile 1971

BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), "L'azione", in *La scrittura scenica*, a. I, n°1, gennaio 1971

RAIMONDO, Mario (dir.), " Il teatro contestato e la contestazione contestabile", in *Il dramma*, a. 45, n° 7, aprile 1969, pp. 90-100

RAIMONDO, Mario (dir.), " Il teatro contestato e la contestazione contestabile", in *Il dramma*, a. 45, n° 5, febbraio 1969, pp. 33-41

RAIMONDO, Mario (dir.), " Il teatro contestato e la contestazione contestabile", in *Il dramma*, a. 45, n° 4, gennaio 1969, pp. 53-63

AUGIAS, Corrado - FADINI, Edoardo - SICILIANO, Enzo, "Le ragioni della scena", in *Sipario*, n° 271, novembre 1968, pp. 9-14 et 41

MORETTI, Mario, "Living all'italiana: clubs e catacombe", in *Il dramma,* a. 44, n°3, dicembre 1968, pp. 72-76

BOURSIER, Guido, "A convegno il teatro di domani", in *Sipario*, n° 254, giugno 1967, pp. 2-5

AUGIAS, Corrado, "Approssimazioni successive a una fisiologia dell'avanguardia", in *Sipario*, n° 241, maggio 1966, pp. 91-94

6. LE RAPPORT AUX EXPERIENCES ETRANGERES

Ouvrages originaux

Sources

BARBA, Eugenio, *La canoa di carta : trattato di antropologia culturale*, Bologna, Il Mulino, 2004 [1993]

BARBA, Eugenio, *Teatro, solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 2000

BARBA, Eugenio, *Il prossimo spettacolo*, éd. par Mirella Schino, L'Aquila, Textus, 1999

BARBA, Eugenio, *La terra di cenere e diamanti : il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, Il Mulino, 1998

BARBA, Eugenio, *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1990 [1985]

BARBA, Eugenio, *Il corpo dilatato*, Roma, La Goliardica, 1985

BARBA, Eugenio (dir.), *Il Brecht dell'Odin*, Milano, Ubulibri, 1981

BARBA, Eugenio, *La corsa dei contrari : antropologia teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1981

BARBA, Eugenio, *Alla ricerca del teatro perduto : la proposta dell'avanguardia polacca*, Padova, Marsilio, 1965

BARBA, Eugento – D'URSO, Tony, *Viaggi con l'Odin / Voyages with Odin*, Milano, Ubulibri, 2000 [Brindisi, Alfeo, 1990]

BECK, Julian – MALINA, Judith, *Paradise Now*, sous la direction de Franco Quadri, Torino, Einaudi, 1970

FLASZEN, Ludwik – POLLASTRALLI, Carla (dir.), *Il teatret laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali*, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001

FOREMAN, Richard, *Luogo+bersaglio*, direction de Giuseppe Bartolucci, Roma, Officina, 1979

KANTOR, Tadeusz – BUSCARINO, Maurizio, *La classe morta*, Milano, Feltrinelli, 1981

KANTOR, Tadeusz – BUSCARINO, Maurizio, *Wielopole - Wielopole*, Milano, Ubulibri, 1981

MALINA, Judith, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, direction de Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 1982

RASMUSSEN, Iben Nagel, *Il cavallo cieco : dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, éd. par Mirella Schino et Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2006

REZNIKOV, Hanon, *Quattro spettacoli del Living Theatre : Il metodo zero, Anarchia, Utopia, Il complesso capitale*, Lecce, Manni, 2000

RICHARDS, Thomas, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1997

SVOBODA, Josef, *I segreti dello spazio teatrale*, éd. par Elena De Angeli, préface de Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 2003

VALENTI, Cristina, *Conversazioni con Judith Malina: l'arte, l'anarchia, il Living Theatre*, Milano, Eleuthera, 1995

Critique et historiographie

ALIVERTI, Maria Ines, *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza, 1997

ARPINI, Luigi, (dir.) *L'illusione vissuta : viaggi e teatro con Tadeusz Kantor*, Corazzano, Titivillus, 2002

ATTISANI, Antonio, *Un teatro apocrifo : il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, 2006

BARTOLUCCI, Giuseppe, *The Living Theatre : dall'organismo-microstruttura alla rivendicazione dell'utopia : saggio di scrittura scenica come movimento-azione*, Roma , La nuova sinistra, 1971

BARTOLUCCI, Giuseppe, *The Living Theatre*, Roma, Samonà e Savelli, 1970

BARTOLUCCI, Giuseppe, *America hurrah! Per un teatro di metafora*, Genova, Ed. Teatro Stabile, 1968

BIANCHI, Ruggero, *Off off & away: percorsi, processi, spazi del nuovo teatro americano*, Torino, Studio Forma, 1981.

BIANCHI, Ruggero, *Autobiografia dell'avanguardia: il teatro sperimentale americano alle soglie degli anni ottanta*, Torino, Tirrenia, 1980

BUSCARINO, Maurizio, *Kantor. Fotografie*, Milano, Leonardo Arte, 2001

BUSCARINO, Maurizio, *Kantor : il circo della morte*, Udine, Art&, 1997

CELANT, Germano (dir.), *Jan Fabre : arti e insetti e teatri*, Genova, Costa & Nolan, 1994

CHROBAK, Josef (dir.), *Kantor : Wielopole Wielopole. Dossier*, Roma, Gremese, 2006

CRESPI MORBIO, Vittoria, *Josef Svoboda alla Scala*, Torni, Allemandi, 2003

DELGADO, Maria – VALENTINI, Valentina (dir.), *Peter Sellars*, Soneria Mannelli, Rubbettino, 1999

DI BERNARDI, Vito, *Mahabharata : l'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 1989

FAGONE, Vittorio (dir.), *Oggetti e macchine del teatro di Tadeusz Kantor*, Palermo, Museo Internazionale delle Marionette, 1987

MAROTTI, Ferruccio, *Amleto o dell'Oxymoron: studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, 1966

MAROTTI, Ferruccio, *Edward Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961

MONTEVERDI, Anna Maria, *Il teatro di Robert Lepage*, Pisa, BFS, 2004

MONTEVERDI, Anna Maria, *Frankestein del Living Theatre*, Pisa, BFS, 2002

PALAZZI, Renato – RIBA, Lyudmila (dir.), *Tadeusz Kantor : scuola elementare del teatro*, Milano, Ubulibri, 1988

PERRELLI, Fabrizio, *Gli spettacoli di Odino : la storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Bari, Pagina, 2005

PULIANI, Massimo (dir.), *SvobodaMagika : polyvisioni sceniche di Josef Svoboda*, Matelica, Halley, 2006

QUADRI, Franco (dir.), *Robert Wilson*, Firenze, Octavo, 1997

QUADRI, Franco, *Il teatro degli anni Settanta*, Torino, Einaudi, 1982

RIPELLINO, Angelo Maria, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965

TAVIANI, Ferdinando, *Il libro dell'Odin : il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, Milano, Feltrinelli, 1978 [1975]

VALORIANI, Valerio, *Kantor a Firenze*, Corazzano, Titivillus, 2002

Traductions

Sources

ARTAUD, Antonin, *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, ét. et trad. par G.R. Morteo e G. Neri, Torino, Einaudi, 1968

BECK, Julian, *Theandric: il testamento artistico del fondatore del Living Theatre*, Roma, Socrates, 1994 [*Theandric : Julian Beck's Last Notebooks*, edited by Erica Bilder, with notes by Judith Malina, Chur, Harwood Academic Publishers, 1992]

BECK, Julian, *La vita del teatro : l'artista e la lotta del popolo*, éd. par Franco Quadri, Torino, Einaudi, 1972 [The Life of the Theatre : the Relation of the Artits to the Struggle of the People, San Francisco, City Lights, 1972]

BRECHT, Bertolt, *Scritti teatrali*, éd. par E. Castellani, Torino, Einaudi, 1975

BROOK, Peter, *Il punto in movimento, 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1988 et 2005 [*The Shifting point : forty years of theatrical exploration, 1946-1987*, London, Methuen Drama, 1987]

BROOK, Peter, *I fili del tempo*, Milano, Feltrinelli, 2001 [*Threads of Time : a Memoir*, London, Methuen Drama, 1998]

BROOK, Peter, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1968 et 1998 [*The Empty Space*, London, MacGibbon&Kee, 1968]

BROOK, Peter, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968 et 1980 [*The Empty Space*, London, MacGibbon&Kee, 1968]

CHAIKIN, Joseph, *La presenza dell'attore : appunti sull'Open theater*, sous la direction de Franco Quadri, trad. par Valentina Valentini, Torino, Einaudi, 1976 [*The Presence of the Actor*, New York, Atheneum, 1972]

COPEAU, Jacques, *Il luogo del teatro*, éd. et trad. par Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988

CRAIG, Edward Gordon, *Il mio teatro*, éd. et trad par Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1980

EJZENŠTEJN, S. M., *La regia: l'arte della messa in scena*, éd. par P. Montani, Venezia, Marsilio, 1989

FABRE, Jan, *Teatro*, trad. par Giuliana Manganelli, Genova, Costa&Nolan, 1995

GROTOWSKI, Jerzi, *Per un teatro povero*, préface de Peter Brook, Roma, Bulzoni, 1970 [Hostelbro, Odin Teatret Forlag, 1968]

KANTOR, Tadeusz, *Il teatro della morte*, direction de Denis Bablet, Milano, Ubulibri, 1979 et 2003 [*Le théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977]

LECOQ, Jacques, *Il corpo poetico : un insegnamento della creazione teatrale*, Milano, Ubulibri, 2000 [Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale, Arles, Actes Sud, 1997]

MEJERCHOL'D, Vsevolod, *La rivoluzione teatrale*, éd. par Giovanni Crino, Roma, Editori Riuniti, 1962

MEJERCHOL'D, Vsevolod, *L'Ottobre teatrale 1918/1939*, éd. par Fausto Malcovati, Milano, Feltrinelli, 1977

KIRBY, Michael, *Happening : un'antologia illustrata*, Bari, De Donato, 1968 [*Happenings, an illustrated anthology*, New York, 1965]

PISCATOR, Erwin, *Il teatro politico*, éd. par A. Spaini, Torino, Einaudi, 1960 [1929]

SCHECHNER, Richard, *La cavità teatrale*, Bari, De Donato, 1968

SCHECHNER, Richard, *La teoria della performance 1970-1983*, éd. et trad. par Valentina Valentini, Roma, Bulzoni, 1984

Manifestations, colloques, expositions *(chron.)*

MANGO, Lorenzo (dir.), *Living Theatre : labirinti dell'immaginario, Napoli, Castel Sant'Elmo 3 luglio-28 settembre 2003*, Napoli, Morra, 2003

CHROBAK, Josef – SISI, Carlo, Tadeusz Kantor : dipinti, disegni, teatro, Firenze, Galleria di Arte Moderna et Palazzo Pitti, 23 maggio-10 agosto 2002, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 2002

CONTE, Emanuele (dir.), *Parole per manichini di gesso :omaggio a Tadeusz Kantor*, Genova, Sala Agora del Teatro della Tosse, 5-18 febbraio 2001, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2001

PARLAGRECO, Silvia (dir.), *Tadeusz Kantor : Cricot 2, Torino, 2001*, Milano, Oedipus, 2001

QUADRI, Franco – MARTINEZ, Alessandro (dir.), *Sulle tracce di Pina Bausch : l'opera di un'artista raccontata al Premio Europa per il teatro*, Milano, Ubulibri, 2002

QUADRI, Franco – NANNI, Andrea (dir.), *L'Ecole des Maîtres. Libri di regia 1995-1999*, Vol. 1 – *1995-96 : Alfredo Arias, Dario Fo, Anatolij Vasil'ev*, Vol. 2 – *1997 : Anatolij Vasil'ev*, Vol. 3 – *1998-99 : Massimo Castri, Matthias Langhoff, Jacques Lassalle, Eimuntas Nekrosius*, Milano, Ubulibri, 1999

QUADRI, Franco – MARTINEZ, Alessandro (dir.), *Heiner Muller riscrivere il teatro : l'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il teatro*, Milano, Ubulibri, 1999

QUADRI, Franco – MARTINEZ,, Alessandro (dir.), *Robert Wilson, o Il teatro del tempo : l'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il teatro*, Milano, Ubulibri, 1999

QUADRI, Franco (dir.), *L'Ecole des Maîtres. Atti 1990-1994 : Cintra, Delcuvellerie, Dodin,. Grotowski, Lassalle, Ronconi, Stein, Vasil'ev*, Milano, Ubulibri, 1994

S.A., *Jan Fabre : questa pazzia fantastica*, Prato, Museo Pecci, 1994

BOROWSKI, Wieslav (dir.), *Tadeusz Kantor :opere dal 1956 al 1990, Roma, 11 giugno – 20 luglio 1990*, Roma, Spicchi dell'Est, 1990

SVOBODA, Josef, *Architetture dell'immaginario*, Milano, Ubulibri, 1989

KANTOR, Tadeusz, *Crepino gli artisti : rivista di Tadeusz Kantor. Catalogo della mostra itinerante promossa dal Crt*, Corsico, Cappelletti & Riscassi, 1985

CARLUCCI, Simona – SORESI, Giovanni - URSINI URSIC, Giorgio (dir.), *Josef Svoboda scenografo : Roma, 23 ottobre – 11 novembre 1984*, Roma, Studio I, 1984

BELLINGERI, Edo (dir.), *Apocalypsis cum figuris : veglie. L'albero delle genti, Roma, Limonaia di Villa Torlonia, 2-9 dicembre 1979*, Roma, Visagelli-Pasetti, " Quaderni e programmi del teatro di Roma",1979

KANTOR, Tadeusz, *Le opere di Tadeusz Kantor*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 27 gennaio- 4 marzo 1979, Roma, La Tipografica, 1979

QUADRI, Franco (dir.), *Teatro in Spagna dopo Arrabal***,** Venezia, La Biennale di Venezia, 1976

QUADRI, Franco (dir.), *Il teatro di Robert Wilson*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976

QUADRI, Franco (dir.), *Peter Brook o il teatro necessario*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976

QUADRI, Franco (dir.), *Il tempo e gli ambienti di Meredith Monk : con il testo parlato di* Quarry, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976

CLEMENS, Roman – MELCHINGER, Siegfried, *Teatro : sulle scene tedesche*, Roma, Palazzo Barberini, febbraio-marzo 1970, Roma, Goethe Institut, 1970

S.A., *L' opera teatrale di Bertolt Brecht : atti della tavola rotonda internazionale del 24 e 25 settembre 1966 Venezia Ateneo Veneto*, Venezia, Biennale di Venezia, 1967

S.a, *Mostra Arte e Scena : studi teatrali di Oskar Schlemmer*, la Biennale di Venezia, 24° festival internazionale del teatro di prosa, 1965, Venezia, Stamperia di Venezia, 1965

MARESOVA, Sylva (dir.), *Mostra della scenografia cecoslovacca d'oggi*, la Biennale di Venezia, 23° festival internazionale del teatro di prosa, 1965, Venezia, La Biennale di Venezia, 1964

TRAETTA DE BURY, A. (dir.), *Esposizione internazionale di scenografia contemporanea*, Napoli, Mostra d'Oltremare, ottobre 1963, Napoli, Centro Italiano di Arte Cultura e Spettacolo, 1963

Dossiers et articles dans les revues *(chron.)*

GIORGETTI, Mario Mattia, "Intervista a Eugenio Barba : l'uomo dietro la maschera", in *Sipario*, n° 646, aprile 2004, pp. 8-13

GIORGETTI, Mario Mattia, "Intervista a Yuri Ljubimov : un maestro per il Teatro d'Arte", in *Sipario*, n° 641, novembre 2002, pp. 12-19

ARRIGONI, Nicola, "Nekrosius. Il demone della creatività", in *Sipario*, n° 630, dicembre 2001, pp. 12-13

SEPE, Franco, "La nuda durata di un rituale. *The Tragedy of Hamlet* di Peter Brook", in *Sipario*, n° 628, ottobre 2001, pp. 10-11

MANZELLA, Gianni, "Una partita tra la finzione e la realtà. Conversazione con Tadeusz Kantor", in *Art'ò*, n° 7, ottobre 2000, pp. 12-18

GIORGIETTI, Mario Mattia, "Il gioco della lentezza. Il Premio Europa per il Teatro a Bob Wilson", in *Sipario*, n° 574, marzo 1997, pp. 16-17

GIAMBRONE, Roberto, "Il gesto, il rito. Suggestione ed emozione negli spettacoli di Bob Wilson e Anatolij Vassil'ev", in *Sipario*, n° 574, marzo 1997, pp. 18-19

ALINOVI, Francesca, "Da New York. Impressioni a caldo e a freddo", in *La scrittura scenica*, n° 25-26, 1982, pp. 3-20

AGOSTINI, Roberto, "Lo straniero che passa", in *Il Patalogo*, n° 3, 1981, pp. 87-88

ERULI, Brunella, "La ferita di Kantor", in *Il Patalogo*, n° 3, 1981, pp. 90-91

MAURI, Fabio, "Nel labirinto di Foreman", in *Il Patalogo*, n° 3, 1981, pp. 89-90

ATTISANI, Antonio, "Le avanguardie americane da Nancy all'Italia", in *Lotta continua*, 17 novembre 1981

BONFIGLIOLI, Rossella, "Incontro internazionale arte-teatro. Italia/California", in *Scena,* a. V, n°5-6, giugno-settembre 1980, pp. 6-8

FANO, Nicola (dir.), "Teatro straniero: una moda?", in *Il dramma*, a. 55, n° 11-12, novembre-dicembre 1979, pp. 6-29

PIERGIACOMI, Enrico, "Incontro con Kantor profeta dell'avanguardia", in *Sipario*, n° 383, aprile 1978, pp. 18-22

ZARDO, Franco, "Il Living esce nel mondo", in *Sipario*, n° 353-354, ottobre-novembre 1975, pp.12-14

DE MIRO D'AJETA, Ester Carla, "L'estetica di Richard Foreman", in *Sipario*, n° 353-354, ottobre-novembre 1975, pp.16-18

DE MIRO AIETA, Ester, "Note americane", in *La scrittura scenica*, n° 10, 1975, pp. 138-148

CELANT, Germano, "La danza per Meredith Monk", in *La scrittura scenica*, n° 10, 1975, pp. 133-137

SERBAN, Tanja (dir.), "Parla Ljubimov", *Sipario*, n°335, aprile 1974, pp. 4-9

Quadri, Franco (dir.), "Perché l'Odin si trasferisce nel Salento", in Sipario, n°334, marzo 1974, pp. 7-11

VALENTINI, Valentina, "Il dibattito sul teatro negli USA: Schechner e TDR (1956-1971), in *Biblioteca teatrale*, n° 6/7, 1973, pp. 148-251

BIANCHI, Ruggero, "Nuovo teatro U.S.A: script e/o performance", in *Quarta parete. Quaderni di ricerca teatrale*, Torino, 1973

QUADRI, Franco, "Da Bob Wilson come K. al castello", in *Sipario*, n°324, maggio 1973, pp. 10-11

QUADRI, Franco, "La 24 ore di Robert Wilson", in *Sipario*, n°320, gennaio 1973, pp. 12-15

BRECHT, Stefan, "*Deafman Glance*: l'arte di Robert Wilson", in *Biblioteca teatrale*, n° 3, 1972, pp. 19-76

JACOBBI, Ruggero, "La lezione di Bergman", in *Il dramma*, a. 48, n° 6, giugno 1972, pp. 59-73

QUADRI, Franco (dir.), "Il teatro nord-americano : dallo slancio alla crisi", in *Sipario*, n° 292-293, agosto-settembre 1970, pp. 6-31

SCHECHNER, Richard, "Il teatro della nostra liberazione. Intervista a cura di Franco Quadri", in *Sipario*, n° 285, gennaio 1970, pp. 10-11

QUADRI, Franco – ROSTAGNO, Aldo (dir.), *America urrà: il teatro della rivolta*, "Sipario", n° 272, dicembre 1968

GUERRIERI, Gerardo (dir.), "Non siamo più attori. L'arte come vita nelle confessioni-biografie di quattro membri del Living Theatre ", in *Sipario*, a. XXIII, n° 271, novembre 1968, pp. 40-47 e 71

CELANT, Germano, "La danza per Meredith Monk", in *La scrittura scenica*, n° 10, 1975,

II. LES PROBLEMATIQUES TECHNOLOGIQUES

A. LES TECHNOLOGIES, LES MEDIAS ET LES ARTS

1. HISTOIRE ET THEORIE DES MEDIAS

Ouvrages collectifs

ABRUZZESE, Alberto – MICONI, Andrea (dir.), *Zapping : sociologia dell'esperienza televisiva*, Napoli, Liguori, 1999

COLOMBO, Fausto – EUGENI, Ruggero (dir.), *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, Roma, Carocci, 2002 [2001]

DE KERKCHOVE, Derrick (dir.), *La conquista del tempo: società e democrazia nell'era della rete*, Roma, Editori Riuniti, 2003

DE KERKCHOVE, Derrick – IANNUCCI, Amilcare (dir.), *McLuhan e le metamorfosi dell'uomo. Atti del convegno, Venezia, 11-13 novembre 1982*, Roma, Bulzoni, 1984

DE KERKCHOVE, Derrick – TURSI, Antonio (dir.), *Dopo la democrazia? Il potere e la sfera pubblica nell'epoca delle reti*, Milano, Apogeo, 2006

FINTZ, Claude (dir.), *Du corps virtuel…à la réalité des corps*, Paris, L'Harmattan, 2002

GAMALERI, Gianpiero (dir.), *Il villaggio elettronico di McLuhan: un libro-trasmissione*, Cavallino, Capone, 1985

GIOVANNINI, Giovanni (dir.), *Dalla selce al silicio : storia dei mass-media*, Torino, Gutenberg, 2000 [1991]

GOLDBERG, Ken (dir.), *The robot in the garden : telerobotics and telepistemology in the age of the Internet*, Cambridge - London, MIT Press, 2000

GOLDBERG, Ken (dir.), *Beyond Webcams : an introduction to online robots*, Cambridge - London, MIT Press, 2002 [2001]

GRAY, Chris Hables (dir.), *The Cyborg handbook*, New York – London, Rouletdge, 1995

LISTER, Martin (dir.), *New Media: a Critical Introduction*, London, Routledge, 2003

LUNENFELD, Peter (dir.), *The Digital Dialectic: New Essays on New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995

NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris, L'Harmattan, 2001

SANGUANINI, Bruno (dir.), *Informazione & multimedia*, Milano, Franco Angeli, 2000

Ouvrages

ABBATE, Janet, *Inventing the Internet*, Cambridge, MIT Press, 1999

ABRUZZESE, Alberto, *La splendeur de la télévision : origines et développement des médias de masse*, L'Harmattan, 2006

BARBIER, Frédéric - BERTHO LAVENIR, Catherine, *Histoire des médias : de Diderot à Internet*, Paris, Colin, 1996

BARRETT, Neil, *The state of the cybernation : cultural, political and economic implications of the Internet*, London, Kogan Page, 1996

BOLTER, Jay David - GRUSIN, Richard, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2003 [*Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999]

BORGMANN, Albert, *Technology and the Character of Contemporary Life : A Philosophical Inquiry*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1984

BUFFARDI, Annalisa, *Web sociology: il sapere nella rete*, préf. Derrick De Kerckhove, Roma, Carocci, 2006

CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge.-London, MIT Press, 1992

DARAS, Xavier, *Les chiffres clés d'internet*, Paris, A Jour Etudes, 1997

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967

DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991

DE KERKCHOVE, Derrick, *Architecture of intelligence*, Basel-Boston, Birkhäuser, 2001

DE KERKCHOVE, Derrick, *Connected intelligence: the arrival of the Web society*, Toronto, Sommerville House, 1997

DE KERKCHOVE, Derrick, *The skin of culture : investigating the new electronic reality*, Toronto, Sommerville House, 1995

DE KERKCHOVE, Derrick, *Brainframes: technology, mind and business*, Baar-Utrecht, Bosch&Keuning – BSO/Origin, 1991

DE KERKCHOVE, Derrick, *La civilisation vidéo-chrétienne*, Paris-Retz, Atelier Alpha Bleue, 1990

FLORIDI, Luciano, *Internet*, Paris, Flammarion, 1998 [*Internet: un manuale per capire, un saggio per riflettere*, Milano, Il saggiatore, 1997]

GARASSINI, Stefania, *Dizionario dei new media*, préf. Derrick De Kerckhove, Milano, Raffaello Cortina, 1999

GRANIERI, Giuseppe, *Blog generation*, préf. Derrick De Kerckhove, Roma, Laterza, 2007

HEIM, Michael, *The Metaphysics of Virtual Reality*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993

KLAPPER, Joseph T., *The Effects of Mass Communication*, Glencoe, The Free Press, 1960

LACROIX, Guy, *Le mirage Internet :enjeux économique et sociaux*, Paris, Vigot, 1997

LEVINSON, Paul, *The soft edge. A natural history and future of the information revolution*, London, Routledge, 1997

LEVINSON, Paul, *Digital McLuhan: a guide to the information millennium*, London, Routledge, 1999

LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La Découverte, 1996

LEVY, Pierre, *L'intelligence collective*, Paris, La Découverte, 1994

LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence : l'avenir de la pensée à l' ère informatique*, Paris, La Découverte, 1990

LEVY, Pierre, *La machine univers : création, cognition et culture informatique*, Paris, La Découverte, 1987

LISANDRE, Hubert – MISSONNIER, Sylvain (dir.), *Le virtuel : la présence de l'absent*, Paris, EDK, 2003

MANCA, Enrico, *Frammenti di uno specchio : i media e le politiche della postmodernità*, Venezia, Marsilio, 2006

MANOVICH, Lev, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002 [*The Language of New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001]

MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media. The extentions of man*, New York, McGraw-Hill, 1964

MCLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962

NEGROPONTE, Nicholas, *Essere digitali*, Milano, Sperling&Kupfer, 1995 [*Being digital*, New York, Knopf, 1995]

QUEAU, Philippe, *Le virtuel. Vertus et vertiges*, Seyssel, Champ Vallon, 1993

SCONCE, Jeffrey, *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham, Duke University Press, 2000

SORICE, Michele, *Le comunicazioni di massa : storia, teorie, tecniche*, Roma, Editori Riuniti, 2000

WILLIAMS, Raymond, *Television, Technology and Cultural Form*, London, Fontana, 1974

2. LES TECHNOLOGIES ET LES ARTS

Ouvrages collectifs

ALBERTINI, Rosanna - LISCHI, Sandra (dir.), *Metamorfosi della visione: saggi di pensiero elettronico*, Pisa, ETS, 1998

ALSCOTT, Roy (dir.), *Art, technology, consciousness : mind @ large*, Oxford, Intellect, 2000

ALLSOPP, Rick - DELAHUNTA, Scott, *The Connected Body? An interdiciplinary Approach to the Body and Performance*, Amsterdam, Amsterdam School of the Arts, 1996

AMODIO, Luigi (dir.), *La cultura interattiva: comunicazione scientifica, musei, science centre*, préf. Derrick De Kerckhove, Napoli, Oxiana, 2005

BALPE, Jean-Pierre (dir.), *L'art et le numérique*, Paris, Hermès, 2000

BALZOLA, Andrea – MONTEVERDI, Anna Maria (dir.), *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti, 2004

BARILLI, Renato (dir.), *Estetica e società tecnologica*, Bologna, Il Mulino, 1976

DE MIRO, E. (dir.), *Il gergo inquieto : modi del cinema sperimentale europeo*, Genova, Edizioni del Comune, 1979

DE MIRO, E. (dir.), *Il gergo inquieto : nuovi aspetti del cinema sperimentale europeo*, Genova, Edizioni del Comune, 1980

DE MIRO, E. (dir.), *Il gergo inquieto : le parole degli ospiti : discussioni dul cinema sperimentale italiano (1977) ed europeo (1979)*, Genova, Bonini, 1983

DRUCKERY, Timothy – WEIBEL, Peter (dir.), *Net Condition: art and global media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001

FERRARO, Angela – MONTAGANO, Gabriele (dir.), *La scena immateriale*, Genova, Costa&Nolan, 1994

GRASSI, Carlo (dir.), *Cinema come macchina produttrice di emozioni :tempo e spazio nel cinema*, Roma, Bulzoni, 1998

JACOBSON, Linda (dir.), *Cyberarts : exploring art & technology*, San Francisco, Miller Freeman, 1992

LUGINBÜHL, Sirio (dir.), *Cinema underground oggi*, Padova, Mastrogiacomo, 1974

MANVELL, Roger (dir.), *Experiment in the film*, London, Grey Walls Press, 1949

PACKER, Randall – JORDAN, Ken (dir.), *Multimedia, from Wagner to Virtual Reality*, London-New York, Norton, 2001

PAÏNI, Dominique (dir.), *Projections: les transports de l'image*, Fresnoy, Hazan, 1998

PERRETTA, Gabriele (dir.), *Media.comm(unity)/comm.medium : divenire comunita oltre il mezzo: l'opera diffusa*, Milano, Mimesis, 2004

RIESER, Martin – ZAPP, Andrea (dir.), *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*, London, British Film Institute, 2001

SEGA SERRA ZANETTI, Paola – TOLOMEI, Maria Grazia (dir.), *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva*, Roma, Gangemi, 1998

SOULAGES, François (dir.), *Dialogues sur l'art et la technologie : autour d'Edmond Couchot*, Paris, L'Harmattan, 2001

Ouvrages

AARSETH, Esper J., *Cybertext : perspectives on ergodic literature*, Baltimore MD - London, Johns Hopkins University Press, 1997

ABRUZZESE, Alberto, *Forme estetiche e società di massa : arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Venezia, Marsilio, 2001 [1973]

ALSCOTT, Roy, *Telematic embrace : visionary theories of art, technology, and consciousness*, Berkeley, Calif. – London, University of California Press, 2003

AMADUCCI, Alessandro, *Segnali video. I nuovi immaginari della videoarte*, GS, Santhià, 2000

AMADUCCI, Alessandro, *Il video. L'immagine elettronica creativa*, Torino, Lindau, 1998

AUBRY, Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisée*, Berne, Peter Lang, 2006

BAZZICHELLI, Tatiana, *Networking; la rete come arte*, préf. Derrick De Kerckhove, Milano, Costa&Nolan, 2006

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2003 [1936]

BERTHIER, Denis, *Méditations sur le réel et le virtuel*, Paris, L'Harmattan, 2004

BORDINI, Silvia, *Videoarte & arte. Tracce per una storia*, Roma, Lithos, 1995

BRUNETTA, Gian Piero, *Il viaggio dell'icononauta : dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia, Marsilio, 1997

BUREAUD, Annick – MAGNAN, Nathalie, *Connexions : art, réseaux, média*, Paris, Ecole Nationale Supérieur des Beaux-Arts, 2003

CARONIA, Antonio – LIVRAGHI, Enrico – PEZZANO, Simona, *L' arte nell'era della producibilita digitale*, Milano, Mimesis, 2006

CAILLAUD, Bernard, *La création numérique visuelle : aspects du computer art depuis ses origines*, Paris, Europia, 2001

CARONIA, Antonio, *Archeologie del virtuale : teorie, scritture, schermi*, Padova, Schermi corti, 2001

CARONIA, Antonio, *Il cyborg : saggio sull'uomo artificiale*, Milano, Shake, 2001 [Roma, Theoria, 1985]

CARONIA, Antonio, *Il corpo virtuale : dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*, Padova, Muzzio, 1996

COSTA, Mario, *Internet et la globalisation esthétique : l'avenir de l'art et de la philosophie à l'époque des réseaux*, Paris, L'Harmattan, 2003

COUCHOT, Edmond, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998

DI MARINO, Bruno, *Interferenze dello sguardo. La sperimentazione audiovisiva tra analogico e digitale*, Roma, Bulzoni, 2002

DUGUET, Anne-Marie, *Déjouer l'image : créations électroniques et numériques*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, 2002

FADDA, Simonetta, *Definizione zero. Origine della videoarte fra politica e comunicazione*, Genova, Costa&Nolan, 2005 [1999]

FOURMENTRAUX, Jean-Paul, *Art et Internet : les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS, 2005

GRAU, Oliver, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Cambridge, MIT Press, 2003 [Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart, Berlin, Reimer, 2001]

HAYLES, N. Katherine, *My mother was a computer : digital subjects and literary texts*, Chicago – London, University of Chicago Press, 2005

HAYLES, N. Katherine, *How we became posthuman : virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, Chicago – London, University of Chicago Press, 1999

LANDOW, George P., *Hypertext : the convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992

MACRI, Teresa, *Il corpo postorganico*, Milano, Costa&Nolan, 2006

MORSE, Margaret, *Virtualities, Televisione, MediaArt and Cyberculture*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1998

MURRAY, Janet Horovitz, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, New York, Free Press, 1997

PASQUALOTTO, G., *Avanguardia e tecnologia*, Roma, Officina, 1971

POPPER, Frank, *L'art à l'age électronique*, Paris, Hanaz, 1993

RUSH, Michael, *New Media in Art*, London, Thames&Hudson, 2005 [*New Media in late 20th century Art,* London, Thames&Hudson, 1999]

SORLIN, Pierre, *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Colin, 2005

SORLIN, Pierre, *Le fils de Nadar : le siècle de l'image analogique*, Paris, Nathan, 1997

VALENTINI, Valentina, *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, Roma, Gangemi, 1993

WANDS, Bruce, *L'art à l'ère du numérique*, Paris, Thames&Hudson, 2007 [*Art of the digital age*, London, Thames&Hudson, 2006]

YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded cinema*, New York, P. Dutton & Co.Inc., 1970

Dossiers et articles *(chron.)*

LISTA, Giovanni (dir.), "Art et multimédia. Scénographies interactives, esthétique et technologie, le corps l'image l'immatériel, les plux réseaux et création collective", in *Ligeia,* n°45-46-47-48, 2003

LOVEJOY, M., "Art, Technology and Postmodernism : Paradigms, Parallels and Paradoxes", in *Art Journal*, automne 1990

DHOTE, Alain (dir.), "Cinéma et psychanalyse", in *CinémAction*, n°50, 1989

CAQUELIN, A. (dir.), "Vidéo-Vidéo", in *Revue d'Esthétique*, n° 10, 1986

BELLOIR, D. (dir.), "Vidéo Art Explorations", in "Cahiers du Cinéma", hors série, Paris, Editions de l'Etoile, 1981

Memoires

IVALDI, Federica, *Influenze formali del cinema sulla scrittura narrativa novecentesca*, thèse sous la direction de Carla Benedetti et Lucio Lugnani, Università di Pisa, 2005, en cours de publication auprès de la maison d'édition ETS, Pise

3. LES TECHNOLOGIES, LES ARTS ET LA SOCIETE EN ITALIE

Sources *(chron.)*

MARANGON, Dino (dir.), *Videotapes del Cavallino*, Venezia, Cavallino Edizioni, 2004

GIOLI, Paolo, *Selon mon oeil de verre :écrits sur le cinéma*, Paris, Paris Expérimental, 2003

CANALI, Mario –CARONIA, Antonio –DI MAGGIO, Gino – GLESSI, Antonio –MATTEI, Maria Grazia –ROSA, Paolo – VERDE, Giacomo, " Itinerario pilota in cinque punti per

una nuova cartografia del reale", Milan, Fondazione Mudima, 1993, publié in VERDE, Giacomo, *Artivismo tecnologico : scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, Pisa, BFS, 2007, pp. 21-23

JANUS (dir.), *Castello elettronico. La produzione video degli anni '80 del centro Video Arte del Palazzo dei Diamanti 1980-1984*, Ferrara, Centro Video Arte, 1984

JANUS (dir.), *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979*, Torino, Camera di Commercio, 1980

FAGONE, Vittorio, *Arte e cinema. Per un catalogo del cinema d'artista in Italia 1965-1977*, Venezia, Marsilio, 1977

LABORATORIO DI COMUNICAZIONE MILITANTE, *L'arma dell'immagine : esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva,* Milano, Mazzotta, 1977

LAJOLO, Anna – LEONARDI, Alfredo – LOMBARDI, Guido, "Esperienze di videobase", in *La scrittura scenica*, n° 13, 1976, pp. 98-107

GRIFI, Alberto, "Undici ore di videoregistrazione", in *Bianco e Nero*, maggio-agosto 1974

LAJOLO, Anna – LEONARDI, Alfredo – LOMBARDI, Guido, "Postscritto : la Videobase di Anna Lajolo, Alfredo Leonardi e Guido Lombardi", in *Bianco e Nero*, maggio-agosto 1974

GRIFI, Alberto, "Note su *Anna*", in *La scrittura scenica*, n° 12, 1973, pp. 25-32

CRISPOLTI, Francesco Carlo, *Videolibro n° 1 : Art Video Recording*, Roma, Galleria dell'Obelisco, 1971

Ouvrages collectifs

FLEISCHER, Alain (dir.), *Fabio Mauri. L'écran mental*, Tourcoing, Le Fresnoy, 2003

GRASSO, Aldo (dir.), *Schermi d'autore. Intellettuali e televisione (1954-1974)*, Roma, Rai Eri, 2002

MORCELLINI, Mario, *Il mediaevo : TV e industria culturale nell' Italia del 20. Secolo*, Roma, Carocci, 2001

Ouvrages

BARILLI, Renato - DORFLES, Gillo - MENNA, Filiberto, *Al di là della pittura*, Milano, Fabbri, 1975

BECHELLONI, Giovanni, *L'immaginario quotidiano. Televisione e cultura di massa in Italia*, Torino, ERI, 1984

BISI TRENTINO, Simonetta, *I giovani e Internet: promesse e trabocchetti*, Milano, Franco Angeli, 2003

CARDAZZO, Paolo, *ARTEL, media elettronici nell'arte visuale in Italia*, Nuoro, Ilissu, 1995

CELANT, Germano, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche : video-disco-libro*, Milano, Dedalo, 1977

COLOMBO, Fausto, La *cultura sottile : media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 2001 [1998]

CRAPIS, Giandomenico, *La parola imprevista : intellettuali, industria culturale e societa all'avvento della televisione in Italia*, Roma, Lavoro, 1999

DI MARINO, Bruno, *Sguardo inconscio azione : cinema sperimentale e underground a Roma 1965-1975*, Roma, Lithos, 1999

FERRAROTTI, Franco, *La televisione. I cinquant'anni che hanno cambiato i costumi degli italiani*, Roma, Newton&Compton, 2005

LEONARDI, Alfredo, *Occhio mio dio : il new american cinema*, Bologna, Clueb, 2006 [Milano, Feltrinelli, 1971]

MENDUNI, Enrico, *Televisione e società italiana 1975-2000*, Milano, Bompiani, 2002

MINORE, Renato, *Mass-media, intellettuali, società*, Roma, Bulzoni, 1976

ROSITI, Franco, *Mercati di cultura. Politica e lottizzazione dei mass media in Italia*, Bari, De Donato, 1982

SIBILLA, Gianni, *Musica da vedere : il videoclip nella televisione italiana*, Torino, Rai-Eri, 1999

SORICE, Michele, *Lo specchio magico : linguaggi, formati, generi, pubblici della televisione italiana*, Roma, Editori Riuniti, 2002

SOSSAI, Maria Rosa, Artevideo : storie e culture del video d'artista in Italia, Milano, Silvana, 2002

Manifestations, colloques, expositions *(chron.)*

1990-2005 : Catalogues de *Invideo. Mostra internazionale del video e cinema oltre*, Milan

S.a, *Techne 02 : tra arte e tecnologia. Viaggio nel mondo dell'interattività*, Milano, A+G, 2002

VALENTINI, Valentini (dir.), *Video d'autore 1986-1995. Taormina Arte 1995 X Rassegna Internazionale del video d'autore*, Roma, Gangemi, 1995

D'ELIA, Anna (dir.), *Artronica. Videosculture e installazioni multimedia*, Milano, Mazzotta, 1987

MENEGUZZO, Marco (dir.), *Memoria del video 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video raccolti da Luciano Giaccari*, Milano, Nuova Prearo, 1987

BARILLI, Renato (dir.), *Gennaio 70, 3°Biennale Internazionale della Giovane Pittura. Comportamenti Progetti Mediazioni*, catalogue de l'exposition dirigée par Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Andrea Emiliani, Tiziano Trini, Bologna, Museo Civico, 1970

DI MARINO, Bruno (dir.), *Elettroshock : 30 anni di video in Italia (1971-1991)*, Roma, Castelvecchi, 2001

Articles *(chron.)*

GAZZANO, Marco Maria, "La videoarte in Italia. I luoghi della ricerca video", in *Immagine e pubblico*, gennaio-marzo 1991

D'AGOSTINI, Paolo, "Per i dieci anni di Salso Film, Tv e video più vicini", in *La Repubblica*, 3 mars 1987

FARASSINO, Alberto, "Manualità e modernità", in *La Repubblica*, 8 février 1985

DE CANDIA, Mario, "La videoarte è un racconto ma non ha una grammatica", in *La Repubblica*, 21 décembre 1984

GRANCINI, Daniela, "Videoarte verso una nuova estetica", in *Millecanali,* dicembre 1983

CORDELLI, Franco, "*Anna* giudica cinema e vita", in *La scrittura scenica*, n° 12, pp. 33-36

TRINI, Tiziano, "Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti", in *Domus*, febbraio 1971

BARILLI, Renato, "Video-recording a Bologna", in *Marcatre*, n°58-60, 1970

B. LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES

Ouvrages collectifs

BARDIOT, Clarisse – MORRIS, Catherine (dir.), *9 evenings reconsidered : art, theatre, and engineering,* 1966, Cambridge, MIT List Visual Art Center, 2006

CARVER, Gavin - BEARDON, Colin (dir.), *New visions in performance : the impact of digital technologies*, Exton, PA - Abingdon, Swet & Zeitlinger, 2004

CHAMBERS, Colin - GOTTLIEB, Vera (dir.), *Theatre in a cool climate*, Oxford, Amber Lane Press, 1999

CHAPPLE, Freda - KATTENBELT, Chiel (dir.), *Intermediality in theatre and performance*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006

MENICACCI, Armando – QUINZ, Emanuele , *La scena digitale : nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio, 2001

MONTEVERDI, Anna Maria (dir.), *La maschera volubile: frammenti di teatro e video*, Corazzano, Titivillus, 2000

PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS, 2002

PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène*, Paris, L'Age d'Homme, 1998

PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Le film de théâtre*, Paris, CNRS, 1997

Ouvrages

AUSLANDER, Philip, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, London and New York, Routlegde, 1999

BAUGH, Christopher, *Theatre, performance and technology : the development of scenography in the twentieth century*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2005

BIRRINGER, Johannes, *Media & Performance : Along the Border*, Baltimore-London, John Hopkins University Press, 1998

CAUSEY, Matthew, *Theatre and performance in digital culture : from simulation to embeddedness*, London, Routledge, 2006

DIXON, Steve, *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, Cambridge, MIT Press, 2007

GIANNACHI, Gabriella, *Virtual Theatres. An introduction*, London and New York, Routledge, 2004

LAUREL, Brenda, *Computer as Theatre*, New York, Addison-Wesley, 1991

OLLA, Roberto, *La riproducibilità e il teatro del '900*, Milano, Syntesis Press, 1979

PARACCHINI, Fabio, *Cybershow: cinema e teatro con internet*, Milano, Ubulibri, 1996

PIZZO, Antonio, *Teatro e mondo digitale. Attori, scena e pubblico*, Venezia, Marsilio, 2003

POLIERI, Jacques, *Scénographie, sémiographie*, Paris, Denoel-Gonthier, 1971

POLIERI, Jacques, *Jeu(x) de communication : recherches, éléments théoriques*, Paris, Denoel-Gonthier, 1981

POLIERI, Jacques, *Scénographie : théâtre, cinéma, télévision*, Paris, J.-M. Place, 1990 [1963]

WALNE, Graham, *Projection for the performing arts,* Oxford, Focal Press, 1995

SAVRAN, David, *Breaking the Rules: The Wooster Group*, New York, Théâtre and Communications Group, 1988

Essais

PAVIS, Patrice, "Le théâtre et les médias: spécificité et interférences", in HELBO, André (dir.), *Théâtre: Modes d'approche*, Bruxelles, Labor, 1987, pp. 33-63

Colloques

COCA, J. - CONESA, L. (dir.), Les noves tecnologies. Aplicaciò en el teatre i el servei del teatre, Actes del Congrès International de Teatre a Catalunya, vol. IV, seccion 7, Insitut del Teatre, Barcelona, 1987, pp. 8-103

HALEVY, Olivier (dir.), *Le dispositif et l'événement: les nouvelles technologies sur la scène théâtrale* (actes du colloque), in " ISEA2000_REVELATION ", décembre 2000

Le théâtre à l'ère du numérique, rencontres dans le cadre du festival *Résonances* (IRCAM), Paris, Centre Pompidou, 24 octobre 2003

Intermédialité, théâtralité, (re)-présentation et nouveaux médias, Colloque transdisciplinaire international du Centre de Recherche sur l'Intermédialité, Montréal et Québec, 25-29 mai 2007, , actes en cours de publication

Dossier et articles (chron.)

ZAPYTOWSKI, Steve, "Combined Media Theory: Re-thinking Digital Media and Live Performance", in *Theatre Design and Technology*, v. 41, n° 1, winter 2005, pp. 44-52

OOSTERLING, Henk, "Sens(a)ble Intermediality an Interesse. Towards an Ontology of the In-Between", in *Intermédialités*, n° 1, Printemps 2003, pp. 29-46, disponible sur http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/INTERMEDIALITES/p1/pdfs/p1_oosterling.pdf

QUINZ, Emanuele (dir.), "Digital Performance", in *anomalie_digital arts*, n° 2, 2002

ARONSON, Arnold, "Technology and Dramaturgical Development: Five Observations", in *Theatre Research International*, vol. 24, n° 2, 1999, pp. 188-197

COPELAND, Roger, "Cunningham, Collage and the Computer", in *Performing Arts Journal*, n° 63, 1999, pp. 42-54

AUSLANDER, Philip, "Cyberspace as a performance Art Venue", in *Performance Research*, vol. 6, n° 2, 2001, pp.123-127

BOENISCH, Peter, "CoMEDIA electrONica: preforming Intermediality in Contemporary Theatre", in *Theatre Research International*, vol. 28, n° 1, 2003

MCKENZIE, Jon, "Laurie Anderson for Dummies", in *The Drama Review*, vol. 41, n° 2, 1997, pp. 30-50

ERULI, Brunetta – NICULESCU, B. (dir.), "Images virtuelles", in *Puck*, n° 9, 1996

MAURIN, Fréderic. (dir.), "Théâtre et technologie", in *Théâtre/Public*, n° 127, janvier-février 1996

BAUCHARD, Frank, "Théâtre et nouvelles technologies: entre sanctuarisation et transmutation", in *La Revue du Théâtre*, n° 9, 1995

CASE, Sue-Ellen, "Performing Lesbian in the Space of Technology: Part I", in *Theatre Journal*, n° 47, 1995, pp. 1-18

CASE, Sue-Ellen, "Performing Lesbian in the Space of Technology: Part II", in *Theatre Journal*, n° 47, 1995, pp. 329-343

KOZEL, Susan, "Spacemakers Experiences of a Virtual Body", in *Dance Theatre Journal*, v. 11, n° 3, autumn 1994, pp.

KOZEL, Susan, "Virtual Reality: Coreographing Cyberspace", in *Dance Theatre Journal*, v. 11, n° 2, spring-summer 1994, pp. 34-37

MCKENZIE, Jon, "Virtual Reality: Performance, Immersion, and the Thaw", in *The Drama Review*, vol. 38, n° 4, 1994, pp. 83-106

GRAPELOUP-ROCHE, Philippe, "Hommes et technologies, comportements et esthétiques", in *Actualité de la scénographie*, n°63, 15 avril 1993

AUSLANDER, Philip, "Going with the Flow: Performance Art and Mass Culture", in *The Drama Review*, vol. 33, n° 2, Summer 1989, pp. 119-136

OUAKINE, Serge - PAVLOVIC, D. (dir.), "Théâtre et technologies: la scène peuplée d'ecrans", in *Jeu-Cahiers de Théâtre*, n° 44, troisième trimestre 1987, pp. 91-174

DE KERCKHOVE, Derrick, "Theatre as Information Processing", in *Western Culture in Modern Drama*, vol. XXV, n° 1, 1982, pp. 143-153

Mémoires

BARDIOT, Clarisse, *Les théâtres virtuels*, thèse sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, Université Paris III, 2005

III. LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES EN ITALIE

A. APPROCHES HISTORIQUES ET THEORIQUES

Ouvrages collectifs et ouvrages

AMENDOLA, Alfonso, *Frammenti d'immagine : scene, schermi, video per una sociologia della sperimentazione,* Napoli, Liguori, 2006

BALZOLA, Andrea - PRONO, Franco (dir.), *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1994

SAPIENZA, Anna Maria, *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1992

VALENTINI, Valentina, *Teatro in immagine. Volume primo: eventi performativi e nuovi media*, Roma, Bulzoni, 1987

VALENTINI, Valentina, Teatro in immagine. Volume secondo: audiovisivi per il teatro, Roma, Bulzoni, 1987

Dossiers et articles dans les revues (chron.)

Les technologies et les médias

ZAMPAGNI, Tommaso, "Sipario multimedia. Roma nel cinema", in *Sipario*, n° 565, aprile 1996, p. 94

BERTELLINI, Giorgio, "New York. Quando il video si fa spettatore : si è conclusa la mostra *Video Spaces : Eight Installations*", in *Sipario*, n° 565, aprile 1996, pp. 24-25

ZAMPAGNI, Tommaso, "Sipario multimedia. Il teatro Kabuki su CD-Rom", in *Sipario*, n° 564, marzo 1996, p. 95

ROVESCALLI, Riccardo, "Steadycam. Per correre immobili", in *Scena*, a. VII, n° 2, febbraio 1982, pp. 50-51

MANGO, Achille, "La macchina e la tecnologia", in *La scrittura scenica*, n° 24, 1982, pp. 55-61

GHEZZI, Enrico, "Dal video-giocare alla video-jacquerie", in *La scrittura scenica*, n° 24, 1982, pp. 62-69

RIZZARDI, Venerio, "Da un artigiano all'altro. Qualche osservazione sull'uso del mezzo elettronico", in *Scena*, a. V, n° 1, febbraio 1980, pp. 32-33

DE MARTINO, Giulio, "I mass-media punto primo", in *La scrittura scenica*, n° 22, 1980, pp. 72-74

ALA, Nemesio, "Mass-media 1978 : un dibattito?", in *Scena*, a. III, n° 6, dicembre 1978,

pp. 58-60

ALA, Nemesio, "Il dibattito sui mass-media in Italia", in *Scena*, a. II, n° 6, dicembre 1977, pp. 68-69

MOSCATI, Italo (dir.), "II. Mezzi leggeri e attacchi pesanti", deuxième volet du dossier sur la télévision et sur les formes de contestation des vidéastes et cinéastes indépendants, in *La scrittura scenica*, n° 14, 1976, pp. 53-85

MOSCATI, Italo (dir.), "I. Cambiamento o restaurazione?", premier volet du dossier sur la télévision et sur les formes de contestation des vidéastes et cinéastes indépendants, in *La scrittura scenica*, n° 14, 1976, pp. 12-52

FORMOSA, Fabrizio, "Computer 1971. Un'altra svolta copernicana", in *Il dramma*, a. 47, n° 1-2 , gennaio-febbraio 1971, pp.76-84

FORMOSA, Fabrizio., "Il punto sulle videocassette", in *Il dramma*, a. 46, n° 10, ottobre 1970, pp. 32-40

Le rapport théâtre-technologies

FRAGAPANE, Giacomo Daniele (dir.), *Intersezioni: Teatro/fotografia/cinema/nuovi media*, in *Biblioteca teatrale*, n.s., n° 81-82, gennaio-giugno 2007

MONTEVERDI, Anna Maria, "Nuovi media: nuovo teatro?", in *Il castello di Elsinore*, a. XIX, n° 54, 2006, pp. 105-139

ZAMINO, Maria Luigia, "Il corpo digitale. Sistemi di *bio-feedback* nel lavoro del performer", in *Biblioteca teatrale*, n.s., n° 71-72, luglio-dicembre 2004, pp. 249-258

FERRARI, Chiara (dir.), "Dossier teatro e nuove tecnologie", in *Hystrio*, a. XV, n° 4, 2003, pp. 2-25

GIANNANGELI, Pierfrancesco, "Il coltello e il tovagliolo si Svoboda. La scomparsa del grande scenografo", in in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 2002, pp. 62-63

GUCCINI, Gerardo (dir.), "Videografie. Visioni e spettacolo. Interventi di Massimo Marino, Antonio Costa, Carlo Marinelli, Giovanni Soresi, Pier Luigi Capucci, Alessandro Solbiati, Eugenia Casini Ropa, Gianni Manzella, Luca scarlini, Fabio Acca, Fabio Bruschi", in *Prove di Drammaturgia*, a. VII, n° 1, luglio 2001, pp.4-22

RUFFINI, Paolo, "Il corpo si fa schermo. Danza e video", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 2000, pp. 56-57

CALEFFI, Fabrizio, "Theatrical millennium bug. Hackers in cartellone!", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-febbraio 2000, p. 67

DAMINI, Bruno, "I teatri europei nella rete Internet", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1997

INFANTE, Carlo, "Performance di fine millennio", in *Sipario*, n° 575, marzo 1997, pp. 86-87

INFANTE, Carlo, "La telematica per la scena futura", in *Hystrio*, n° 3, luglio - settembre 1996

INFANTE, Carlo, "Scene future. Il teatro e il suo futuro tra Memoria dell'Avanguardia e l'opportunità di nuove percezioni", in *Sipario*, n° 566, maggio 1996, pp. 84-85

DAMASCO, Antonio, "Internet per i nuovi teatri possibili", in *Hystrio*, n° 3, luglio -

settembre 1996

PONTE DI PINO, Oliviero, "L'attore nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", in *Il Patalogo,* n° 18, 1995, pp. 147-163

BALZOLA, Andrea, "L'interfaccia del corpo sulla scena virtuale", in *Sipario*, s.n., ottobre 1995

INFANTE, Carlo, "La scena immateriale", in *Sipario*, n° 554, marzo 1995, pp. 32-33

INFANTE, Carlo, "Il video in ballo", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 1993, p. 173

INFANTE, Carlo, "Realtà virtuale : un viaggio fino alla fine del mondo", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1992, p. 91

VACCARINO, Elisa, "Nuovi media : un video d'are ad alto contenuto di danza. Il videotape come prodotto artistico originale", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1992

INFANTE, Carlo, "I media e la percezione della realtà. L'influsso dell'elettronica sulle nuove estetiche", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1993, p. 45

INFANTE, Carlo, "Teatro agli infrarossi", in *Hystrio*, n° 3, luglio-settembre 1992, p. 122

INFANTE, Carlo, "Paesaggi della memoria e ricerca radiofonica", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1992, p. 54

INFANTE, Carlo, "Tra la scena e il video l'invisibile della musica", in *Hystrio*, n° 1, gennaio marzo 1992, p. 28

URSINI URSIC, Giorgio (dir.), "Teatro naturalis, teatro artificialis", in *Teatro in Europa,* n° 10, 1992

INFANTE, Carlo, "La scena virtuale", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1991, p. 63

INFANTE, Carlo, "Scene immateriali", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1991, p. 15

MANGO, Achille, "L'uso delle tecnologie nel teatro", in *La scrittura scenica*, n°27-28, 1983, pp. 61-66

MAGLI, Adriano, "Tecniche espressive d'oggi e specificità dell'atto scenico", in *Stilb Spettacolo Cultura Spazio*, a. II, n° 9-10, maggio-giugno 1982, pp. 16-18

MANGO, Lorenzo, "Neon", in *La scrittura scenica*, n° 22, 1980, pp. 105-115

PAVANELLO, Giancarlo (dir.), "Audiovisivi a teatro: inchiesta (3). A teatro per osare ", in *Sipario*, n° 395, aprile 1979, pp.6-8

PAVANELLO, Giancarlo (dir.), "Audiovisivi a teatro: inchiesta (2). Tutto fa teatro anche la luce ", in *Sipario*, n° 394, marzo 1979, pp. 4-6

PAVANELLO, Giancarlo (dir.), "Audiovisivi a teatro: inchiesta (1)", in *Sipario*, n° 393, febbraio 1979, pp. 4-9

MELE, Rino, "Mass-media e spettacolo", in *La scrittura scenica*, n° 20, 1979, pp. 105-113

DOPLICHER, Fabio, "Il rapporto tra il teatro e i mass-media", in *Sipario*, n°349-350, giugno-luglio 1975

SAVARESE, Nicola, "Film didattici per il teatro", in *Biblioteca teatrale*, n° 13, 1975, pp. 49-89

ELIA, Celestino, "Jacques Poliéri: Teatro mobile e teatro totale", in *Sipario*, a. 19°, N°

220-221,agosto-settembre 1964, pp. 4-15

Les expériences nationales

ANTONUCCI, Giovanni, "Linguaggi intermediali. La V edizione della Vetrina del Centro Nazionale di Drammaturgia", in *Sipario*, n° 619-620, gennaio-febbraio 2001, pp. 31-32

DANESE CARAVELLA, Titti, "Il teatro a due dimensioni", in *Sipario*, n° 619-620, gennaio-febbraio 2001, pp. 30-31

SALCIARINI, Luigi, "La scena e il web. Tre siti sulla drammaturgia", in *Sipario*, n° 619-620, gennaio-febbraio 2001, p. 111

GUNNELLA, Furio, "Anche il teatro informa con il sistema Internet. Un primo esperimento in Emilia Romagna", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo, 1996, p. 33

ESPOSITO, Antonella, "La guerra è finita fra teatro, video e radio. A colloquio con Infante, Direttore del Festival di Narni", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1989, pp. 52-53

TOMMASINO, R., "Il videoteatro ha già la sua storia", in *Sipario*, s.n., settembre-ottobre 1988, pp. 40-42

INFANTE, Carlo, "La scena artificiale", in in *TEATROfestival*, n° 6, dicembre-gennaio 1986, pp. 5-12

FAGONE, Vittorio, "Teatro-natura, teatro-artificio", in *La scrittura scenica*, n°27-28, 1983, pp. 12-17

GIACCARI, Luciano, "Memorie elettroniche del teatro e altro", in *La scrittura scenica*, n°27-28, 1983, 28-39

BOLELLI, Franco, "Tra magia ed elettronica", in *La scrittura scenica*, n°27-28, 1983, pp. 40-55

GUERRIERI, Osvaldo, "Ma che cos'è il teatro postmoderno? Alcune domande a Bartolucci inventore della nuova formula", in *La Stampa*, 13 mai 1982

INFANTE, Carlo, "La "nuova spettacolarità" alla conquista del Nord", in *Scena,* a. VI, n° 10, novembre 1981, p. 54

BALIANI, Marco, "L'effimero libraio", in *Scena*, a. VI, n° 5, maggio 1981, pp. 60-61

INFANTE, Carlo (dir.), "Verso una "nuova spettacolarità"?", in *Scena*, a. VI, n° 2, marzo 1981, pp. 23-32

BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), "La nuova spettacolarità", in *La scrittura scenica*, n°20, 1979, pp. 114-120

B. LES CONTEXTES

1. LA TELEVISION

Ouvrages collectifs et ouvrages

APOLLONIO, Mario, *Drammaturgia televisiva*, La Scuola, Brescia, 1968

BETTETINI, Gianfranco (dir.), *Sipario ! : storia e modelli del teatro televisivo in Italia*, Roma, Rai, 1989

COMPATANGELO, Maria Letizia, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, Roma, Rai-ERI, "Vqpt", 1999

COMPATANGELO, Maria Letizia, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1999 al 2004*, Roma, Rai-ERI, "Vqpt"2005

OTTAI, Antonella (dir.), *Eduardo. L'arte del teatro in televisione*, Roma, Rai-ERI, 2000

QUARENGHI, Paola, *Lo spettatore col binocolo*, Roma, Kappa, 1995

SPADARO, Damiana, *Il teatro in televisione da Eduardo De Filippo a Dario Fo*, Firenze, Athaeneum, 2004

TABANELLI, Giorgio (dir.), *Il teatro in televisione. Regia e registi:dalle prime trasmissioni in diretta all'alta definizione. Primo volume*, Roma, Rai-ERI, 2004 [2002]

TABANELLI, Giorgio (dir.), *Il teatro in televisione. Regia e registi:dalle prime trasmissioni in diretta all'alta definizione. Secondo volume*, Roma, Rai-ERI, 2004 [2002]

Essais

COMPATANGELO, Maria Letizia, "Quarantadue anni di piccolo schermo", in MOSCATI, Italo (dir.), *Il cattivo Eduardo*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 188-207

MINORE, Renato, "L'utilizzazione televisiva del repertorio teatrale", in MINORE, *Mass-media, intellettuali, società*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 89-96

Articles dans les revues *(chron.)*

RUOTOLO, Mario, "La Rai è 'Palcoscenico'", in *Sipario*, n° 573, gennaio-febbraio 1997, p. 36

CANNELLA, Claudia - FINZI, Gilberto - RIGOTTI, Domenico, "Il teatro sul video : prime impressioni", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo, 1996, pp. 54-55

GIORGETTI, Mario Mattia, "Prosa in televisione? Una scommessa", in *Sipario*, n° 567, giugno 1996, p. 53

PANICCIA, Valeria, "Prosa per il video : è la volta buona? Intervista a Bagnasco", in *Hystrio*, n° 3, luglio - settembre 1996, pp. 104-107

CERAVOLO, Anna, "No all'alibi dell'audience, il teatro torni in tivù. La bella battaglia di Giuliana Lojodice e Aroldo Tieri", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1995, p. 183

INFANTE, Carlo, "Il teleracconto tra video e teatro", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1991, p. 61

ESPOSITO, Antonella, "Storia e futuro dei rapporti tra video e scena. Il teatro salvato dalla tv o viceversa?," in *Hystrio*, n°1, gennaio-marzo 1990, pp. 30-34

GRANDE, Maurizio, "Palcoscenico sul piccolo schermo", in *Rinascita*, n° 36, 1985

FANO, Nicola, "La doppia immagine di un classico", in *Il dramma*, a. 56, n°5-6, settembre-ottobre 1980, pp. 65-67

FANO, Nicola, "Prosa TV. Il convegno di Pescara: Teatro e TV a confronto", in *Il dramma*, a. 55, n° 9-10, settembre-ottobre 1979, pp. 105-106

ABRUZZESE, Alberto, "Ma lo spettatore è unico. Impatto del teatro con la Tv", in *Rinascita*, a. 36, n° 1, 5 janvier 1979, p. 37

FANO, Nicola, "La prosa in tv. Alla ricerca di un pubblico sempre più vasto", in *Il dramma*, a. 54, n° 11-12, dicembre 1978, pp. 62-65

TESEI, Marco, "Le tentazioni della telecamera", in *Il dramma*, a. 54, n° 4-5, aprile-maggio 1978, pp. 101-103

LIVIO, Gigi, "Come portare il teatro in Tv", in *L'Unione Sarda*, 4 mai 1978

GRANDE, Maurizio, "Il teatro in casa", in *Gente*, 29 avril 1978

MOSCATI, Italo, "La scena con un pubblico fantasma", in *Rinascita*, n° 7, 17 février 1978

SCAGLIA, Franco, "La telecamera come uno spettatore.Teatro in televisione", in *Il dramma*, a. 53, n° 7-8, settembre-ottobre 1977, pp. 88-89

RONFANI, Ugo, "Un linguaggio tutto da inventare. Interrogativi sulla Tv a colori", in *Il dramma*, a. 53, n°3-4, aprile-maggio 1977, pp. 129-135

CIPRIANI, Ivano, "Dopo la riforma", in *La scrittura scenica*, n° 14, 1976, pp. 7-11

MOSCATI, Italo, "TV : tra dissenso e alternativa", in *La scrittura scenica*, n° 14, 1976, pp. 3-6

CESAREO, G., "Video gastronomico", in *Sipario*, n° 287, marzo 1970

MARCONI, E., "Il teatro televisivo", in *Informazioni radio-Tv*, n° 10, 1970, pp. 7-16

GENNARINI, Pier Emilio, "Teatro e televisione", in *Sipario*, n°246, ottobre 1966, pp. 52-54 et 64

GENNARINI, Pier Emilio, "Teatro in Tv", in *Rivista del cinematografo*, dicembre 1965

BETTETINI, Gianfranco, "La regia teatrale alle Tv", in *Rivista del cinematografo*, n° 1, 1965

DOGLIO, Federico, "Il teatro in Tv", in *Almanacco dello spettacolo*, 1963, pp. 129-133

BRUNO, Edoardo, "Teatro in tv", in *Il dramma*, a. 39°, n° 317, febbraio 1963, pp. 91-93

GRILLANDI, Maurizio, "Scenografia e televisione", in BALLO, Guido (dir), "Scenografia italiana d'oggi", in *Sipario*, a. 17°, n° 200, dicembre 1962, pp. 57-59

BEAUFORT, Jean, "Il teatro e la tv possono trovare una via d'intesa", in *Il dramma*, n°242, novembre 1956

VERTONE, Saverio, "Azione drammatica e narrazione sullo schermo televisivo", in *Il dramma*, 1 maggio 1954

FERRIERI, Enzo, "T.V. Cronache televisive", in *Sipario*, n° 93, gennaio 1954, p. 17

ALBERTAZZI, Giorgio, "La televisione e l'attore. Nasce un nuovo linguaggio", in *Sipario*, n° 93, gennaio 1954, pp. 15-16

2 LES MANIFESTATIONS SPECIFIQUES

Programmes et catalogues (chron.)

ACCA, Fabio – Nanni, Andrea (dir.), *Riccione TTV Festival 28 maggio - 2 giugno 2002. Catalogo*, Riccione, Associazione Riccione Teatro, 2004

MARTONE, Mario (dir.), *Petrolio*, Napoli, Cronoprio, 2003

SCARLINI, Luca (dir.), *Riccione TTV Festival 28 maggio - 2 giugno 2002. Catalogo*, Riccione, Associazione Riccione Teatro, 2002

SCARLINI, Luca (dir.), *Riccione TTV Video Festival 1-2-3 e 8-9-10-11 giugno 2000.Catalogo*, Riccione, Associazione Riccione Teatro, 2000

CAPITTA, Gianfranco (dir.), *Riccione TTVV 9a edizione, Riccione, 26-29 maggio 1994*, brochure inédite conservée dans les archives du festival

CAPITTA, Gianfranco (dir.), *Riccione TTVV 8a edizione, Riccione, 20-293 maggio 1993*, brochure inédite conservée dans les archives du festival

S.a., *Riccione TTVV 7a edizione : il teatro in televisione e video. La scena contemporanea : New York. Ritratto d'attore : Aroldo Tieri, Riccione, Palazzo del Turismo, 28-31 maggio 1992*, Coriano, La.ser., 1992

S.a., *Riccione TTVV 6a edizione : il monitor e la pagina, Riccione, 19-22 settembre 1990*, 1990, brochure inédite conservée dans les archives du festival

MANZELLA, Gianni (dir.), *Riccione TTVV 5a edizione : il video della differenza*, Riccione, Palazzo del Turismo, 7-10 dicembre 1989, s.l., Sapignoli, 1989

S.a., *Riccione TTVV 4a edizione : videodrammi. Speciale Ronconi. Omaggio e Edith Clever*, Riccione, Palazzo del Turismo, 7-11 dicembre 1988, Rimini, Maggioli, 1988

PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), *Riccione TTVV 3a edizione : l'opera video. Speciale Ruiz. Speciale Beckett*, Riccione, Palazzo del Turismo, 4-7 giugno 1987, Rimini, Maggioli, 1987

PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), Riccione TTVV 2a edizione : il video d'autore. Riccione, Palazzo del Turismo, 5-8 dicembre 1986, Rimini, Maggioli, 1986

PULIANI, Massimo (dir.), *Teatro come Poiesis. Linguaggi della scena anni '80*, actes du colloque *Teatro come Poiesis*, Urbino, 23-24 janvier 1986 et du festival *Videoteatro : vero e artificiale*, Urbino, 21-22 avril 1986, Ancona, Il lavoro editoriale, 1987

QUADRI, Franco (dir.), *Riccione TTVV*, in *Mensile di cultura e spettacolo*, Maggioli Editore, supplemento al titolo, n° 9, settembre 1985

CRT, *Stagione 1984-1985*, liste des événements de la saison conservée dans les archives du théâtre, 1984.

CRT, *Dopo la tempesta. Documenti '83*, programme de salle conservé dans les archives

du théâtre. 13-30 mai 1983.
CRT, *Renaissance Radar*, dossier de presse conservé dans les archives du théâtre, 1981

C. LES ARTISTES

1. CARMELO BENE

Ecrits, entretiens, temoignages *(chron.)*

BENE, Carmelo, "La recherche théâtrale dans la représentation d'état. Ou du spectacle du fantasme avant et après C.B.", in Id., *Théâtre. Œuvres complètes II*, traduit et préface par Jean-Louis Manganaro, Paris, P.O.L, 2004, pp. 459-472

BENE, Carmelo, *Opere. Con l'autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 2002 [1995]

BENE, Carmelo – Dotto, Gianfranco, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998

BENE, Carmelo, "Il Monologo", in BENE, *La Voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982, pp.19-36

BENE, Carmelo, "Quella sinistra accolta col foulard", *La scrittura scenica*, n° 22, 1981, pp. 14-16

BENE, Carmelo,"Dopo il teatro e il cinema, la televisione secondo Carmelo Bene", entretien avec Italo Moscati, in *Cineforum*, n° 178, ottobre 1978, publié in BALZOLA, Andrea - PRONO, Franco (dir.), *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, pp. 129-133

BENE, Carmelo,"L'estetica del dispiacere", entretien avec Maurizio Grande, in *Cinema e cinema*, n° 178, luglio-dicembre 1978, publié in BALZOLA, Andrea - PRONO, Franco (dir.), *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, pp. 133-141

QUADRI, Franco (dir.), "Carmelo Bene", in QUADRI (dir.), *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 69-131

Œuvres audiovisuelles *(chron.)*

Carmelo Bene in Carmelo Bene – Quattro momenti du tutto il nulla, Rai, 2001

Pinocchio, ovvero lo spettacolo della provvidenza, Rai, 1999

Carmelo Bene – In-vulnerabilità d'Achille (tra Sciro e Ilio), Rai, 1997

Macbeth horror suite du Carmelo Bene da William Shakespeare, Rai, 1996

Hommelette for Hamlet, Rai, 1987

L'Adelchi di Alessandro Manzoni (in forma di concerto), Rai, 1985

Manfred – versione per concerto in forma di oratorio, Rai, 1983

Riccardo III (da Shakespeare) *secondo Carmelo Bene*, Rai, 1981

Otello da William Shakesepare secondo Carmelo Bene, Rai, 1979

Amleto di Carmelo Bene (Da Shakespeare a Laforgue), Rai, 1978

Bene! Quattro diversi modi di morire in versi, Rai, 1977

Un Amleto di meno, 1973 (long-métrage)

Salomé, 1972 (long-métrage)

Don Giovanni, 1970 (long-métrage)

Capricci, 1969 (long-métrage)

Nostra signora dei Turchi, 1968 (long-métrage)

Hermitage, 1968 (court-métrage)

Ventriloquio (1967)

MAENZA, Rino (dir.), *Carmelo Bene legge Dante per l'anniversario della strage di Bologna. Un video inedito*, Venezia, Marsilio, 2007

Ouvrages

BAIARDO, Enrico – TROVATO, Roberto, *Un classico del rifacimento. L'Amleto di Carmelo Bene*, Genova, Erga, 1996;

ARTALOTTA, Gianfranco, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000

COSTA, Gioia (dir.), *A CB – A Carmelo Bene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2003

GIACCHE, Piergiorgio, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997

VENTIMIGLIA, Dario (dir.), *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Venezia, Marsilio, 1990

Essais et articles

GIORGETTI, Mario Mattia (dir.), "Carmelo Bene artista totale", in *Sipario*, n° 634, aprile 2002, pp. 20-24

GRANDE, Maurizio, "Due sere con Carmelo Bene", in *La scrittura scenica*, n° 15, 1977, pp. 135-137

LIOTTA, Giuseppe, "Tutto bene. Speciale Carmelo Bene", in *Sipario*, n° 369, febbraio 1977, pp. 6-16

MASTROPASQUA, Fernando, "Maschera e Tempo", in *Critica d'arte*, a. LXVIII, n° 25-26, Mars-Avril 2005

QUADRI, Franco (dir.), "Carmelo Bene", in QUADRI (dir.), *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 307-37

SINISI, Silvana, "Carmelo Bene: una drammaturgia della scena", in *Il castello di Elsinore*, a. XVIII, n° 51, 2005, pp. 111-119

TESSARI, Roberto, "Carmelo Bene. Un Amleto fra Shakespeare e Laforgue", in ALONGE, Roberto – TESSARI, Roberto, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Milano, LED, 1996

Articles dans la presse (sur la Biennale de 1989)

BIANCHIN, Roberto, "Biennale, il teatro a Carmelo Bene", in *La Repubblica*, 30 janvier 1988

BIANCHIN, Roberto, " Bene : la mia Biennale", in *La Repubblica*, 4 mai 1988

BIANCHIN, Roberto, " Carta bianca a Carmelo Bene", in *La Repubblica*, 27 mai 1989

PLACIDO, Beniamino, "La sottrazione di Carmelo", in *La Repubblica*, 3 juin 1989

AUGIAS, Corrado, "Dirige Carmelo, va in scena il nulla", in *La Repubblica*, 3 juin 1989

CECCHETTI, Giorgio, "Carmelo Bene lascia la Biennale", in *La Repubblica*, 4 février 1990

2. GIORGIO BARBERIO CORSETTI

Entretiens, ecrits, temoignages

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Fiabe per l'infanzia delle civiltà", entretien avec R. Canziani, in *Biennale News*, n° 2, settembre 2002

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Intervento al Forum della Creatività", rencontre organisé par l'association culturel Futuro, Roma, Acquario Romano, 7 avril 2002, reproduit dans le site web personnelle de Gioia Costa, à la page http://giardini.sm/gioia/incontri/forum.htm

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Le ciel de pierre", présentation du spectacle *Le festin de pierre*, programme de salle, Editions du TNS, Strasbourg, mai 2002

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Images mentales", propos recueillis par S. Dubost, in *Polystrène*, n° 53, mai 2002, pp. 52-53

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Dans l'univers de l'Homme", propos recueillis par Andrea Porcheddu, programme de salle, Editions du TNS, Strasbourg, mai 2001

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Paysages transformables", entretien avec B. Tackels, in *Mouvement*, n° 10, octobre-décembre 2000, pp. 88-89

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Roma come teatro", in *La porta aperta*, n° 37, settembre-ottobre 1999

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Description d'un combat", entretien avec R. Cantarella et J.-P. Han, in *Frictions*, n° 1, 1999, pp. 10-19

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Ouvrir une fenêtre sur le monde", entretien avec Ch. Boiron, in *Ubu*, n° 6, avril 1997, pp. 33-36

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, Intervention au colloque organisé par Giovanni Raboni à Rome en 1996, relation inédite conservée dans les archives de la compagnie Fattore K.

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Le théâtre est toujours dans la ville", in *Ubu*, n° 1, janvier 1996, p. 29

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "La camera concreta", in *Teatro in Europa*, n° 10, 1992, pp. 22-23

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, *L'attore mentale: dalla trilogia du Kafka al Legno dei violini*, Milano, Ubulibri, 1992

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Il senso della critica", in *Il Patalogo*, n° 18, 1995, pp.115-116

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "L'undicesima, la dodicesima, la tredicesima notte (dopo lo spettacolo)", in *Il Patalogo*, n° 17, 1994, p. 219

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Conversazione con Giorgio Barberio Corsetti", in PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), *Il nuovo teatro italiano 1975-1988 : la ricerca dei gruppi : materiali e documenti*, Firenze, La Casa Usher, 1988, pp. 77-88, consultable dans l'Internet à l'adresse http://www.trax.it/olivieropdp/barberio88.htm

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "La parola agli attori", in *Sipario*, n° 482, novembre 1988, p. 106

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Literature as a secret vice", entretien avec V. Valentini, in *The Drama Revue*, vol. 32, n° 3, 1988, pp. 117-120

BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Teatro e letteratura", in *Teatro in Europa*, n° 4, 1988, pp.120-121

CAPPA, Felice, "Il video in scena. Intervista a Barberio Corsetti", in *Spettacoli a Milano*, n° 39, giugno 1987

SABA, Virginia, "Quando gli attori creano universi. Intervista a Giorgio Barberio Corsetti", in *Per lei*, s.d., archives du Crt, Milan.

BARBERIO CORSETTI, Giorgio , "Giorgio Barberio Corsetti", in DI GIAMMARCO, Rodolfo – MANZELLA, Gianni – PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), "Under 33. I giovani registi in Italia", in *Il Patalogo*, n° 7, 1984, p. 172

Œuvres audiovisuelles

Il processo, direction de Fabio Massimo Iaquone et Giorgio Barberio Corsetti, R.A.I Sat, 1999

Prologo a diario segreto contraffatto, direction de Italo Pesce Delfino et Giorgio Barberio Corsetti, 1987

Il ladro di anime, 1985 (vidéo)

Animali sorpresi distratti, 1984 (vidéo)

Ouvrages

DALLA PALMA, S. – GHIGLIONE, A. (dir.), *America: progetto per una messa in scena*, Milano, Vita e Pensiero, 1993

Essais

PLASSARD, Didier, "Dioptrique des corps dans l'espace électronique", in PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène*, cit., pp. 149- 170

SAPIENZA, Anna Maria, "La compagnia teatrale di Giorgio Barberio Corsetti", in ID., *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana*, cit., pp. 19-66

Articles dans les revues

PONTE DI PINO, Oliviero, "La leggerezza dell'orrore. *Le Metamorfosi* di Giorgio Barberio Corsetti alla Biennale di Venezia", in www.ateatro.it, n° 42, 2002

FERRARI, Chiara, "Descrizione d'interni. Una nota sul teatro di Giorgio Barberio Corsetti", in www.ateatro.it, n° 41, 2002

MANZELLA, Gianni, "Paysages transformables", in *Mouvement*, n° 10, octobre-

décembre 2000, pp. 86-88

MANGO, Lorenzo, "Per la Gaia Scienza", in *La scrittura scenica*, n° 20, 1979, pp. 35-38

BARGIACCHI, Enzo, "Il cammino della Gaia Scienza", in *La scrittura scenica*, n° 22, 1980, pp. 46-71

3. COMPAGNIA LOMBARDI-TIEZZI (EX MAGAZZINI)

Entretiens, ecrits, temoignages

LOMBARDI, Sandro, *Gli anni felici : il lavoro dell'attore tra realtà e memoria*, Milano, Garzanti, 2004

TIEZZI, Federico, *Perdita di memoria : una trilogia per Magazzini Criminali*, Milano, Ubulibri, 1986

LOMBARDI, Sandro - D'AMBURGO, Marion - TIEZZI, Federico, *Sulla strada dei magazzini criminali*, Milano, Ubulibri, 1983

TIEZZI, Federico, "Teatro di poesia. Per un disordine poetico della realtà", in *Il Patalogo*, n° 5-6, 1983, pp. 176-179

TIEZZI, Federico, "Coreografia (nuova)", in *Il Patalogo*, n° 3, 1981, pp. 129-132

BOLELLI, Franco – MAGAZZINI CRIMINALI, "Il black-out del rock", in *La scrittura scenica*, n° 22, 1980, pp. 39-40

MAGAZZINI CRIMINALI, "Attraverso uno specchio. Conversazione dei Magazzini Criminali con Gillo Dorfles", in *Magazzini Criminali*, n° 2, febbraio 1979

MAGAZZINI CRIMINALI, "Le ali di Rauschenberg e i passi di Luca. Conversazione di Federico Tiezzi con Gae Aulenti", in *Magazzini Criminali*, n° 2, febbraio 1979

TIEZZI, Federico, "The Breaking Point", in *Magazzini Criminali*, n° 2, febbraio 1979

IL CARROZZONE, "Presages of the Vampire, Studies for an Environment", in *The Drama Review*, march 1978

LOMBARDI, Sandro, "L'avventura analitica", in *Scena*, n° 5, novembre 1977

IL CARROZZONE, "Analitico, patologico, esistenziale", in *Bollettino Beat '72*, n° 1, 1976

LOMBARDI, Sandro, "Una voce per Babilonia", in *Il Patalogo*, n° 2, 1980, pp. 133-135

MAGAZZINI CRIMINALI PRODUCTIONS, *Crollo Nervoso*, Brescia, L'obliquo, 1986

Œuvres audiovisuelles

Genet a Tangeri, 1984 (vidéo)

Oceano Pacifico, 1981 (performance-vidéo)

Crollo nervoso, 1981 (vidéo)

Ebdomero, 1981 (vidéo)

Punto di rottura, 1979 (vidéo)

Ouvrages

BONFIGLIOLI, Rosanna (dir.), *Frequenze barbare. Teatro Ambiente/Cinema/Mass Media/Metropoli/Musica/ Pornografia nel Carrozzone Magazzini Criminali prod.*, Firenze, La casa Usher, 1981

MANGO, Lorenzo, *Teatro di poesia: saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994

Articles dans les revues

BARBIANI, Luca, "Non solo p/=m…Sull'attore con quelli del Carrozzone", in *Scena*, n° 5, febbraio 1979

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Per una tematica materialista (sul Carrozzone)", in *La scrittura scenica*, n°15, 1977, pp. 114-118

BLONDEL, M., "Le Carrozzone. Itineraires", in *Plus o moins zero*, n° 25, mars 1979

COLOMBA, Sergio, "Itinerari del Carrozzone", in *Scena*, n° 5, febbraio 1979

MANZELLA, Gianni, "Il teatro diffuso dei M.C.", in *La scrittura scenica*, n° 22, 1980, pp. 41-43

PIERGIACOMI, Enrico, "L'ex Carrozzone : linea di condotta", in *Sipario*, n° 395, aprile 1979, p. 10

RONFANI, Ugo, "Immagini dei magazzini in memoria di Artaud", in *Hystrio*, Anno I, n° 1, 1988, p. 85

4. FABRIZIO CRISAFULLI

Entretiens, ecrits, temoignages

CRISAFULLI, Fabrizio, *Luce attiva*, Corazzano, Titivillus, 2007

CRISAFULLI, Fabrizio, "Teatro dei luoghi: che cos'è?", in *Teatro e Storia*, n° 22, a. XV, 2000, pp. 427-436

Ouvrages

LUX, Simonetta, *Lingua stellare. Il teatro di Fabrizio Crisafulli 1991-2002*, Roma, Lithos, 2003

5. LEO DE BERADINIS ET PERLA PERAGALLO

Entretiens, ecrits, temoignages

DE BERARDINIS, Leo, "Teatro e libertà- Per un laboratorio permamente di ricerca teatrale", in *Teatro e Storia*, n° 23, a. XVI, 2001, pp. 404-409

DE BERARDINIS, Leo, "Teatro e emergenza", in *Teatro e Storia*, a. V, n° 1, aprile 1990, pp. 3-10

BETTALLI, Filippo, "Intervista con Leo De Berardinis", in *La scrittura scenica*, n° 12, 1976, pp. 66-68

DE BERARDINIS, Leo – PERAGALLO, Perla, "Il tracciato della macchina da presa", in *La*

scrittura scenica, n° 3, 1971, pp. 58-67

DE BERARDINIS, Leo – PERAGALLO, Perla, "La sana disperazione (omaggio a Charlie Parker)", in *La scrittura scenica*, n° 3, 1971, pp. 68-70

Ouvrages

LA MONICA, Maximilian, *Il poeta della scena : Perla Peragallo e il teatro*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2002

Essais et articles

VOLLI, Ugo, "Dobbiamo far valere le parole che abbiamo", in *La Repubblica*, 9 mai 1976

SANGUINETI, Edoardo, "L'antiteatro di Leo e Perla", in *L'Unità*, 6 mars 1976

BARTOLUCCI, Giuseppe, "L'immagine e il suo doppio", in BARTOLUCCI., *Mutations – L'esperienza del teatro immagine*, Roma-New York, OOLP, 1975, pp. 18-20

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Il reale e il simbolico nella coppia De Berardinis- Peragallo", in BARTOLUCCI, *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi, 1973, pp. 33-56

BARTOLUCCI, Giuseppe, "La luce-movimento-rumore in De Berardinis-Peragallo", BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 50-57

FADINI, Edoardo, "Teatro come errore", in *Teatro*, n° 2, 1969, pp. 60-70

ZAND, Nicole, "Le festival de Nancy à la recherche d'une formule", in *Le Monde*, 10 mai 1968

6. FRANCO ENRIQUEZ

Ouvrages collectifs

TABANELLI, Giorgio (dir.), *Franco Enriquez e la Compagnia dei Quattro*, Roma, Rai Eri, 2006

Essais et articles

TABANELLI, Giorgio, "Franco Enriquez", in TABANELLI, Giorgio (dir.), *Il teatro in televisione. Regia e registi:dalle prime trasmissioni in diretta all'alta definizione. Primo volume*, Roma, Rai-ERI, 2004 [2002], pp. 27-40

LARICI, Paolo – TABANELLI, Giorgio, "Il linguaggio scenografico di Franco Enriquez", in *The scenographer magazine*, n° 6, 2005

7. FANNY E ALEXANDER

Entretiens, ecrits, temoignages

FANNY E ALEXANDER, *Ada. Romanzo teatrale per enigmi in sette dimore*, Milano, Ubulibri, 2006

Œuvres audiovisuelles

Ani, de Luigi De Angelis, 2006 (vidéo)

Habemus papam? Installazione per video e macchine del suono, de Fanny e Aleander et Zapruder Filmmakersgroup, 2006 (installation vidéo)

Rebus per Ada, de Fanny e Aleander et Zapruder Filmmakersgroup, 2004 (installation cinématographique)

Villa Venus (Il giardino delle delizie), de Fanny e Aleander et Zapruder Filmmakersgroup, 2003 (installation vidéo)

Speak, memoty speak, de Fanny e Aleander et Zapruder Filmmakersgroup, 2002 (installation vidéo)

Centuria, 2000 (vidéo)

Storia infelice di due amanti, 1999 (vidéo)

Una storia intricata, 1999 (vidéo)

La tigre assenza, 1999 (vidéo)

I gioielli di madame de…, 1999 (vidéo)

Sulla turchinità della fata, 1999 (vidéo)

Ponti in core, 1997 (vidéo)

8. MARIO MARTONE

Entretiens, ecrits, temoignages

MARTONE, Mario, *Chiaroscuri : scritti tra cinema e teatro*, Milano, Bompiani, 2004

MARTONE, Mario, "Mario Martone", in BALZOLA, Andrea - PRONO, Franco (dir.), *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1994, pp. 142-149

FANO, Nicola, "Intervista a Mario Martone", in *L'Unità*, 3 février 1987

MARTONE, Mario, "Con Godard oltre Alphaville", in *TEATROfestival*, n° 3, aprile 1986, pp. 48-51

SABA, Virginia, "Un'evoluzione che nasce sulla scena. Intervista a Mario Martone", in *Per lei*, s.d., copie conservé aux archives du Crt, Milan

Mario Martone in DI GIAMMARCO, Rodolfo – MANZELLA, Gianni – PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), "Under 33. I giovani registi in Italia", in *Il Patalogo*, n° 7, 1984, p. 175-176

MARTONE, Mario, "Tonight, my theatre, tonight!", in *La scrittura scenica*, n° 20, 1979, pp. 47-48

MARTONE, Mario, "Non padre ma umile fratello", in Pasolini, Pier Paolo, *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema*, éd. par Walter Siti et Franco Zabagli, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 2001, pp. XIX-XXIII

Œuvres audiovisuelles

L'odore del sangue, 2003 (long-métrage)

Teatro di guerra, 1998 (long-métrage)

L'amore molesto, 1995 (long-métrage)

L'unico paese al mondo, 1994 (long-métrage)

Rasoi, 1993 (long-métrage)

Morte di un matematico napoletano, 1992 (long-métrage)

Ritorno ad Alphaville (prologo), 1987, (vidéo)

Il desiderio preso per la coda, Rai, 1986 (vidéo)

Perfidi incanti, 1985 (vidéo)

Nessun dove – Studi su immagini di Napoli, 1984 (vidéo)

Nella città barocca, 1984 (vidéo)

Lettera da New York, 1984 (vidéo)

Otello, 1984 (vidéo)

Tango glaciale, Rai, 1984

Foresta nera, 1981 (vidéo)

Ouvrages

MELE, Rino (dir.), *Falso Movimento: 1977-1982*, Salerno, Talde, 1985

Essais et articles

BIANCHI, Ruggero, "A Process of Transformation: Falso Movimento (Italy)", in *The Drama Review*, vol. 27, n° 1, Spring 1983, pp. 40-53

DE MARTINO, Giulio, "Per Falso Movimento", in *La scrittura scenica*, n° 20, 1979, pp. 44-46

9. MOTUS

Entretiens, ecrits, temoignages

NICOLO, Daniela, "Teatro e metafiction", in TEATRO APERTO (dir.), *Il teatro anscosto nel romanzo*, Pozzuolo del Friuli, Il Principe Costante, 2005

VENTRUCCI, Cristina, "La pagina trasparente. Intervista a Enrico Casagrande e Daniela Nicolò", in *Catalogo del 32° festival Santarcangelo dei Teatri*, 2002, pp. 14-17

PITOZZI, Enrico, "Conversazione con Enrico Casagrande e Daniela Nicolò di Motus", in PITOZZI, *Margini della performance: per una mutazione del corpo estetico*, mémoire de maîtrise en sémiologie du spectacle, directeur Marco De Marinis, Università di Bologna, a.a. 2001-2002

NICOLO, Daniela – CASAGRANDE, Enrico (dir.), *Crash into me. Orpheus Glance*,

Torino, Infinito, 2000

Œuvres audiovisuelles

X(ics)_Note per un film, 2008 (vidéo)

RUN, 2007-2008 (installation vidéo)

A place that again, 2006 (vidéo)

Piccoli episodi di fascismo quatidiano (installation vidéo)

Schema di viaggio, 2004 (installation vidéo)

MotusRemix, 2004 (vidéo)

Room, 2004 (installation vidéo)

Splendid's film, 2004 (moyen-métrage)

White noise, 2000 (installation vidéo)

Orlando furioso, 1999 (vidéo)

Catrame, 1997 (vidéo)

L'occhio belva, 1995 (vidéo)

Sulla necessità dello sguardo, 1994 (vidéo)

10. MARCO PAOLINI

Entretiens, ecrits, temoignages

PAOLINI, Marco – VACIS, Gabriele, *Il racconto del Vajont*, Milano, Garzanti, 1997

PAOLINI, Marco – PONTE DI PINO, Oliviero, *Quaderno del Vajont*, Torino, Einaudi/Stile libero, 1999

Œuvres audiovisuelles

Chi ga vinto?, 2008 (vidéo)

PAOLINI, Marco, *Album. Libretto (uno)*, vidéo + livre, Torino, Einaudi, 2004

PAOLINI, Marco, *Album. Libretto (due)*, vidéo + livre, Torino, Einaudi, 2004

PAOLINI, Marco, *Teatro civico. Cinque monologhi per Report*, vidéo + livre, Torino, Einaudi, 2001

PAOLINI, Marco, *Questo radicio non se toca*, vidéo + livre, Torino, Einaudi, 2003

DEL GIUDICE, Daniele – PAOLINI, Marco, *I TIGI – Canto per Ustica*, vidéo + livre, Torino, Einaudi, 2001

PAOLINI, Marco, *Il bestiario italiano*, vidéo + livre, Torino, Einaudi, 2000

PAOLINI, Marco, *Vajont 9 ottobre 1963 : orazione civile*, vidéo + livre, Torino, Einaudi/Stile libero,1999

Essais et articles

MAGRIS, Erica, "Marco Paolini et les espaces de la narration théâtrale", in *Théâtre/Public*, n°179, 4-2005, pp. 78-80

ALBERTI, C., "La tragedia del Vajont raccontata da Paolini", in *Primafila*, 1 novembre 1997

CANZIANI, Roberto, "Il Vajont in testa", in *Il Piccolo*, 10 mai 1996

CAPPELLETTI, Dante, "Quando la cronaca tocca i ricordi personali", in *Il Manifesto*, 30 settembre 1995

GIOVANZANA, M., "Assolo per duemila", in *Terre di mezzo*, 1 décembre 1997

MAGRIS, Erica, "Marco Paolini et les espaces de la narration théâtrale", in *Théâtre/Public*, n°179, 4-2005, pp. 78-80

PALAZZI, Renato, "Tutti i mesi in memoria del Vajont", in *Il Sole 24 Ore*, 17 septembre 1995

RAVELLI F., "Vajont, il vizio della memoria", in *La Repubblica*, 12 décembre 1996

SCHININA, Guglielmo, "Il Vajont : un delitto di stato. Torna sotto forma di narrazione il teatro politico", in *Sipario*, n° 568, luglio-agosto 1996, p. 71

11. MEME PERLINI

PERLINI, Memé, "Intervista con Rino Mele", in MELE, Rino (dir.), *Il teatro di Memé Perlini,* Salerno, 10/17, 1982, pp. 29-38

Memé Perlini in PAVANELLO, Giancarlo (dir.), "Audiovisivi a teatro: inchiesta (1)", in *Sipario*, n° 393, febbraio 1979, p. 8

Œuvres audiovisuelles

Il ventre di Maria, 1993 (long-métrage)

Ferdinando uomo d'amore, 1990 (long-métrage)

Cartoline italiane, 1987 (long-métrage)

Grand hôtel des palmes, 1980 (long-métrage)

Ouvrages

MELE, Rino (dir.), *Il teatro di Memé Perlini,* Salerno, 10/17, 1982

BARTOLUCCI, Giuseppe – RIMOLDI, Donatella, Immagine-immaginario. Il lavoro del Teatro la Maschera di Memé Perlini e Antonello Aglioti, Torino, Studio Forma, 1978

Essais et articles

MOSCATI, Italo, "Intervento paradossale (su Memé Perlini)", in *La scrittura scenica*, n°15, 1977, pp. 127-130

S.A., "Eliogabalo di Memé Perlini e Antonello Aglioti", in *Il dramma*, a. 58, n° 3-4, marzo-aprile 1982, p. 36

Sinisi, Silvana, "La *trahison des images.* Il cinema visionario di Perlini", in *Il castello di Elsinore*, a. V, n° 14, 1992, pp. 93-98

SILVANA, Sinisi, "La *trahison des images.* Il cinema visionario di Perlini", in *Il castello di Elsinore*, a. V, n° 14, 1992, pp. 93-98

12. VIRGINIO PUECHER

Entretiens, ecrits, temoignages

PUECHER, Virginio, "La mise en scène d'*Atomtod* et le travail de Svoboda", in BABLET, Denis, *Josef Svoboda*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004 [1970], p.174-184

13. CARLO QUARTUCCI

Entretiens, ecrits, temoignages

LONGO, Paolo, "Intervista con Carlo Quartucci e Carla Tatò", in *Biblioteca teatrale*, n.s., n° 69-70, gennaio-giugno 2004, pp. 339-352

QUARTUCCI, Carlo, "Carlo Quartucci", in BALZOLA, Andrea - PRONO, Franco (dir.), *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, pp. 109-115

QUARTUCCI, Carlo – LERICI, Roberto, "Lerici e Quartucci : un filo non interrotto. Intervista con Fabio Doplicher", in *Sipario*, n°403, dicembre 1979, p. 6

Carlo Quartucci in PAVANELLO, Giancarlo (dir.), "Audiovisivi a teatro: inchiesta (1)", in *Sipario*, n° 393, febbraio 1979, p. 9

D'AMICO, Maria Luisa, "Intervista con Quartucci : uno scheletro bianco", in *Sipario*, n° 305, ottobre 1971, p. 32

KOUNELLIS, Jannis, "Del corpo, del comportamenti, del 'naturale', del 'vivo' come autenticità teatrale", in *Teatro*, n° 1, 1969, pp. 27-30

PARODI, Marco – QUARTUCCI, Carlo, "Un'esperienza di decentramento teatrale", in *Rinascita*, 1-12-1967, p. 19

QUARTUCCI, Carlo, "L'occhio di Beckett", in *Fotografia italiana*, 1965

Œuvres audiovisuelles

Sicilia occidentale. Video-mareggiata, 1989 (vidéo)

Gianni Santuccio in video da Pirandello, 1989 (vidéo)

Beckett primo amore, 1989 (vidéo)

Pirandello/Kleist, 1988 (vidéo)

Silenzi interrotti ovvero prova d'attore. Scene teatrali per videoset, 1988 (installation vidéo)

Progetto Pirandello. Una trilogia pirandelliana, 1988 (vidéo)

I linguaggi della comunicazione. L'avanguardia teatrale. Viaggio intorno a un'idea di teatro, 1987 (vidéo)

Pentesilea/Frammenti, 1987 (installation vidéo)

Pentesilea. Tragedia in ventiquattro scene di Heinrich von Kleist, 1986 (vidéo)

Mareggiata. Progetto Sicilia Occidentale, 1985 (installation vidéo)

La montagna gialla. Appunti per un progetto immaginato da Carlo Quartucci sulle coste della Sicilia Occidentale, 1985 (installation vidéo)

Florville e Courval al Castello ...De Sade, 1982 (vidéo)

Robinson Crusoe, mercante di York, Rai, 1980

L'ultimo spettacolo di Nora Helmer in Casa di Bambola di H. Ibsen, Rai, 1979

Histoire du soldat, Rai, 1978

Borgatacamion (scene di periferia), Rai, 1976-1978

La rappresentazione della terribili caccia alla balena biancha Moby Dick, Rai, 1973

La fantastica storia di Don Chisciotte della Mancia e del suo scudeiro Sancio Panza, inventata da Cervantes, ricostruita e rappresentata in uno studio televisivo da una compagnia di attori e musicisti con Ronzinante e l'asino animali veri, Rai, 1970

Ouvrages collectifs

QUARTUCCI, Carlo – SIDET, Marie-France, *Le Radeau de Babel*, recueil de textes public à l'occasion de la Nouvelle Biennale de Paris, Paris, Dramaturgie, 1985

Essais et articles

BARTOLUCCI, Giuseppe, "L'irregolare infelicità di Carlo Quartucci", in BARTOLUCCI (dir), *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi, 1973, pp. 28-31

BARTOLUCCI, Giuseppe, "La tensione formale di Carlo Quartucci", in BARTOLUCCI (dir), *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 28-39

CIPOLLONE, Pierpaola, "Il Giardino di Macbeth: un laboratorio di teatro condotto da Carlo Quartucci con gli studenti dell'Università di Roma 'La Sapienza' ", in *Biblioteca teatrale*, n.s., n°45-46-47, gennaio-settembre 1998, pp. 209-255

PISTILLO, Carmelo, "I Giganti della montagna e altre utopie a Erice.Dove va *La Zattera Di Babele* di Quartucci", in *Hystrio*, n° 4, ottobre-dicembre 1989

14. LUCA RONCONI

Entretiens, ecrits, temoignages

RONCONI, Luca, *Lezioni per l'attore di teatro*, Torino, Fiornovelli, 1997

RONCONI, Luca, *Gli ultimi giorni dell'umanità. Dal Lingotto alla televisione,* introduction de Franco Quadri, Torino-Enna, Aleph, 1991

RONCONI, Luca, "Luca Ronconi", in BALZOLA, Andrea - PRONO, Franco (dir.), *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, pp. 115-128

RONCONI, Luca, *Inventare l'opera*. *L'Orfeo, Il viaggio e Reims, Aida: tre opere d'occasione alla Scala*, Milano, Ubulibri, 1986.

MADEO, Liliana, "Intervista con Luca Ronconi : per fortuna c'è l'estero", in *Sipario*, n°320, gennaio 1973, pp. 40-41

Œuvres audiovisuelles

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, Rai, 1996

Gli ultimi giorni dell'umanità, Rai, 1991

John Gabriel Borkman, Rai, 1981

La torre, Rai, 1979

Bettina, Rai, 1976

Orlando furioso, Rai, 1975

Ouvrages collectifs et ouvrages

INNAMORATI, Isabella (dir.), *Luca Ronconi e il suo teatro*, "Quaderni di Gargnano", Roma, Bulzoni, 1996

MILANESE, Cesare, *Ronconi e la realtà del teatro*, Milano, Feltrinelli Editore, 1973

QUADRI, Franco (dir.), *Luca Ronconi*. *La ricerca di un metodo*, Milano, Ubulibri, 1999

QUADRI, Franco (dir.), *Il Laboratorio di Prato*, Milano, Ubulibri, 1981

QUADRI, Franco, *Il rito perduto*, Torino, Einaudi 1973

Dossiers, essais et articles

LIOTTA, Giuseppe (dir.), " Speciale Ronconi", in *Sipario*, n° 375-376, agosto-settembre 1977, pp. 5-11

ALONGE, Roberto (dir.), "Luca Ronconi£, in "Il Castello di Elsinore", n° 18, 1993

BALZOLA, Andrea, "Quadri di una tragedia borghese", in *Sipario*, n° 576, maggio 1997, pp. 28-30

BALZOLA, Andrea, "Quer pasticciaccio bello de Luca Ronconi", in *Sipario*, n° 565, aprile 1996, pp. 28-29

BALZOLA, Andrea, "La scena televisiva secondo Luca Ronconi", in ALONGE, Roberto, *Luca Ronconi*, numero speciale de "Il Castello di Elsinore", n° 18, 1993

15. SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO

Entretiens, ecrits, temoignages

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO – CASTELLUCCI, Romeo, *Epitaph*, Milano-Besançon, Ubulibri-Les Solitaires Intempestifs, 2003

CASTELLUCCI, Romeo, "Immagini in movimento. Intervista di Luca Scarlini", in SCARLINI, Luca (dir.), *TTV Festival 28 maggio - 2 giugno 2002. Catalogo*, Riccione, Associazione Riccione Teatro, 2002 (stampa: Forlì, Litografia La Greca), pp. 87-88

Les Pélerins de la matière, entretien vidéo de Yan Ciret avec Romeo Castellucci, de Cristiano Carloni et Stefano Franceschetti, production Académie Expérimentale des Théâtres, Paris, Dvd, 1h, 2001

CASTELLUCCI, Claudia – CASTELLUCCI, Romeo, *Les Pelerins de la matière. Thèorie et praxis du théâtre. Ecrits de la Socìetas Raffaello Sanzio*, Besançon, Les Solitaires

Intempestifs, 2001

CASTELLUCCI, Claudia – CASTELLUCCI, Romeo – Guidi, Chiara, *Epopea della polvere. Il teatro della Socìetas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milano, Ubulibri, 2001

CASTELLUCCI, Romeo, "Brise de théâtre", entretien avec Fabienne Anvers, in *Beaux Arts Magazine*, octobre 2000, pp. 58-61

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, *Orestea (una commedia organica?)*, programme de salle, Cesena, Soìetas Raffaello Sanzio, 1995

CASTELLUCCI, Claudia – CASTELLUCCI, Romeo, *Il teatro della Socìetas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super –icona*, Milano, Ubulibri, 1992

Œuvres audiovisuelles

Tragedia Endogonidia, de Cristiano Carloni et Stefano Franceschetti, Roma, Raro Video, 2006 (vidéo)

Viaggio al termine della notte, 2004 (installation vidéo d'après le spectacle éponyme)

Alphabet, de Romeo Castellucci, 2002 (vidéo)

Epitaph, de Romeo Castellucci, 2000 (vidéo)

Brentano, de Romeo Castellucci, 1995 (court-métrage)

Marturion, de 1986 (vidéo)

Romolo und Remo, de Romeo Castellucci, 1984 (vidéo)

Interferon, de Romeo Castellucci,1984 (vidéo)

Ouvrages

PITOZZI, Enrico – SACCHI, Annalisa, *Itinera : tarjectoires de la forme. Tragedia Endogonidia*, Arles, Actes Sud, 2008

TACKELS, Bruno, *Les Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005

16. GIORGIO STREHLER

Entretiens, ecrits, temoignages

STREHLER, Giorgio, *Giorgio Strehler*, introduction, entretiens et trad. par Myriam Tanant, coll. "Mettre en scène", Arles, Actes Sud, 2007

STREHLER, Giorgio, "Les Quatre Cités du théâtre d'art", in BANU, Georges (dir.), *Les cités du théâtre d'art. De Stanislawski à Strehler*, Paris, Editino Théâtrales, 2000, pp. 8-15

STREHLER, Giorgio (dir.), *Goldoni e il Piccolo Teatro 1947-1993*, Milano, Electa, 1993

STREHLER, Giorgio, "Giorgio Strehler", in BALZOLA, Andrea - PRONO, Franco (dir.), *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, pp. 107-108

STREHLER, Giorgio, "Un teatro nuovo per affermare la vita", in *Sipario*, n°399-400, agosto-settembre 1979, pp. 3-9

STRELHER, Giorgio, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, Milano, Feltrinelli, 1974

STREHLER, Giorgio, "Ha un senso fare teatro alla tv?", in *Sipario*, n° 300, 1971, pp. 16-17, publié in TABANELLI, Giorgio (dir.), *Il teatro in televisione. Regia e registi:dalle prime trasmissioni in diretta all'alta definizione. Primo volume*, Roma, Rai-ERI, 2004 [2002], pp. 259-262

Ouvrages et essais

ASLAN, Odette (dir.), *Strehler*, *Les voies de la créations théâtrale*, n° 16, Paris, CNRS, 1989

BANU, Georges, "Le Piccolo, c'est une histoire de théâtre d'art – Giorgio Strehler", in BANU (dir.), *Les cités du théâtre d'art. De Stanislawski à Strehler*, Paris, Editions Théâtrales, 2000, pp. 8-15

MAZZOCCHI, Federica (dir.), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, "Quaderni di Gargnano", Roma, Bulzoni, 1998

17. TEATRINO CLANDESTINO

Entretiens, ecrits, temoignages

TEATRINO CLANDESTINO*, Progetto Milgram*, livre + dvd, Napoli, Liguori, 2008

BABINA, Pietro, "Immagine e immaginazione. Intervista ci Silvia Fanti", in *Art'o*, n° 12, autunno 2002

BABINA, Pietro, "Il cinema secondo Pietro Babina", in *Art'o*, n° 10, gennaio 2002

NANNI, Andrea, "Cinque domande a Teatrino Clandestino", in SCARLINI, Luca (dir.), *TTV Festival 28 maggio - 2 giugno 2002. Catalogo*, Riccione, Associazione Riccione Teatro, 2002, pp. 127-129

Œuvres audiovisuelles

Mesmer-Vacuum, 2008 (moyen-métrage)

Prima l'immagine poi il titolo, 2003 (vidéo)

2 volte a te, de Pietro Babina, 2002 (court-métrage)

Otello, de Pietro Babina, 2000 (vidéo)

Si prega di non discutere casa di bambola, 1999 (vidéo)

Tempesta (Melologo), de Pietro Babina, 1999 (vidéo)

Psyche, de Pietro Babina, 1998 (vidéo)

R.A.P Resuscitato Amleto parla, de Pietro Babina, 1996 (vidéo)

18. GIACOMO VERDE

Entretiens, ecrits, temoignages

VERDE, Giacomo, *Artivismo tecnologico : scritti e interviste su arte, politica, teatro e*

tecnologie, Pisa, BFS, 2007

19. AUTRES ARTISTES

Entretiens, ecrits, temoignages

CARELLA, Simone "Le regole del nuovo gioco. Intervista con Claudio Infante", in *Scena*, Anno V, n° 2, marzo 1980, pp. 18-21

CAUTERUCCIO, Giancarlo, "Angels of light – Angeli di luce", in HATTINGER, Gottfried – JUDMAYER, Irene –PATSCH, Regina (dir.), *Ars Electronica 1986 Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft. Katalogteil 1*, Linz, 1986, disponible dans les archives électroniques du Festival Ars Electronica à la page http://www.aec.at/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9184

CAUTERUCCIO, Gicancarlo, *Drammaturgie elettroniche. Il corpo, il Mediterraneo e le arti, entretien vidéo avec Giancarlo Cauteruccio*, production Arampus, sans date, 9'56", disponible sur : www.youtube.com

GRUPPO ALTRO, "Intercodice", in *La scrittura scenica*, n°10, 1975, pp. 111-121

GRUPPO ALTRO, *Altro: dieci anni di lavoro intercodice,* Architettura/Materiali TEATRO, Roma, Kappa, 1981

NANNI, Giancarlo, "Intervista (1970)", in *La scrittura scenica*, a. I, n° 1, gennaio 1971, pp. 86-90

PACI DALO, Roberto - FRAGLIASSO, Savina Fosca, *Pneuma. Giardini Pensili : un paesaggio sonoro*, *Quaderni di cultura contemporanea*, Teatro Comunale di Monfalcone, n°5, 2005

PERILLI, Achille, "Communicazione visiva", in *La scrittura scenica*, n°10, 1975, pp. 106-110

PERILLI, Achille, "Scenografia come azione o come programmazione", in BALLO, Guido (dir), "Scenografia italiana d'oggi", in *Sipario*, a. 17°, n° 200, dicembre 1962, pp. 48-49

RICCI, Mario - CELANT, Germano, "Collage per una automitografia", in *Sipario*, n° 296, dicembre 1970, pp. 50-55

SAMBIN, Michele, "Segni nel tempo", in MARANGON, Dino (dir.), *Videotapes del Cavallino*, Venezia, Cavallino Edizioni, 2004

SCABIA, Giuliano – CASINI ROPA, Eugenia, *L'animazione teatrale*, Firenze, Guaraldi, 1978

SCABIA, Giuliano, "Come completereste lo spettacolo?", in *Sipario*, n° 332, gennaio 1974, pp. 22-23

SCABIA, Giuliano, "Fareteatro/fare scuola/ Il Brigante Musolino", in *La scrittura scenica*, n°10, 1974, pp. 3-12

SCABIA, Giuliano, "Viaggio da Isola Felice a Continente Pieno", in *La scrittura scenica*, a. II, n°5, 1972, pp. 40-42

SCABIA, Giuliano, "Teatro di avvenimenti", in *Sipario*, n° 254, giugno 1967, pp. 2-3

Ouvrages

STUDIO AZZURRO, *Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, éd. par Bruno Di Marino, Milano, Feltrinelli, 2007

VALENTINI,Valentina (dir.), *Studio Azzurro. Percorsi tra video, cinema e teatro*, Milano, Electa, 1995

Essais et articles

MONTEVERDI, Anna Maria, "Partiture", in CARGIOLI, Simonetta - LISCHI, Sandra (dir.), *Invideo 2003. Istantanee*, Milano, A+G, 2003

LIBERO, Luciana, "Una nuova sede per i Krypton. Scandicci è la capitale dell'avanguardia toscana", in *Hystrio*, n° 1, gennaio marzo 1992, p. 77

BARTOLUCCI, Giuseppe, "L'immagine frantumazione", in BARTOLUCCI, *Mutations – L'esperienza del teatro immagine*, Roma-New York, OOLP, 1975, p. 16

MOSCATI, Italo, "I problemi ideologici dell'animazione. Il lavoro di Giuliano Scabia : contro la politica del revival", in *La scrittura scenica*, a. VI, n°11, 1975, pp. 53-76

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Il teatro-gioco e il teatro-rito di Mario Ricci", in *La scrittura scenica*, n° 6, 1973, pp. 41-43

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Artigianato e poesia nella scrittura di Mario Ricci, in BARTOLUCCI, *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi, 1973, pp. 57-74

BARTOLUCCI, Giuseppe, "L'ordine e la spontaneità di Mario Ricci", in BARTOLUCCI (dir.), *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 46-49

D. LES CREATIONS

1. *BENE! QUATTRO MODI DIVERSI DI MORIRE IN VERSI*

Archives

Bene! Quattro diversi modi di morire in versi. Blok, Majakovskij, Esènin, Pasternak, réalisation Carmelo Bene, Production Rai, 1977 (VHS, Biblioteca della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi)

Articles

2. *LA CAMERA ASTRATTA*

Archives

La camera astratta, direction de Studio Azzurro, vidéo réalisée à partir du spectacle de Giorgio Barberio Corsetti et Studio Azzurro, s.d., version de 25' (VHS, archives du *Riccione TTV*, Riccione)

La camera astratta, direction de Studio Azzurro, vidéo réalisée à partir du spectacle de Giorgio Barberio Corsetti et Studio Azzurro, s.d., version de 15' (VHS, archives du *Riccione TTV*, Riccione)

La camera astratta, direction de Studio Azzurro, vidéo réalisée à partir du spectacle de Giorgio Barberio Corsetti et Studio Azzurro, s.d., version de 7' publiée in STUDIO AZZURRO, *Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, éd. par Bruno Di Marino, Milano, Feltrinelli, 2007

La camera astratta, programme de salle conservé à Milan, archives du CRT.

Ouvrages

BARBERIO CORSETTI, Giorgio – STUDIO AZZURRO, *La camera astratta: tre spettacoli fra teatro e video*, éd. par Valentina Valentini, Milano, Ubulibri, 1988

Articles dans les revues

DANESE CARAVELLA, Titti, "La camera astratta", in *Sipario*, n° 474, gennaio-febbraio 1988, p. 119

MOLINARI, Renata – PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), "La camera astratta", in *Il Patalogo*, n° 11, 1988, pp. 23-25

3. *CAMION*

Entretiens, ecrits, temoignages

FADINI, Edoardo – QUARTUCCI, Carlo, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia. Ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Studio Forma, 1976

CAMION, "L'intervento di borgata (Romanina)", in *La scrittura scenica*, n° 13, 1976, pp.

108-121

Articles dans les revues

MOSCATI, Italo, "Teatro e cinema nel parcheggio dell'avanguardia", in *Sipario*, n° 334, marzo 1974, pp.16-18

TREZZINI, Lamberto, "Un camion in chiesa", in in *Sipario*, n° 331, dicembre 1973, p. 42

Articles dans la presse

QUADRI, Franco, "Nora Helmer in tournée", in *Panorama*, 24 avril 1975

PICCARDI, Silvano, "…e passò da Milano un camion carico di rossa fantasia", in *Quotidiano dei lavoratori*, 15 avril 1975

VALENTINI, Chiara, "Recitare sul cassone", in *Panorama*, 18 mai 1972

FADINI, Edoardo, "Quartucci o la storia di Camion", in *Rinascita*, 12 juillet 1974

MOSCATI, Italo, "Sul camion bianco arriva l'utopia", in *Sette Giorni*, 30 septembre1973

CORDELLI, Franco, "Il Camion di Quartucci per viaggiare in teatro", in *Paese Sera*, 27 février 1974

4. COME E

Archives

Come è, vidéo de Agata Guttadauro d'après le spectacle, Edilght, 1987 (VHS, archives du *Riccione TTV*, Riccione)

Come è, programme de salle (archives du CRT, Milan)

Come è, revue de presse (archives du CRT, Milan)

Entretiens, ecrits, temoignages

QUADRI, Franco (dir.), "Per Beckett", in *I Magazzini 9*, Milano, Ubulibri, 1987

TIEZZI, Federico, "Autodiffamazione e scena per Beckett (composta per Julie Anne Anzilotti)" [1987], in PULIANI, Massimo – FORLANI, Alessandro, *PlayBeckett. Visioni multimediali nell'opera di Samuel Beckett*, Matelica, Halley, 2006, pp. 130-131

5. FAUST

Archives

Faust, enregistrement vidéo anonyme d'une représentation au Teatro Gnomo de Milan, durée 1h 59' , (VHS, archives du CRT, Milan)

Faust, programme de salle (archives du CRT, Milan)

CRT, *Faust*, communiqué pour la presse (archives du CRT, Milan)

Articles dans les revues

RONFANI, Ugo, "Corsetti nudo con Mefistofele a cavallo del televisore", in *Hystrio*,

aprile-giugno 1995, p. 103

SINISI, Silvana, "Faust di Giorgio Barberio Corsetti", in *Quaderni di drammaturgia*, 1995, pp. 99-100

Articles dans la presse

BANDETTINI, Anna, "Faust, vil razza dannata", in *La Repubblica*, 22 mars 1996

LONGO, Piero, "Il vero inferno quotidiano? Sono i televisori impazziti", in *Il giornale di Sicilia*, 16 mars 1995 (coro tecnologico)

VERCELLONE, Cristina, "Antinconvenzionale Faust", in *Il Cittadino*, 15 mars 1995

BERTANI, Odoardo, "Povero faust elettronico", in *Avvenire*, 14 mars 1995

MANZELLA, Gianni, "Faust : Mefistofele racconta i dannati del disincanto", in *Il Manifesto*, 14 mars 1995

PAOLI, Enrico, "Faust perduto tra i monitor", in *Il Giornale*, 14 mars 1995

QUADRI, Franco, "Faust è uno di noi", in *La Repubblica*, 14 mars 1995

TEI, Francesco, "Faust in scena. Anzi no : in tv", in *La Nazione*, 13 mars 1995

PISCITELLI, Olga, "Il *Faust* sfrattato di Barberio Corsetti", in *La Stampa*, 6 mars 1995

MINOTTI, Rossella, "Partita a due per il diavolo", in *Il Giorno*, 4 mars 1995

MASINI, Beatrice, "La tivù è il cavallo di Faust", in *La Voce*, 2 mars 1995

QUADRI, Franco, "Faust giovane e ribelle", in *La Repubblica*, 26 février 1995

GREGORI, Maria Grazia, "Faust fa un patto con lo Gnomo", in *L'Unità*, 25 février 1995

MURGIA, Adelaide, "Il Faust elettronico del Crt", in *Il Giorno*, 23 février 1995

SP., M., "Il *Faust* in formato ridotto", in *Corriere della sera*, 23 février 1995 (Corsetti dichiara che avrebbero voluto realizzare le scene iniziali in esterno, nel parco)

BANDETTINI, Anna, "Povera Milano, non c'è posto neanche per *Faust*", in *La Repubblica*, 18 février 1995

CAVALLAZZI, Maria Paola, "Faust salvato dallo Gnomo", in *L'Unità*, 18 février 1995

ROSSO, Magda, "Faust il grande è diventato Gnomo", in *L'Informazione,* 18 février 1995

CALBI, Antonio, "Faust e due Mefistofele tutti pensieri e azione", in *La Repubblica-Tuttomilano*, 16 février 1995

6. L'ISTRUTTORIA

Archives

L'istruttoria, programme de salle du Piccolo Teatro de Milan (Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, Turin)

Tract imprimé à l'occasion des représentations au Palais des Sports de Turin (Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, Turin)

Six photographies de scène en noir et blanc de 23x16 cm (Centro Studi del Teatro

Stabile di Torino, Turin)

Photographies de scène en noir et blanc en format électronique disponibles en ligne sur http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/ (archives du Piccolo Teatro)

Revue de presse disponible en ligne sur http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/ (archives du Piccolo Teatro)

L'istruttoria, enregistrement de la version télévisuelle, réalisation de Lyda C. Ripandelli. Rai, 1970, durée 1h 45, (VHS archives du Piccolo Teatro, Milan)

Entretiens, ecrits, temoignages

PUECHER, Virginio, "Notes sur le dispositif scénique et sur la mise en scène de *L'instruction* de Peter Weiss", in BABLET, Denis, "*L'instruction* de P.Weiss", in BABLET (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, n° 2, 1970, pp. 230-235

Essais

BABLET, Denis, "*L'instruction* de P.Weiss", in BABLET (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, n° 2, 1970, pp. 155-235

BABLET, Denis, *L'instruction de Peter Weiss. Mise en scène et dispositif scénique : Virginio Puecher*, "Théâtre et vidéo" n° 2, réalisation de Denis Bablet et Réné Lubin, production SERDAVV/CNRS, 1971 (VHS, archives de l'ARIAS, CNRS, Paris)

Articles dans la presse

POESIO, Paolo Emilio, "I giorni dell'inferno. 'L'Istruttoria' al Politeama di Prato", in *La Nazione*, 1 avril 1967

RAIMONDO, Mario, "L'istruttoria di Weiss rito civile della comunità", in *La Fiera Letteraria*, 16 mars 1967

ROMANO, Augusto, "*L'istruttoria* presentata a Torino, in *L'Italia*, 16 mars 1967

DE FEO, "Il boia in poltrona", in *L'Espresso*, 7 mai 1967

FADINI, Edoardo, "Rivive l'incubo di Auschwitz nelle scene dell' 'Istruttoria' ", in *L'Unità*, 16 mars 1967

BLANDI, Alberto, "*L'istruttoria*: processo ad Auschwitz in uno spettacolo per grande pubblico", in *La Stampa*, 15 mars 1967

GUGLIELMINO, Gian Maria, "L'infamia di Auschwitz brucia ancora nel commosso 'oratorio' di Peter Weiss", in *La Gazzetta del Popolo*, 15 marzo 1967

GUGLIELMINO, Gian Maria (dir.), " *L'istruttoria* : TV al servizio del teatro", in *La Gazzetta del Popolo*, 14 marzo 1967

FADINI, Edoardo, "I torturatori di Auschwitz nell' *Istruttoria* di Weiss", in *L'Unità*, 12 mars 1967

MAN., "Una terrorizzante *Istruttoria* per la coscienza degli uomini. Il testo di Peter Weiss presentato alla Fiera", in *Il Secolo XIX*, s.d., probabilmente riferito alle date genovesi

GUGLIELMINO, Gian Maria, "I gironi dell'inferno di Auschwitz negli undici canti dell'*Istruttoria*", in *La Gazzetta del Popolo*, 1 mars 1967

LAZZARI, Arturo, "Passione e resurrezione dell'uomo nell' 'oratorio' di Weiss", in *L'Unità*, 1 mars 1967

RADICE, Raul, "Presentata a Pavia *L'istruttoria* di Weiss, in *Corriere della Sera*, 1 mars 1967

SANDRI, Sandro, "Teatro solo sullo schermo", in *La Notte*, 1 mars 1967

TERRON, Carlo, "All'inferno senza ritorno", copie sans informations supplémentaires conservée au CSTT, mais concernant la première, 1 mars 1967

BLANDI, Alberto, "Grande pubblico al dramma sui responsabili di Auschwitz", in *La Stampa*, 1 mars 1967

DE MONTICELLI, Roberto, "Nello spettacolo-rito si sperimenta il teatro totale", in *Il Giorno*, 1 mars 1967

LAZZARI, Arturo, "Gigantesco luogo teatrale per la prima dell'*Istruttoria*", in *L'Unità*, 26 février 1967

7. LOLITA, SCENEGGIATURA

Archives

Lolita, sceneggiatura, enregistrement vidéo du spectacle, 200', s.d. (VHS, archives du Piccolo Teatro, Milan)

BEDDINI, Ariella, *Lolita : prove di un amore*, Raisat, 2002, durée 57'44" (Dvd, archives du Piccolo Teatro, Milan)

Maquettes numériques de Margherita Palli, disponibles en ligne sur http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=247#a (archives numériques du Piccolo Teatro)

67 photographies couleur du spectacle et des répétitions, auteurs variés disponibles en ligne sur http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=247#a (archives numériques du Piccolo Teatro)

Revue de presse, disponible en ligne sur http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=247#a (archives numériques du Piccolo Teatro)

Articles dans les revues

PONTE DI PINO, Oliviero, "Lolita videogame. Ronconi nel teatro delle meraviglie" [en ligne], in *ateatro*, n°1, 1 février 2001, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=1&ord=2

Articles dans la presse

COLOMBA, Sergio, "Ecco la Lolita di Ronconi : non a tutti piace il kolossal", in *Il Giorno* 24 janvier 2001

BARBOLINI, Roberto, "Doppia Lolita, sempre più perversa", in *Panorama*, 1 février 2001

8. ORLANDO FURIOSO

Archives

Sceneggiati TV : Orlando Furioso di Ludovico Ariosto, réalisation de Luca Ronconi, enregistrement de l'émission produite par la Rai, cinq épisodes, durée 7h, 1975 (VHS couleur, Biblioteca del Dipartimento di Storia delle Arti, Università di Pisa, Pise)

Entretiens, ecrits, temoignages

SANGUINETI, Edoardo, *Ariosto nostro contemporaneo*, in "Terzoprogramma", n° 2-3, 1974, pp. 68-76

QUADRI, Franco (dir.), "Un Orlando tutto nuovo. Intervista con Luca Ronconi", in *Sipario*, n° 332, gennaio 1974, pp. 7-11

BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.), *Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni, 1970

Ouvrages

LONGHI, Claudio, *Orlando Furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa, ETS, 2006

Essais

AROLDI, Piermarco – ORLANDO, Itala, "L'Orlando Furioso di Luca Ronconi: trasformazioni linguistiche e comunicative nel passaggio dal teatro alla televisione", INNAMORATI, Isabella (dir.), *Luca Ronconi e il suo teatro*, "Quaderni di Gargnano", Roma, Bulzoni, 1996, p. 17-24

Articles et dossiers dans les revues

BUSCAGLIA, Gino, "Orlando Furioso", in *Sipario*, n° 345, febbraio 1975, p. 42

ZOCARO, Ettore, "Orlando Furioso. Versi scene e fantasia", in *Sipario*, n° 311, aprile 1972, pp. 24-31

AUGIAS, Corrado – MOSCATI, Italo – QUADRI, Franco – SICILIANO, Enzo, "Questo *Orlando* è proprio la gran festa di teatro", in *Sipario*, n° 280, agost 1969, pp. 18-23

S.A., "Un teatro dell'ironia. A colloquio con Luca Ronconi e Edoardo Sanguineti", in *Sipario*, n° 278-279, giugno-luglio 1969, pp. 70-73

9. PIRANDELLO CHI?

Archives

Pirandello chi?, réalisation de Memé Perlini, enregistrement de la version télévisuelle, Rai-Due, 1986 (VHS, archives du *Riccione TTV*, Riccione)

S.A., " Pirandello chi? de Memé Perlini. Dialogo dello spettacolo", in BARTOLUCCI, Giuseppe – MENNA, Filiberto (dir.), *Uso modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine. Atti del Convegno Nuove tendenze/teatro immagine, Salerno, 1973*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1975, non paginé

Essais

BARTOLUCCI, Giuseppe, "L'uso dell'immagine in Memé Perlini : Pirandello chi?", in BARTOLUCCI, Giuseppe – MENNA, Filiberto (dir.), *Uso modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine. Atti del Convegno Nuove tendenze/teatro immagine, Salerno, 1973*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1975, non paginé

MELE, Rino, "Pirandello, chi?/ Il cinema selvaggio di Perlini", in BARTOLUCCI, Giuseppe – MENNA, Filiberto (dir.), *Uso modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine. Atti del Convegno Nuove tendenze/teatro immagine, Salerno, 1973*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1975, non paginé

Articles dans les revues

LOMBARDO Radice, Giovanni, "Pirandello chi? di Memé Perlini", in *Sipario*, n°321, febbraio 1973, p. 45

10. PROGETTO ADA, CRONACA FAMILIARE

Archives

Ada, *cronaca famigliare*, clips vidéo de Fanny e Alexander inspirées des créations du projet, s.d. (Dvd, archives de Fanny e Alexander)

Lucinda Museum, enregistrement du spectacle, s.d. (Dvd, archives de Fanny e Alexander)

Ouvrages

FANNY E ALEXANDER (dir.), *Ada. Romanzo teatrale per enigmi in sette dimore liberamente tratto da Vladimir Nabokov*, Milano, Ubulibri, 2006

11. PROGETTO ROOMS ET PROGETTO L'OSPITE

Archives

L'ospite, enregistrement des spectacles *Come un cane senza padrone* et *l'Ospite* au Théâtre National de Bretagne à Rennes, s.d. (Dvd, archives de Motus)

Splendid's film, de Daniela Nicolò et Enrico Casagrande, prod. *Riccione TTV*, 2004, inédit (VHS, archives du *Riccione TTV*, Riccione)

Twin rooms, enregistrement du spectacle, clip vidéo sur le montage de la scénographie, maquettes numériques de Fabio Ferrini, séquences vidéo de l'installation *Vacancy Room*, s.d. (Dvd, archives de Motus)

MOTUS, "Partition dramatique de "Room 696"", document inédit (archives de Motus)

MOTUS, "Cahiers de mise en scène de Twin Rooms", document inédit (archives de Motus)

MOTUS, "Motus Twin Rooms. A photo novel by Motus", in *Janus*, n° 15, 2003

Entretiens, écrits, témoignages

PLASSARD, Didier (dir.), "L'integrazione dell'immagine video in scena : l'esempio di Motus. Una tavola rotonda su *L'ospite*"[en ligne], texte français publié en ligne sur *ateatro*, n° 71, 12 juillet 2004, disponible sur : http;//www.ateatro.it/olivieropdp/ateatro71.htm#71and15

MOTUS, "*Room*", in SCARLINI, Luca (dir.), *TTV Festival 28 maggio - 2 giugno 2002. Catalogo*, Riccione, Associazione Riccione Teatro, 2002, p. 20

NICOLO, Daniela – CASAGRANDE, Enrico, "Ici? Bien sûr! Nulle part! A proposito di *Rooms*, il nuovo progetto di *motus*", in *Lo Straniero*, n° 15/16, primavera 2001, pp. 99-105

Ouvrages

CASAGRANDE, Enrico – NICOLO, Daniela (dir.), *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da "Rooms" a Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2006

Essais

IVALDI, Federica – MAGRIS, Erica, "Pasolini ospite provocatore delle scene contemporanee: da *Teorema* a *L'ospite* di Motus", in LAWSON, B. – BERGONZONI, M. (dir.), *Pier Paolo Pasolini: 30 Years Later*, Washington, New Academia Publishing, 2009, pp. 269-299

Articles dans les revues

MAGRIS, Erica, "Le projet théâtral multimédia: métamorphoses intermédiales des scènes italiennes contemporaines", in BROWN, G. H. – HAUCK, Gerd – LARRUE, J-M. (dir.), *Mettre en scène*, in *Intermédialités*, n° 8, à parâitre.

MAGRIS, Erica, "Le multi-théâtre de Motus : le Projet Rooms", in *Coulisses*, n° 35, mai 2007, pp. 47-66

MONTEVERDI, Anna Maria, "Attraversamenti. Teatro e cinema in Room 969 dei Motus" éen ligne], in *ateatro*, n° 28, 30 janvier 2002, disponible sur http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=28&ord=5

SANTINI, Gilberto, "L'hic et nunc dela stanza-scena", in *Oltre 90*, ottobre 2001

MARINO, Massimo, "Motel Motus, la Commedia dell'Arte nella Stanza 484", in *Il Quaderno del Festival. Santarcangelo dei Teatri*, 11 juillet 2001

VENTRUCCI, Cristina, "A morte il teatro", in *Lo Straniero*, n° 15/16, primavera 2001, pp. 106-107

Articles dans la presse

MANZELLA, Gianni, "L'onda dei laboratori pop. Santarcangelo dei teatri. Rooms, un progetto di Motus", in *Alias*, 7 juillet 2001

12. LA RAPPRESENTAZIONE DELLA TERRIBILE CACCIA ALLA BALENA BIANCA MOBY DICK

Archives

La rappresentazione della terribile caccia alla balena bianca Moby Dick de Carlo Quartucci, enregistrement des 5 épisodes produit par la Rai, Secondo Canale, 1973, (VHS, Centro Teatro Ateneo, Università "La Sapienza", Rome)

Moby Dick. Dagli schermi della TV alle figurine della rccolta, album avec des figurines à collectionner tirées de l'émission télévisuelle, in SuperRaf. Raccolte Amici della Figurina : trimestrale didattico informativo, a. I, n° 3, luglio 1973, format 19x25, 192 photos en couleurs 5,5x6,2

Articles dans les revues

QUARTUCCI, Carlo – SIMONIS, Ippolito, "Nascita, produzione e consumo di uno spettacolo televisivo", in *Zoom*, ottobre 1973

Articles dans la presse

MORANDINI, Morando, "Il Moby Dick di Carlo Quartucci", in *Il Giorno*, 19 mars 1973

13. STORIE MANDALICHE

Archives

Storie mandaliche 1.0, enregistrement de la réprésentation au Teatro Regio à Turin, février 2000 (Dvd, archives de Giacomo Verde)

Storie mandaliche 2.0, enregistrement des répétitions ouvertes au Castello Pasquini, Castiglioncello (Dvd, archives de Giacomo Verde)

Storie mandaliche 3.0, enregistrement du spectacle présenté à La Città del Teatro, Cascina, février 2005 (Dvd, archives de la Città del Teatro, Cascina)

Ouvrages

BALZOLA, Andrea – MONTEVERDI, Anna Maria, *Storie mandaliche. Spettacolo tecno-interattivo*, Pisa, Nistri-Lischi, 2005

14. TANGO GLACIALE

Archives

Tango Glaciale de Falso Movimento, enregistrement de l'émission télévisuelle produite par Rai-Tre, Sede Regionale per la Campania, 1982 (VHS, Biblioteca della Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, Milan)

Studio Azzurro e altre storie elettroniche, "Fuori Orario", Rai-Tre, sans date (VHS, Biblioteca del Dipartimento di Storia delle Arti, Univesrità di Pisa, Pise)

Croquis de Lino Fiorito disponibles en ligne sur ttp://archiviteatro.napolibeniculturali.it/atn/fiorito/dettagli_fiorito2?oid=130067&descrizione=tango glaciale&query_start=1 (Archivi di Teatro Napoli)

Articles dans les revues

S.A., "Tango glaciale del gruppo Falso Movimento", in *Il dramma*, Anno 58, n° 3-4, marzo-aprile 1982, p. 43

Articles dans la presse

HOLDEN, Stephen, "Theater: *Tango* by Falso Movimento", in *New York Times*, 25 mai 1983

TONDELLI, Pier Vittorio, "Trip Satanico" [1982], in *Un week-end postmoderno*, in *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2001 [1982], pp. 222-223

CAPRIOLO, Ettore, " "Tango glaciale" a Milano al Crt. Suggestioni visive e sonore, in *Il globo*, 5 giugno 1982

BERTANI, Odoardo, " "Tango glaciale" al Crt.Una macchina bene oliata. Libertà creativa e grande rigore", in *Avvenire*, 3 giugno 1982

GERON, Gastone, "Musica, gestualità, danza, diapositive, fumetti in un "Tango glaciale di post-avanguardia", in *Il Giornale*, 3 giugno 1982

GREGORI, Maria Grazia, "Allacciati in un "tango glaciale". Interessante lavoro del gruppo Falso Movimento al Crt", in *L'Unità,* 3 giugno 1982

PALAZZI, Renato, "Avanguardia al Crt. Un "Tango glaciale" nel mito americano", in *Il corriere della sera*, 3 giugno 1982

VOLLI, Ugo, "Un gruppo postmoderno al Crt. Il nuovo spettacolo è un tango sotto zero", in *Repubblica*, 1 giugno 1982

15. TECNOTEATRO

Archives

ORIANI, Gabriele, projet du dispositif scénographique (archives de l'artiste)

Sept photos de scène en noir et blanc de 23x16 cm (Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, Turin)

Trois clichés en noir et blanc de 7x10 cm, conservés (Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, Turin)

Treize clichés en noir et blanc de 5x3 cm, conservés (Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, Turin)

Entretiens, ecrits, temoignages

BARTOLUCCI, Giuseppe – ORIANI, Gabriele, "Tecnoteatro", in *Quaderni del Teatro Stabile della città di Torino*, n° 13, 1968, pp. 83-92

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Per una lettura contemporanea dei manifesti teatrali futuristi",

in *Sipario*, n° 260, dicembre 1967, pp. 11-13

Articles dans les revues

BLASICH, Gottardo, "Tecnoteatro – Futur-Balla", in *Letture*, s.d, pp. 838-839

G.R., "Futur-Realtà", in *Rivista del cinematografo*, settembre-ottobre 1968, pp. 562-563

CAPRIOLO, Ettore, " Il teatro secondo Balla (& C.) ", in *Sipario*, n° 271, novembre 1968, p. 30

GILI, Pier Giorgio, "Ribalta torinese", in *Arcoscenico*, novembre 1968

Articles dans la presse

TREBBI, Fernando, "L'inventariamento teatrale", in *Il Portico*, juin 1969, pp. 69-74

ANSA, "Piace a Francoforte lo spettacolo "Futur-realtà", in *La Stampa*, 6 juin 1969

TREBBI, Fernando, "Scenico e segnaletico", in *La Gazzetta di Mantova*, 10 janvier 1969

BERNARDI, Marziano, "Cinquant'anni di avanguardie nell'opere di Giacomo Balla", in *La Stampa*, 12 novembre 1968

ANDREOTTI-LORIA, Edoardo, "27° festival del teatro a Venezia", in *Cronaca di Calabria*, 3 novembre 1968

VISCUSI, Pino, "Recital futurista elettronico al festival della prosa di Venezia", in *Giornale di Bergamo*, 21 octobre1968

VALENTI, Antonio, "Al "Santa Chiara" l'epopea del futurismo in uno spettacolo didattico-sperimentale", in *Il Giornale di Brescia*, 20 octobre 1968

CORMAGI, Carlo, "Futur-Balla come rivoluzione scenica", in *Il Lavoro*, 15 octobre 1968

CIBOTTO, G.A., "Sipario con "Futur-Realtà" sul XXVII Festival del Teatro", in *Il Giornale d'Italia*, 15 octobre 1968

CIBOTTO, G.A., " *Futur…* chiude il XXVII Festival", in *Il Gazzettino*, 12 octobre 1968

POESIO, Paolo Emilio, "Verso l'immagine", in *La Nazione*, 12 octobre 1968

DURSI, Massimo, "Si riscopre il futurismo", in *Il Resto del Carlino*, 12 octobre 1968

GUGLIELMINO, Gian Maria, "La Biennale d'arte convalida le proposte del "Futur-Realtà", in *La Gazzetta del Popolo*, 12 octobre 1968

D'ALESSANDRO, Enrico, "Tecnoteatro : *Futur-Balla*", in *L'Italia*, 12 octobre 1968

LORENZONI, Piero, "Un'antologia futurista al festival della prosa", in *Roma-Napoli*, 12 octobre 1968

16. IL VANGELO SECONDO BORGES

Archives

8 photographies de scène en noir et blanc 23x16 cm (Centro Studi del Teatro Stabile de Turin)

Tracte de présentation du spectacle (Centro Studi del Teatro Stabile de Turin)

PORZIO, Gian Domenico, "Il Vangelo secondo Borges", texte publié in *Il dramma*, 1972

Entretiens, ecrits, temoignages

CASAZZA, Sandro, "In campagna girando Borges. Enriquez a Venarla per il film sul *Vangelo*", in *La Stampa*, 6 janvier 1972

Articles dans les revues

BOURSIER, Guido, "Vangelo secondo Borges", in *Sipario*,n° 310, marzo 1972, p. 52

FATTORINI, Giovanni, "Teatro. Vangelo Secondo Borges, Sei personaggi in cerca d'autore", in *Zoom*, giugno 1972

Articles dans la presse

BONGIOANNI, Marco, "Vangelo secondo Borges", in *Dimensioni Nuove*, aprile 1972

MOSCATI, Italo, "il vangelo secondo Borges", in *Sette Giorni*, n° 246, 27 février 1972

SCARPELLINI, Lorenzo, "A teatro con poesia", in *Il Giornale dello Spettacolo*, 19 février 1972

L.N., "Pani e pesci", in *Problema*, 19 février1972

ALTEROCCA, Letizia, "Borges : 'Valgelo secondo Marco'. Allo Stabile una rappresentazione molto 'recital' ", in *La Voce del Popolo*, 13 février 1972

RADICE, Raul, "Il 'Vangelo' secondo Borges", in *Il Corriere della Sera*, 10 février 1972

PAGLIARINI, Elio, "Il Vangelo secondo Borges", in *Paese Sera*, 6 février1972

ACCOSTATO, Claudio, "Pericoloso leggere ai gauchos le pagine scritte da Marco", in *Cinema Sport*, 5 février 1972

BOURSIER, Guido, "Il vangelo di Borges tra cinema e teatro", in *La Gazzetta del Popolo*, 4 février 1972

LAZZARI, Arturo, "Nel 'Vangelo secondo Borges' il cinema prevale sul teatro", in *L'Unità*, 4 février 1972

MAMPRIN, Lodovico, "Il Vangelo secondo Borges", in *Il Popolo*, 4 février 1972

BLANDI, Alberto, "Borges sul palcoscenico come un gioco di specchi", in *La Stampa*, 2 février 1972

17. AUTRES CREATIONS IMPLIQUANT LES TECHNOLOGIES

Ouvrages et essais

BALZOLA, Andrea, *Una drammaturgia multimediale. Testi teatrali e immagini per una nuova scena*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009

BELLAVIA, Sonia, "Un vecchio Re per un Nuovo Teatro: *Re Lear, da un'idea di gran teatro di William Shakesapeare* di Mario Ricci", in *Biblioteca teatrale*, n° 61-62, gennaio-giugno 2002, pp. 181-200

CILLI, Cristina (dir.), *CCC [Children Cheering Carpet]. Azione teatrale sul giardino giapponese - A theatrical happening on Japanese gardens*, Corazzano, Titivillus, 2004

GRUPPO DI DRAMMATURGIA 2 DELL'UNIVERSITA DI BOLOGNA, *Il gorilla quadrumàno. Fare teatro / fare scuola. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*, Milano, Feltrinelli, 1975 [1974]

LUX, Simonetta – TORTORA, Daniela, *Collage 1961.Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Collana "Luxflux proto-type arte contemporanea", Roma, Gangemi, 2005

MAGAZZINI CRIMINALI PRODUCTIONS, *Crollo Nervoso*, Brescia, L'obliquo, 1986

MARTONE, Mario (dir.), *Ritorno ad Alphaville di Falso Movimento*, Milano, Ubulibri, 1987

Articles dans les revues

SPAVENTA, Simona, "Magico Ubu incatenato e interattivo", in *La Repubblica*, 25 février 2006

CRISAFULLI, Giovanna, "Latini dà spettacolo con spot e computer", in *La Repubblica*, 15 février 2006

FORTEBRACCIO TEATRO, "Virtual Ubu. Note di regia & foto", in *ateatro*, n° 94, 22 janvier 2006, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=94&ord=44

CERAVOLO, Anna, "Quella nube dimenticata", in *Hystrio,* n°2, aprile-giugno 2005

MAGRIS, Erica, "Catastrofi e squilibri. Dal Festival Inequilibrio di Castiglioncello" [en ligne], in *ateatro*, n°72, 24 août 2004, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=72&ord=34.

ANDREINI, Nadia (dir.), "Il giardino giapponese tra racconto teatro e e tecnologia", in *MyMedia. Osservatorio di cultura digitale*, n° 2, aprile-giugno 2004, pp. 5-13

MAGRIS, Erica, "Madre e assassina di Teatrino Clandestino" [en ligne], in *ateatro*, n° 65, 7 mars 2004, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=65&ord=35

MARINO, Massimo, "Nell'abisso delle realtà frantumate" [en ligne], in www.tuttoteatro.com, a.V, n° 7, 20 février 2004

MONTEVERDI, Anna Maria, "È nato prima il video game o la fiaba?" [en ligne], in *ateatro*, n° 52, 14 mai 2003, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=52&ord=22

DANESE CARAVELLA, Titti, "Lolita", in *Sipario*, n° 622, aprile 2001, pp. 72

DANESE CARAVELLA, Titti, "L'histoire du soldat", in *Sipario*, n° 564, marzo 1996, p. 74

DANESE CARAVELLA, Titti, "Giorni felici", in *Sipario*, n° 564, marzo 1996, p. 78-79

MELILLI, Antonella, "Raf Vallone imprigionato in un mondo artificiale", in *Hystrio*, n° 1, gennaio-marzo 1993

FAGGI, Vico, "Re Cervo, ovvero il Gozzi usato contro il Gozzi", in *Hystrio*, n° 3, 1991, p. 100

GUNNELLA, Fulvio, "Faustrehler", in *Hystrio*, n° 2, aprile-giugno 1989, p. 57

VOLLI, Ugo, "Ecce homo machina", in *Scena*, anno VI, n° 2, marzo 1981, p.11

MELE, Rino, "Rosso Texaco", in *Proposta. Bimestrale di Cultura*, Benevento, n°47-48, 1980

FERRONE, Siro, "Crollo nervoso", in *Scena*, anno V, n° 5-6, giugno-settembre 1980, pp. 9-10

MIGALE, Lia, "Crash down", in *Scena,* anno V, n°5-6, giugno-settembre 1980, p. 11

AGOSTINI, Roberto, "Dal suono nasce il genio", in *Musica viva*, n° 7-8, luglio-agosto 1979

SABATELLI, Ugo, "Dio come diamo diversi", in *L'Eco d'Arte Moderna*, giugno 1979

BONFIGLIOLI, Rossella, "The Breaking Point", in *Flash Art International*, n° 94-95, february-march 1980

BONFIGLIOLI, Rossella, "Un padre dice un giorno al figlio…", in *G7 Studio*, n° 5, maggio 1979

PIERGIACOMI, Enrico, "Punto di rottura", in *Sipario*, n° 395, aprile 1979, pp. 20-21

QUADRI, Franco, "Paesaggio urbano con Piramidi", in *Magazzini Criminali*, n° 2, febbraio 1979

CAPPELLETTI, Dante, "Vedute di Porto Said", in *Il dramma*, Anno 55, n° 1, gennaio 1979, p. 47

GUIDOTTI, Mario, "Sipario ducale", in *Il dramma*, anno 52, n° 1-2, giugno-luglio 1976 pp. 124-126

PALAZZI, Renato, "Brigante Musolino e Gorilla Quadrumano", in *Sipario*, n° 344, gennaio 1975, pp. 36-37

ZARDO, Franco, "I Gracchi", in *Sipario*, n° 344, gennaio 1975, pp. 35-36

CIPRIANI, Ivano, "Teatroscuola-videotape 1974-1975", in *La scrittura scenica*, a. VI, n° 11, 1975, pp. 112-114

BAFFI, Giulio, "A Maronna. Fantomas - spettacolo in tre parti cul romanzo popolare e la comunicazione di massa", in *Sipario*, n° 344, gennaio 1975, p. 32

COLOMBA, Sergio, "Eva futura di Luigi Gozzi", in *Sipario*, n° 344, gennaio 1975, pp. 33-34

GANDINI, Umberto, "Due esiliati: Horvath e Reich", in *Sipario*, n° 334, marzo 1974, pp. 19-21

JACOBBI, Ruggiero, "Kasimir nel circo", in *Sipario*, n° 334, marzo 1974, pp. 22-23

S.A., "Kasimir e Karoline di Franco Enriquez", in *Il dramma*, a. 50, n° 2, febbraio 1974, p. 89

MORANDINI, Morando, "I telemonidi", in *Sipario*, n° 314, luglio 1972, p. 50

RAIMONDO, Mario, "Le tre melarance", in *Sipario*, n° 332, gennaio 1974, pp. 39-40

VASILICO, Giuliano, "Le 120 giornate di Sodoma", in *Sipario*, n°324, maggio 1973, pp. 54-60

RAIMONDO, Mario, "Il lungo viaggio di Ulisse di M. Ricci", in *Sipario*, n° 321, frebbraio 1973, p. 47

S.A., "La commedia di Robin e Marion", in *Il dramma*, a. 50, n° 2, febbraio 1973, p. 94

TRIFILETTI, Aldo, "Tv : Re Lear, Ferai, A come Alice", in *Sipario*, n° 311, aprile 1972, pp. 63-64

BARTOLUCCI, Giuseppe, "L'emblema dell'isolamento: omaggio a Charlie Parker", in *Sipario*, n° 298, 1971

RAIMONDO, Mario, "Moby Dick di M. Ricci", in *Sipario*, n° 309, febbraio 1972, p. 40

POLACCO, Giorgio, "Sei personaggi in cerca d'autore di Tino Buazzelli", in *Sipario*, n° 310, marzo 1972, pp. 57-58

AMEZKETA, Angel, "A come Alice: e dove sono le meraviglie?", in *Il dramma,* Anno 46, n° 11-12, novembre-dicembre 1970, p. 47

BOURSIER, Guido, "Re Lear da un'idea di gran teatro di William Shakespeare", in *Sipario*, n° 291, luglio 1970, pp. 34-35

RIPELLINO, Angelo Maria, "Perilli e il suo magico Kombinat", in *Il dramma,* anno 46, n° 7, luglio 1970 pp. 108-110

SCAGLIA, Franco, "Annotazioni circa 'Edgar Allan Poe' e 'Illuminazione' ", in *Marcatre*, n° 37-40, maggio 1968

LERICI, Roberto, "Il linguaggio drammaturgico", in *Teatro*, n° 2, autunno-inverno 1967-68, pp. 26-32

WILCOCK, Rodolfo, "Ritorna Amleto nelle cantine in uno spettacolo cineteatrale", in *Sipario*, n° 250, maggio 1967, p. 43

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Sperimentalismo e protesta nella Gorizia santa e maledetta di Vittorio Franceschi", in *Sipario*, n° 250, marzo 1967, p. 30

BARTOLUCCI, Giuseppe, "Gulliver alle Orsoline", in *Sipario*, a. XXI, dicembre 1966, p. 102

C.A., "Synket N. 1", in *Sipario*, a. XXI, n° 242, luglio 1966, p. 38

FALZONI, Giordano, "Uomo e Dio in un incastro pop", in *Sipario*, a. XXI, n° 239, marzo 1966, pp. 20-21

FAGGI, Vico, "Cartoteca", in *Sipario*, a. XX, n° 231, luglio 1965, p. 41

DE MONTICELLI, Roberto, "*Brodo di pollo con l'orzo* al nuovo Stabile di Bologna ", in *Sipario*, a. XVIII, n° 203, marzo 1963, pp. 24-25

Articles dans la presse

GORI, Alessandro, "Tra atomo e vanga, l'inferno di Chernobyl", in *Diario,* n° 116, juillet 2004

MANZELLA, Gianni, "Se l'attore scompare nel film", in *Il Manifesto*, 22 février 2004

QUADRI, Franco, "Il grembiule insanguinato della madre e assassina", in *La Repubblica*, 16 février 2004

FABIANI Rossana, "A teatro è on-lin la morte", in *La Stampa*, 9 juillet 2000

DI GIAMMARCO, Rodolfo, "Anatomia della morte con effetti e computer", in *Il Secolo XIX*, 5 juillet 2000

L.N., "L'urlo dei giovani attraverso Internet", in *Il Giornale*, 5 juillet 2000

DI GIAMMARCO, Rodolfo, "Shakespeare telematico in diretta su Internet", in *La Repubblica*, 24 novembre 1996

D'AMICO, Margherita, "Otello su Internet", in *Il Corriere della Sera*, 22 novembre 1996

FAVARI, Pietro, "Navigando su Internet Ulisee finisce in un programma a quiz", in *Il Corriere della Sera*, 10 janvier 1996

QUADRI, Franco, "Processo alla metropoli", in *La Repubblica*, 27 octobre 1992

BANDETTINI, Anna, "Sesso sfrenato per famiglie", in *La Repubblica*, 23 octobre 1992

QUADRI, Franco, "Il presidente di Zanussi e Familiari", in *La Repubblica*, 22 octobre 1992

LATTES, Wanda, "Il teatro racconta la tv dittatura del Duemila", in *Il Corriere della Sera*, 22 octobre 1992

PROVVEDINI, Claudia, "Sesso selvaggio, teatro choc", in *Il Corriere della Sera*, 21 octobre 1992

RABONI, Giovanni, "Sbatti in scena sesso e sangue", in *Il Corriere della Sera*, 21 octobre 1992

PORRO, Maurizio, "Strehler :'Il mio patto di sangue con Faust' ", in *Il Corriere della Sera*, 10 mai 1989

DE CHIARA, Ghigo, "Strehler, il Faust come laboratorio", in *Avanti!*, 21 mars 1989

MORAZZONI, Marta, "Il trionfo dell'illusione", in *Il Giornale*, 21 mars 1989

QUADRI, Franco, "Strehler diventa Faust. Il viaggio dell'uomo con il suo demone", in *La Repubblica*, 21 mars 1989

BERTANI, Odoardo, "E Faust fa spettacolo", in *Avvenire*, 21 mars 1989

BAIO DOSSI, Emanuela, "Strehler scommette con Faust", in *Alba*, 3 mars 1989

BERTANI, Odoardo, "Così il mago Strehler si confronta coi profondi abissi del mistero", in *Avvenire*, 10 mars 1989

PONTE DI PINO, Oliviero, "Strehler mattatore nel suo videoFaust", in *Il Manifesto*, 21 mars 1989

CORDELLI, Franco, "Minimo è bello. le nuove esperienze dei Giardini pensili e Barberio Corsetti", in *L'Europeo*, 13 juin 1987, p. 60

POLI, Magda, "Apocalittiche atmosfere al laser. Scrittura multimediale per 'Angeli di luce' del gruppo Krypton al Teatro dell'Arte", in *Il Giornale*, 7 février 1986

PALAZZI, Renato, "Una recita al laser", in *Il Corriere della Sera,* 7 février 1986

MELLI, Paola, "Splatter. Il globulo in cerca d'autore", in *Reporter*, 12 juillet 1985

BANDETTINI, Anna, "Splatter. Tra opera e cinema la scommessa del nuovo teatro", in *La Repubblica,* 9 juillet 1985

QUADRI, Franco, "Amore e morte, tv e follia. Il teatro ai Documenta 8 di Kassel", in *Panorama*, 5 juillet 1985, p. 11

VOLLI, Ugo, "Lo spettacolo che fa Splatter", in *Amica*, 12 février 1985

GUSSOW, Mel, "Stage : *Eneide*, Virgil via lasers at La Mama", in *New York Times*, 5 octobre 1984

HOLDEN, Stephen, "Theater : Multimedia *Othello* opens", in *The New York Times*, 11 semptembre 1984

ABRUZZESE, Alberto, "Ai Magazzini Criminali di Sanremo", in *Rinascita*, 15 février 1980

CORDELLI, Franco, "I segnali della catastrofe", in *Paese Sera*, 10 février 1980

DE MONTICELLI, Roberto, "Il teatro del tergicristallo", in *Il Corriere della Sera*, 23 janvier 1980

QUADRI, Franco, "Punto di rottura", in *Panorama*, 13 mars 1979

CAPITTA, Gianfranco, "Il Punto di rottura dei Magazzini Criminali", in *Il Manifesto*, 9 mars 1979

GARRONE, Nico, "Tutto l'universo in un elastico da fionda", in *La Reppublica*, 2 mars 1979

FERRONE, Siro, "L'agonia di chi non vuole morire", in *L'Unità*, 18 février 1979

GREGORI, Maria Grazia, "Un lungo viaggio verso l'antiteatro", in *L'Unità*, 5 mai 1976

LANDI, Alberto, "La 'faticosa messinscena' di un teatro d'avanguardia", in *La Stampa*, 24 février 1976

GARBOLI, Cesare, "Una scimmia fuori posto", in *Il mondo,* 27 mars 1975

QUADRI, Franco, "Il Re Lear di Mario Ricci", in *Nac*, février 1971

DURSI, Massimo, "Una vana ricerca delll'incomunicabilità", in *Il Resto del Carlino*, 30 janvier 1971

FADINI, Edoardo, "Re Lear di Mario Ricci : il gioco e i suoi risvolti", in *Rinascita*, 1 janvier 1971

MOSCATI, Italo, "L'avanguardia gioca tutto sulla fantasia", in *Sette Giorni*, 6 décembre 1970

ABRUZZESE, Alberto, "Il jazz di Charlie Parker in un lavoro d'avanguardia", in *Paese sera*, décembre 1970

WILCOCK, Rodolofo, "Molto Ricci poco Re Lear", in *Il Mondo*, 13 décembre 1970

DURSI, Massimo, "Uno spettacolo dal Re Lear", in *Il Resto del Carlino*, 18 mai 1970

QUADRI, Franco, "Il lavoro teatrale", in *Panorama*, 16 octobre 1969

QUADRI, Franco, "La faticosa messa in scena dell'Amleto di Shakespare", in *Panorama*, 23 novembre 1967

BONGARZONI, Orietta, "Ricci e Bene", in *Paese Sera*, 1 décembre 1966

ORECCHIO, Alfredo, "Un Gulliver da laboratorio", in *Paese Sera*, 20 octobre 1966

ANNEXES

1. TABLEAUX