



© DR

THÉÂTRE

Cie Kèr Béton - Vincent Fontano

"...et puis ils ont dit : rideau !"

Créé le 15 novembre 2022, TÉAT Champ Fleuri,
Saint-Denis, La Réunion
durée : 1h | à partir de 14 ans

Dossier ressource / Septembre 2023

David Sarie

Professeur relais des TÉAT, Théâtres départementaux
auprès de la délégation académique à l'éducation artistique et à
l'action culturelle

Nathalie Ebrard

Chargée des relations avec le public des TÉAT



www.teat.re

Dans « *...et puis ils ont dit : rideau !* », Vincent Fontano accompagné de Patt Burter nous proposent une visite théâtralisée du TÉAT Champ Fleuri. Il sera question de théâtre. On doit entendre ici aussi bien le théâtre comme pratique artistique des professionnels du théâtre, que comme pratique culturelle et sociale du public, mais également comme lieu tenu et maintenu par divers corps de métiers.

Le théâtre comme sujet

« [Le] théâtre est né à cet endroit du monde où dans la nuit un homme a eu le besoin de se raconter à un autre. Peut-être ont-ils allumé un feu. Peut-être se sont-ils assis et ont parlé. Peut-être ont-ils ri. Peut-être ont-ils pleuré. C'est là qu'est né le théâtre. Avant la philosophie, avant même la politique, dans ce besoin unique des hommes à dire qui ils sont pour se comprendre eux-mêmes et les autres. Depuis [...], nous ne faisons que ça, nous raconter encore et encore en espérant nous comprendre un jour. » V.Fontano, *La tempête*.

Si historiquement les débuts du théâtre ne peuvent être situés en un lieu et en un temps donné, c'est bien du fait du caractère universel de la représentation et de la narration en public dans la multiplicité des formes d'expressions artistiques et religieuses qui la mettent en œuvre. Dès lors, comment expliquer la naissance du théâtre sinon à partir d'un besoin éprouvé par les hommes et où situer celui-ci sinon dans l'aspiration à se raconter pour se comprendre ? La fiction et sa représentation modélisent le réel et l'ordonnent pour en offrir un aperçu synoptique qui ouvre sur une interprétation éclairante. Le théâtre commence donc dès que des hommes sont rassemblés et ne sont plus accaparés par l'action ou la production mais parlent ensemble pour le seul plaisir d'échanger en se racontant des histoires. On peut donc, à l'instar de Fontano, faire l'hypothèse que le théâtre est antérieur à cette forme de discours réglé qui pose comme horizon la vérité et envisage comme moyen la raison qu'est la philosophie. De même, on peut imaginer que bien avant l'érection d'institutions régissant la société et des luttes personnelles de pouvoir pour en avoir la maîtrise qui caractérise le champ de la politique, existait le théâtre. Cependant, cette hypothèse explicative butte sur le fait qu'en ce début du XXIème siècle nous pouvons nous raconter et nous comprendre de façons plus accessibles, moins engageantes, plus directes que par le théâtre. Comment alors comprendre le fait que perdure le théâtre comme pratique et qu'il attire encore le public ? Nous disposons désormais de bien d'autres moyens dans lesquels nous sommes plus ou moins partie prenante pour découvrir des histoires qui nous parlent, qui parlent de nous. Et pourtant, nous continuons à aller au théâtre. Il ne s'agit pas là d'une démarche anodine. On n'entre pas au théâtre par hasard. On accepte de sortir de son quotidien, de se déplacer, de payer sa place, de regarder et d'écouter ce qui se passe sur scène. Nous sommes bien ensemble dans la salle mais seuls devant le spectacle, renvoyés à nos émotions et notre propre cheminement réflexif.

C'est une toute autre démarche à laquelle nous invite Vincent Fontano pour envisager le théâtre. Avec « *...et puis ils ont dit : rideau !* », il nous propose une déambulation théâtrale au sein du TÉAT Champ Fleuri durant laquelle il sera question de théâtre aussi bien dans le processus créatif du dramaturge, des enjeux d'interprétation du metteur en scène, de l'incarnation du comédien que du lieu dans ses caractéristiques et son histoire.

La forme de la déambulation théâtrale

Traditionnellement, la déambulation est associée au cirque et au théâtre de rue et joue sur l'improvisation et le rapport au public. Durant l'Antiquité, des déambulations sont organisées dans le cadre des *Dionysies*.

Le procédé est repris dans l'univers chrétien lors de cérémonies religieuses sous la forme de processions et est pratiqué à la suite de la mouvance de mai 1968 par les comédiens. C'est à partir de la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle que la déambulation intègre l'intérieur des théâtres ou d'autres lieux devenant pour l'occasion un théâtre. Le jeu est alors basé sur le texte.

Le dispositif de la déambulation place le comédien au milieu du public et efface les limites de l'espace scénique qui n'est plus défini que par l'attention et le positionnement du public. L'absence de décors ou leur modestie implique que celui-ci sera défini par les stations de la déambulation et l'investissement de l'espace par le jeu du ou des comédiens tout comme la progression du récit est fonction de celui de la marche. Nous sommes dans une proximité avec les techniques du cinéma qui par des effets de zoom, de travelling, de plans larges définissent l'espace et le temps de la narration.

L'artiste qui n'est plus dans le surplomb de la scène mais au milieu du public instaure une proximité entre comédiens et spectateurs qui sera amplifiée par des procédés d'échanges directs. Le quatrième mur est aboli. Ce n'est plus simplement la différence entre l'espace scénique et la salle mais également celle du comédien et du public qui devient incertaine. Le public interpellé devient tour à tour décor, figurant ou même comédien du spectacle. La prise de risque et la part d'improvisation sont donc des dimensions du spectacle de la déambulation.

C'est en nous faisant entrer dans son univers que l'artiste ou les artistes donnent à chacun les repères à partir desquels il pourra créer son propre spectacle en fonction de la manière dont il se positionne dans l'espace mais également de son implication dans le spectacle. Cependant, le fait de marcher ensemble en suivant l'artiste où les artistes rassemble le public à la façon d'une manifestation. Les spectateurs ne sont plus placés sur un point fixe à une distance de la scène dans le silence de l'écoute du texte mais dans un déplacement au sein duquel les rapprochements et les éloignements créent des sortes de petits événements à l'intérieur du spectacle. Ils ont l'impression de vivre une expérience ensemble. L'expérience de la déambulation nous positionne dans une autre façon de « faire public » qui interroge notre position traditionnelle.

Le public du théâtre

Être spectateur, aujourd'hui, c'est d'abord adopter une attitude respectueuse à l'égard des comédiens mais également des autres membres du public. Cet être sensible qu'est l'artiste ne doit pas être troublé ni dérangé dans sa performance qui nécessite recueillement et concentration. C'est bien là le sens de la demande des institutions de diffusion de spectacle vivant à l'intention des enseignants que de préparer leurs élèves afin qu'ils acquièrent les codes du spectateur. De même, c'est là l'un des objectifs pédagogiques de « l'école du spectateur », du « parcours de spectateur », du « carnet du spectateur » et autres P.E.A.C. que nous préparons pour nos élèves. Pourtant, nous savons qu'historiquement cela n'a pas toujours été le cas, loin de là.

La noblesse se faisait livrer des repas dans leurs balcons durant les représentations au XVIII^{ème} siècle, le public populaire des théâtres de la Renaissance et du XVII^{ème} siècle interpellait les comédiens sur scène, un spectacle pouvait être hué ou sifflé au XIX^{ème} siècle comme l'illustre la première d'*Hernani*. En somme, le rapport au plateau était équivalent à celui aujourd'hui des scènes ouvertes gratuitement durant les fêtes populaires.

Ces comportements ont été transformés par une ritualisation progressive du début et de la fin du spectacle, par la découpe de la trame narrative symbolisée par un tombé de rideau et son levé sur une autre scène. Ces usages nouveaux, abandonnés pour la plupart aujourd'hui, ont contribué à centrer le regard du spectateur sur la scène. De même, l'habitude d'arriver avant le début du spectacle, d'acheter une place numérotée, de ne pas bouger, de ne pas parler durant le spectacle, de n'applaudir qu'à des moments dédiés s'est imposée comme une norme comportementale devenue évidente.

Le sociologue Mathias Broth dans sa thèse *Agents secrets : Le public dans la construction interactive de la représentation théâtrale* (2002) va démontrer que le public d'un théâtre se constitue dans une communauté de goût, de préoccupations et de normes partagées qui lui permet d'engager la même interprétation de ce qui se passe sur scène et d'adapter conséquemment son comportement.

Ainsi, les manifestations corporelles comme les bruits de toux, les raclements de gorge interviennent dans les moments de transitions. Les spectateurs se contiennent donc pour ne pas faire de bruit durant les moments où le comédien se concentre. De même, les spectateurs coordonnent leurs accès de rire et un spectateur riant de manière isolée écourtera son éclat de rire s'il ne se sent pas accompagné. Les spectateurs s'ajustent donc aux autres pour adopter un comportement qui soit en phase avec celui des autres spectateurs. Le spectateur isolé sur sa place éprouve une contagion de l'émotion qu'il ressent par le comportement de ses pairs dans l'expérience esthétique partagée.

De même, la sociologue Dominique Pasquier¹ dans son article *Faire public au théâtre aujourd'hui* va démontrer qu'il existe ce qu'elle appelle un « effet salle ». La fréquentation régulière d'un théâtre va déterminer le comportement que les individus vont y adopter et leur permet d'anticiper les interactions qu'ils vont y avoir. Certains théâtres ont des identités si fortes que les individus s'identifient comme faisant partie du public de cette salle ou non, ce qui contribue grandement dans le fait qu'ils se sentent à l'aise ou non dans ce lieu.

¹ Dominique Pasquier, *Faire public au théâtre aujourd'hui*, *Terrains/Théories*, 7 | 2017

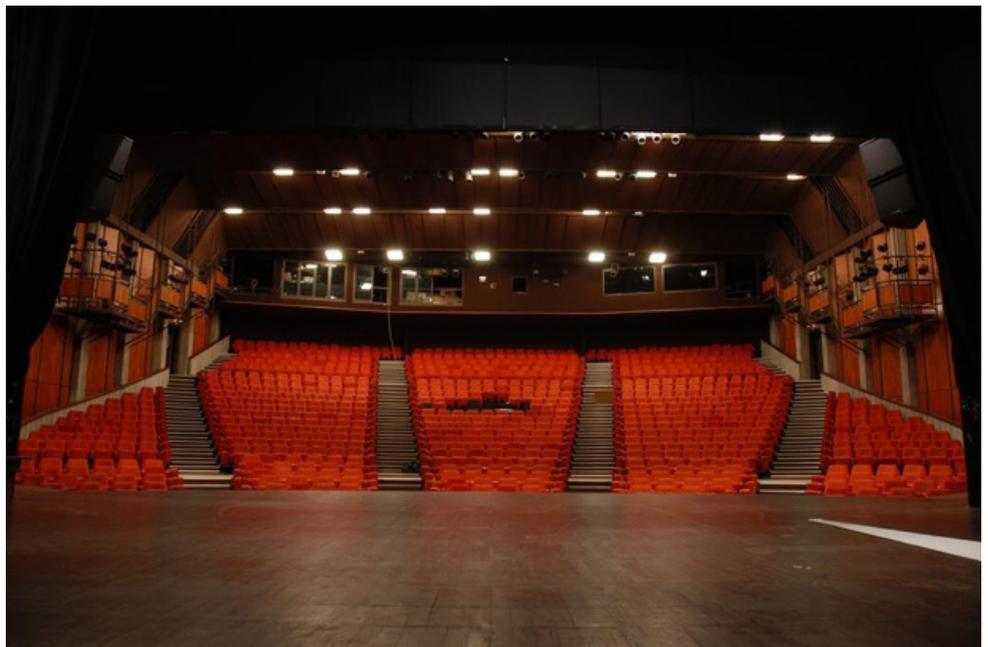
Le théâtre comme lieu

Le théâtre comme lieu détermine certains usages. Il existe comme institution, qui par son architecture annonce certaines prétentions tout comme il l'inscrit dans une histoire. Son statut juridique lui assigne un certain nombre de missions. Le projet artistique de sa direction définit sa politique et suscite son public qui lui donne une identité. Sa configuration ouvre sur certaines possibilités techniques et créent des contraintes qui vont déterminer les spectacles qui peuvent être présentés en son sein.

Envisager le théâtre comme lieu, c'est donc l'appréhender dans sa structure matérielle et les raisons qui ont déterminées sa configuration. Celles-ci sont largement historiques, plus que l'expression de la libre créativité de l'architecte qui l'a conçue. Ainsi le TÉAT Champ Fleuri est la transposition des plans de l'Espace 44 devenu depuis le Grand T à Nantes inauguré en 1983, un an avant celui de Champ Fleuri.



La salle principale du Grand T de Nantes vue depuis la scène.



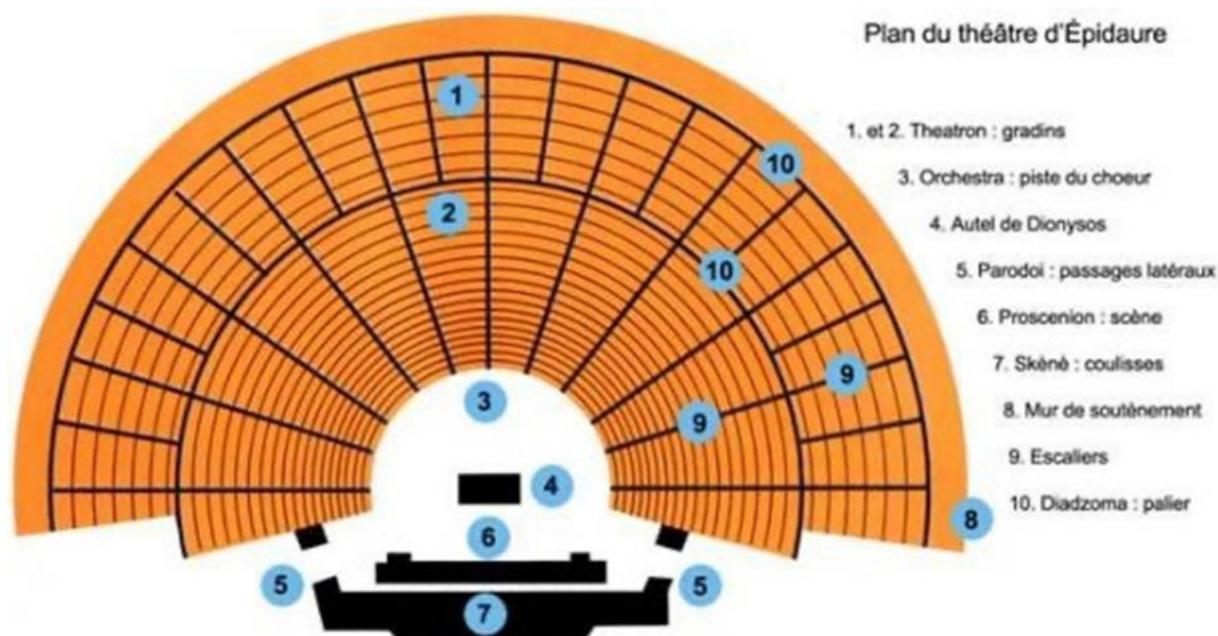
La salle principale du TÉAT Champ Fleuri vue depuis la scène.

L'un comme l'autre sont issus d'une volonté politique située dans la continuité de la décentralisation culturelle opérée depuis les années 1960. Leur architecture en est le reflet mais elle doit être ressaisie de manière plus générale dans l'histoire de l'architecture des théâtres.

Etymologiquement, théâtre vient du grec « **θέατρον**, *théatron* », le lieu d'où l'on voit. Historiquement, les premiers théâtres sont grecs. Ils consistaient en des gradins qui faisaient face à la scène en forme de demi-lune comme on le voit sur ces deux photographies du Théâtre d'Épidaure.²



Comme on le voit sur le schéma ci-dessous³, l'espace est scindé en trois, le lieu où le public assiste au spectacle, le **théatron** ; la scène ou **proskenion** ; les coulisses ou **skene** au fond. Ces espaces sont séparés par des lieux intermédiaires. La piste du chœur ou **orchestra** entre le **théatron** et le **proscenium** ; le **thymélé** ou autel de Dionysos entre l'**orchestra** et le **proscenium**.



Les représentations théâtrales ne sont pas uniquement des spectacles mais également des cérémonies qui s'effectuent durant une semaine, deux fois par an, en l'honneur du dieu Dionysos. Elles sont l'occasion de questionner la place de l'homme dans l'univers au travers de la démesure ou *hybris* des héros que le destin écrase, ou de dénoncer les travers sociaux avec les comédies. Il s'agit d'un véritable événement politique durant lequel les spectateurs sont invités à une réflexion morale en commun.

² III^e siècle avant J.C.

³ Schéma tiré du blog scolaire animé par Edith Grondin hébergé sur le site du Lycée de la Possession <https://portail.lapossession.ac-reunion.fr/wordpress/blogtl-2014/?p=235&ticket=>

Le théâtre romain sera très largement inspiré de l'architecture du théâtre grec, lui adjoignant un bâti qui vient former un fond de scène qui clôture l'espace de la représentation comme on peut le voir ci- dessous :



Théâtre romain de Sabratha, Libye. (Restauré dans les années 1920-1930) / Source : The World Factbook

Il faudra attendre la Renaissance pour que l'on commence à construire à nouveau des édifices consacrés au théâtre. Au Moyen-Âge, le drame liturgique qui illustre le rite par le jeu de passages célèbres de la Bible sera joué dans les églises. Les miracles, qui racontent la vie d'un saint, et les mystères, qui sont une catéchèse et un outil d'évangélisation qui prend la forme d'un divertissement, sont joués sur le parvis des églises. Enfin le théâtre profane (monologue⁴, sotie⁵, moralité⁶, farce⁷) sont joués dans la rue et sur les places publiques.

Il faut attendre la Renaissance pour qu'à nouveau des théâtres soient construits, dont les exemples les plus achevés sont les théâtres Élisabéthain tels le *Globe* de William Shakespeare.

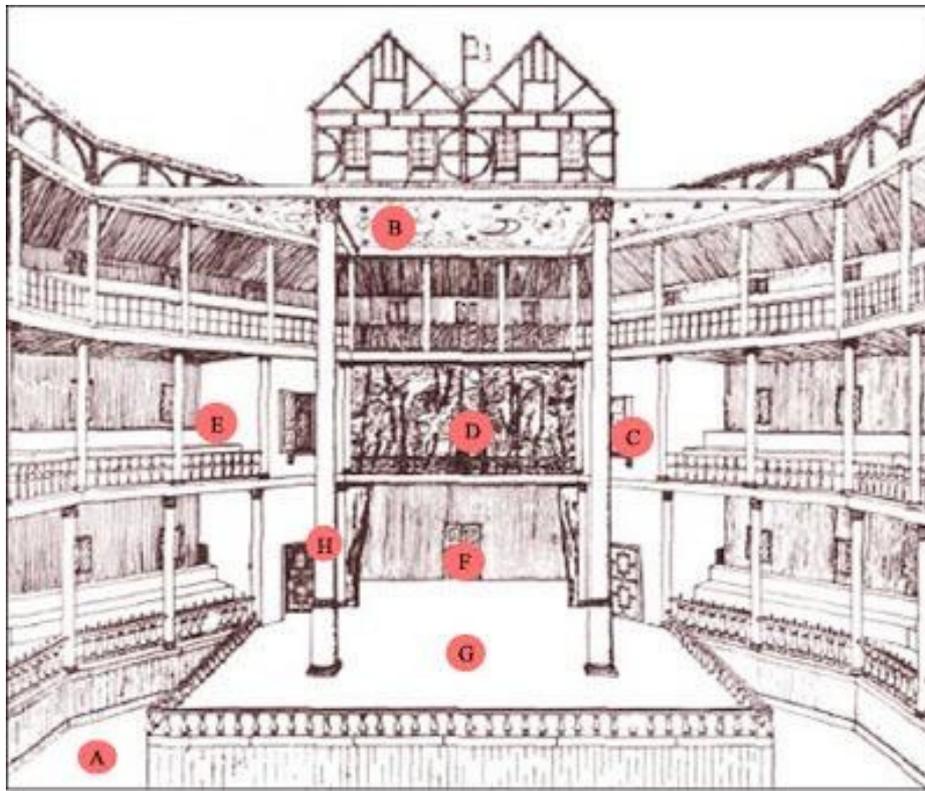
Sorte de halle en plein air dont les travées et la scène sont abritées sur le modèle des cours d'auberges dans lesquelles les pièces étaient précédemment jouées, afin de s'assurer que le public paye le spectacle dès l'entrée et ne s'échappe pas à l'issue de celui-ci sans payer comme cela pouvait être le cas, lorsque que les spectacles étaient représentés sur les places publiques.

⁴ Un personnage portant un costume grotesque raconte naïvement ses mésaventures.

⁵ Satire sociale qui dénonce les travers de la société par la distanciation de personnages fous.

⁶ Allégorie satirique ou didactique.

⁷ Comédie de mœurs.



On peut voir sur ce schéma comment s'organise l'espace.⁸

A : The Yard ou la Fosse : à l'époque, environ un millier de personnes assistaient au spectacle debout. Quand il faisait chaud et humide on les appelait les « *penny stinkards* » soit les « penny puants ».

B : The Heavens ou les Paradis : le toit de la scène était constitué d'un auvent orné des signes du zodiaque. Les acteurs qui jouaient des rôles de dieux et d'anges pouvaient entrer sur scène à l'aide d'une trappe qui pouvait s'ouvrir.

C : The Lord's Room ou la Chambre des Lords : il s'agissait des loges les plus prisées du Globe. Elles étaient exclusivement réservées aux Lords et Ladies qui se souciaient plus d'être vus que de voir la pièce.

D : The Musician's Gallery ou la Galerie des Musiciens : c'est de cet endroit que provenait la musique jouée pendant les représentations. Cette galerie servait également d'espace de jeu qui pouvait aussi représenter le balcon de Juliette ou bien les remparts d'un château.

E : The Gentlemen's Room ou la Chambre des Gentlemen : pour six pence, les amateurs de théâtre issus de milieu aisé pouvait y « écouter » la pièce assis dans de confortables fauteuils.

F : The Tiring House : cette pièce en coulisse était un endroit où les acteurs se mettaient en costume et se retiraient après la pièce.

G : The Trapdoor ou la trappe : cette trappe menait à un espace sous la scène d'où toutes sortes de fantômes, sorcières et diables pouvaient entrer sur scène.

H : The Pillars of Hercules ou les piliers d'Hercules : ces colonnes ne sont pas en marbre comme on pourrait le croire mais en bois peint. Ces deux énormes troncs supportaient le toit de la scène **The Heavens**.

Le Shakespeare's Globe - Angleterre, UK Legacies

⁸ Extrait du blog *UK Legacies* consacré à la culture anglo-saxonne <http://uklegacies.blogspot.com/2011/08/le-shakespeare-globe-angleterre.html>

⁹ Ibid

À la même époque sont construits les premiers théâtres à l'italienne qui deviendront le modèle de la salle de théâtre en Europe aux XVIIIème et XIXème siècles. La première réalisation de ce type de salle est le Tétrio Olimpico d'Andrea Palladio en 1580 ci-dessous :



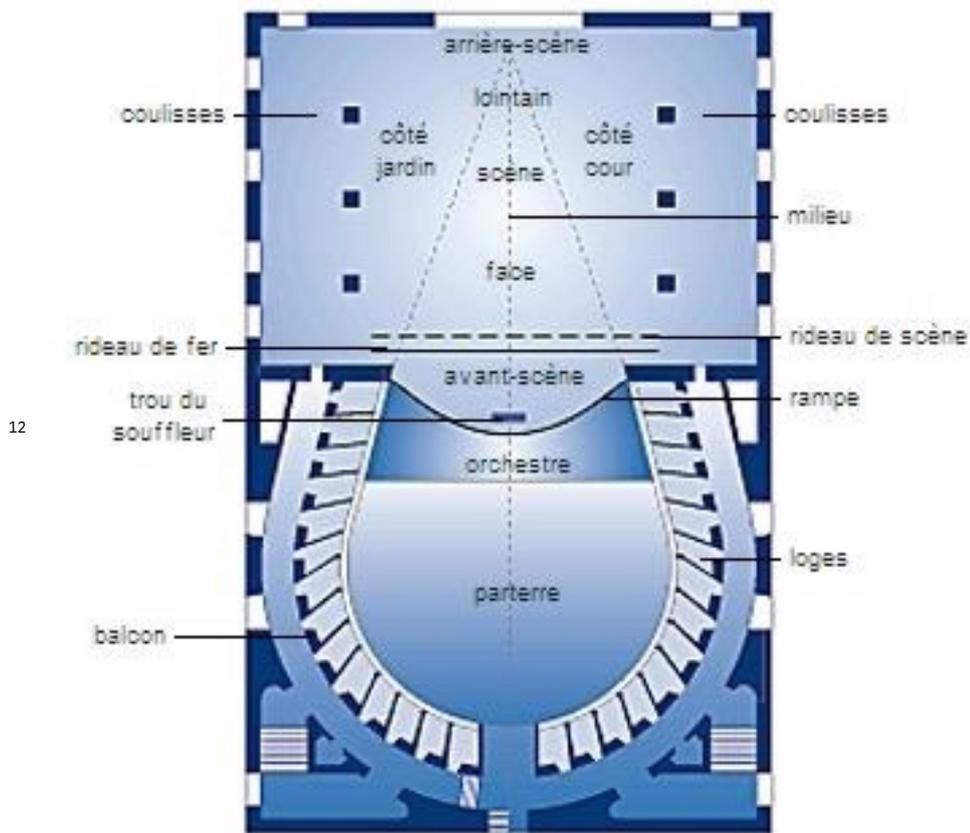
L'espace s'organise comme suit :¹⁰

La manière de conception du bâti des théâtres évolue notablement à la fin du XIXème siècle notamment avec la conception que développe Wagner de l'œuvre totale dans *L'œuvre d'art de l'avenir* en 1849. L'œuvre d'art totale a, pour Wagner, une fonction éducative. Elle offre l'occasion d'une catharsis qui permet au peuple assemblé d'élever son âme.

Dans cette perspective, l'œuvre doit réaliser l'unité de l'art et de la vie comme a pu le faire originellement la tragédie grecque. D'abord de manière formelle en hybridant diverses disciplines artistiques dont le lien s'est rompu artificiellement au cours de leur développement historique. Ensuite esthétiquement en utilisant en même temps différents médium offrant une richesse et une densité sensorielle inédite. Enfin intellectuellement en mobilisant les codes symboliques de chacun d'eux pour interroger les grands problèmes métaphysiques et philosophiques qu'affronte nécessairement tout homme au cours de son existence.¹¹

¹⁰ <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/théâtre/186018>

¹¹ « Combien notre théâtre est incapable d'opérer dans un drame véritable l'union de toutes les branches de l'Art sous la forme la plus haute, la plus accomplie, apparaît déjà dans sa division en deux genres : le drame et l'opéra, par laquelle on enlève au drame l'expression idéalisante de la musique, et l'on refuse de prime abord à l'opéra l'essence et la haute portée du véritable drame. » Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir*.



Ainsi, « produire une œuvre d'art totale ne consiste pas seulement à associer plusieurs techniques, plusieurs disciplines ou plusieurs médias. Il s'agit aussi d'englober le spectateur, d'investir tous ses sens, de conduire la vie et l'art à fusionner » selon Jean Galard et Julian Zugazagoitia dans *L'œuvre d'art totale*.¹²

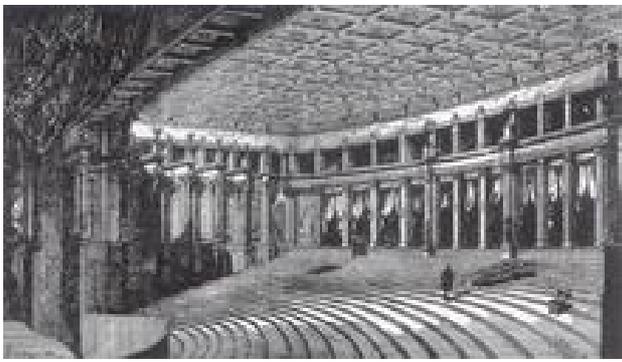
« La grande œuvre d'art totale qui devra englober tous les genres de l'art pour exploiter en quelque sorte chacun de ces genres comme moyen, pour l'annihiler en faveur du résultat d'ensemble de tous, c'est-à-dire pour obtenir la représentation absolue, directe, de la nature humaine accomplie [...] L'œuvre d'art commune suprême est le drame : étant donné sa perfection possible, elle ne peut exister que si tous les arts sont contenus en elle dans leur plus grande perfection. On ne peut se figurer le véritable drame autrement qu'issu du désir commun de tous les arts de s'adresser de la manière la plus directe au public commun et pour une complète intelligence, que par une communication collective avec les autres arts ; car l'intention de chaque genre d'art isolé n'est réalisé qu'avec le concours intelligible de tous les genres d'art. »

Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir* (1849)

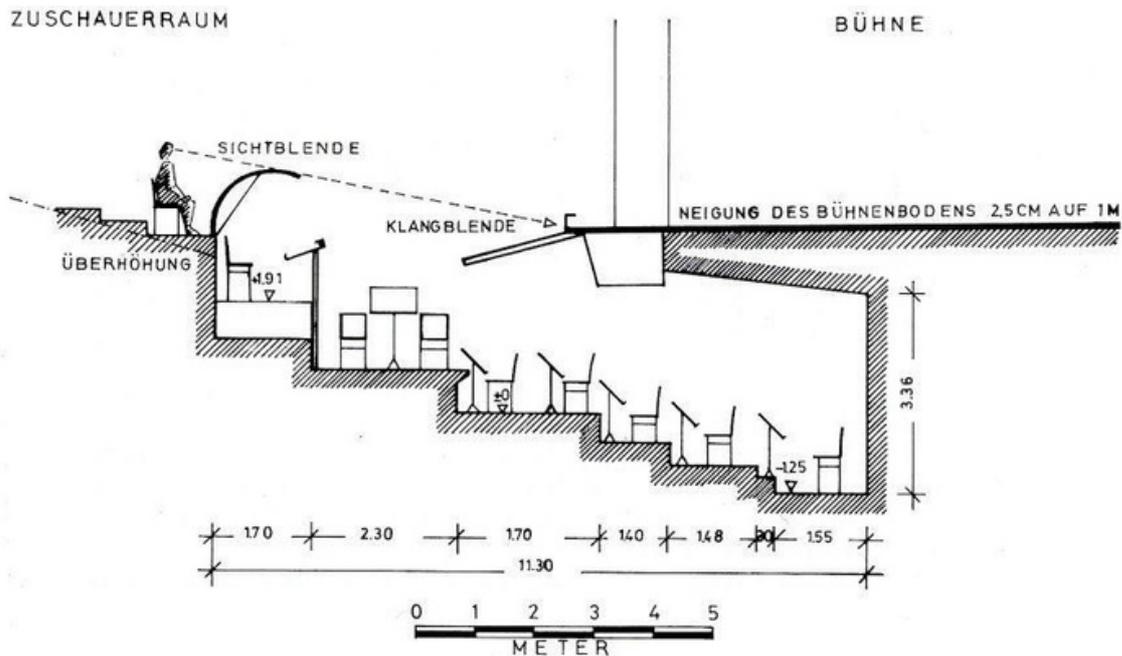
Non seulement l'œuvre d'art totale opère la fusion des genres artistiques et donc du travail des différents artistes associés à la création mais crée une communauté spirituelle des spectateurs créant une symbiose des artistes, des spectateurs, de l'œuvre qui aboutit à leur totale identification commune.¹³ Le peuple est devenu artiste qui est devenu peuple qui se confond avec l'œuvre rompant la distinction entre l'art et la vie qui ne sont plus qu'une seule et même réalité. Cette conception se concrétisera dans le projet de construction d'un grand théâtre qui offrira les conditions optimales à la représentation et à la réception publique de l'œuvre de Wagner, le Palais des Festivals de Bayreuth (Allemagne) que l'on peut voir page suivante.

¹² Jean Galard, Julian Zugazagoitia, Antoine Compagnon, et. al., *L'œuvre d'art totale*, sous la dir. de Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Paris, 2003

¹³ « O toi, Peuple, unique, excellent ! Voilà ce que tu as fait, poète ; ce Wieland, c'est toi-même ! Forge tes ailes et prends ton essor ! », Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir*.



Rompant avec l'organisation en fer à cheval autour de la scène du théâtre à l'italienne, le Palais des Festivals s'inspire des amphithéâtres gréco-romains. Les places occupées par les spectateurs ne sont plus fonction de leur rang social ou de leurs moyens financiers, tous sont égaux devant l'œuvre. L'orchestre est invisible car placé dans une fosse sous la scène évitant que l'attention des spectateurs ne soit perturbée par le mouvement des musiciens comme on peut le voir ci-dessous. Enfin, la lumière s'éteint dans la salle dès le début du spectacle.



Schnitt durch den Orchesterraum · Cross-section of the orchestra pit
Coupe de l'orchestre

Les conceptions wagnériennes de la fonction sociale de l'art comme dispositif de transformation sociale qui fait advenir le peuple comme une communauté de destin qui a ressaisi la nécessité commune auquel il est soumis vont infuser et être largement partagées par les avant-gardes du début du XXème siècle.¹⁴ Ainsi, Jean-Jacques Nattiez soutient dans *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIème siècle* que « Le concept wagnérien de *Gesamtkunstwerk* va être au centre des préoccupations des gens de théâtre, et tout particulièrement de Diaghilev avec les Ballets russes. L'idée d'une œuvre d'art totale donne la main à une conception mystique et religieuse du théâtre. Celle-ci a été théorisée par Ivanov qui tente de promouvoir l'union de la passion sexuelle, de l'expérience religieuse et de l'extase. En écrivant le Poème de l'extase et Prométhée, le compositeur Alexandre Scriabine voulait réaliser un *Mysterium*, tentative de fusion de la musique, des couleurs et des arts dans l'esprit du *Gesamtkunstwerk*. Typique de l'époque, cette œuvre inachevée, mais pour laquelle il a laissé un texte un grand nombre d'esquisses musicales, se proposait de contribuer à la transformation des dissonances de la vie humaine en une harmonie parfaite. »¹⁵

¹⁴ Ainsi, il écrit, *L'oeuvre d'art de l'avenir* que « Cette nécessité donnera au peuple la souveraineté sur la vie, elle l'élèvera à l'unique puissance de la vie. »

¹⁵ p1238 Jean-Jacques Nattiez, « L'univers wagnérien et les wagnérismes » in *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIe siècle - T. 4: Histoire des musiques européennes*, Actes Sud, 2006

Ainsi, Harald Szeemann, commissaire de l'exposition *Der Hang zum Gesamtkunstwerk (La tendance à l'œuvre d'art totale)* montée pour le centenaire de la mort de Richard Wagner en 1983 identifie nombre de musiciens, de peintres, de dramaturges, d'architectes de premier plan chez qui le concept d'œuvre d'art totale¹⁶ est centrale.

Le Bauhaus jouera un rôle déterminant dans cette réinvention de l'architecture du théâtre¹⁷ travaillée par l'idée d'œuvre d'art totale¹⁸. En effet, comme le soutient Julien Ségol dans son article « *Theater der Totalität* » ou le paradoxe des sens : l'abstraction au défi de la représentation paru dans le numéro d'octobre 2013 de la revue *Musique et Arts Plastiques*, « lieu de l'expérience totale, elle [la scène] devient le noyau qui permet de relier organiquement tous les secteurs ».

Synesthésique tout comme le corps de l'homme qui opère dans l'esprit la synthèse de la diversité qualitative des différentes sensations qui entrent en analogie dans la représentation, l'œuvre théâtrale interpelle l'homme dans sa totalité, corps et âme, et résorbe la dualité entre ce qui est individuel et universel.

Une nouvelle relation à l'espace scénique est inventée. Les jeux de lumière dessinent et redimensionnent l'espace au fur et à mesure de l'avancée du spectacle, l'utilisation de la photographie et même de la projection cinématographique permet de créer des jeux de perspectives nouveaux sur les fonds de scène, l'utilisation de plateformes mobiles et d'échafaudages offre une modulation optimale de l'espace et du mouvement des éléments de décors aussi bien que des acteurs sur scène.

Ces évolutions nécessitent une redéfinition de l'architecture des théâtres.

Ainsi, Yves Raymond remarquait que « *L'évolution du lieu théâtral depuis la fin du siècle dernier [le XIXème siècle] concrétise une remise en cause fondamentale, un mouvement de force contre la scène à l'italienne. Différents types d'espaces sont issus de ce mouvement : la scène ouverte, le théâtre en rond, le théâtre à scène annulaire, la scène centrale, etc. Cet éclatement de la scène devait trouver sa place dans une architecture théâtrale différente.* »¹⁹

¹⁶ Ainsi, Kurt Schwitters dans le Catalogue de l'exposition *La tendance à l'œuvre d'art totale* au Centre Georges-Pompidou évoque des artistes comme Ferdinand Cheval, Antoni Gaudi, Rudolf Steiner, Adolf Wöllfli, Peter Behrens, le futurisme italien, Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg, Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Erik Satie, Kurt Schwitters, Tatlin, El Lissitzky, Bauhaus, die Gläserne Kette, Walter Gropius, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Antonin Artaud, John Cage, Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Anselm Kiefer et Marcel Broodthaers.

¹⁷ « *La scène fait l'objet d'une ambition bien particulière en ce qu'elle devient le lieu de réalisation par excellence des aspirations à l'expérience totalisante. Elle ouvre un nouveau rapport à l'espace, alors réinvesti par le vocabulaire et les matériaux de la modernité avec ce dessin caractéristique d'y redéfinir les contours de l' « homme nouveau », une figure centrale dans l'approche du Bauhaus. La pensée de l'espace, irriguée par la tentation de l'abstraction, devient le moyen de repenser le ferment communautaire dans la société moderne en perte de repères traditionnels.* » Julien Ségol, « *Theater der Totalität* » ou le paradoxe des sens : l'abstraction au défi de la représentation in revue *Musique et Arts Plastiques*, octobre 2013.

¹⁸ « *Ce dont nous avons besoin, ce n'est pas l'œuvre d'art totale, à côté de laquelle la vie s'écoule, séparée, mais une synthèse de tous les moments de la vie, qui SE FORME D'ELLE-MEME, se rassemble en une Œuvre totale (la vie) enveloppant tout, qui abolisse tout isolement, dans laquelle CHAQUE réalisation INDIVIDUELLE résulte d'une nécessité universelle.* » Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film* (1925)

¹⁹ Yves Raymond, *Espaces transformables, espaces problématiques* in Revue *Jeu*, 1996, n°79, 83–86.

Déjà, en 1920 le metteur en scène et théoricien du théâtre Edward Gordon Craig écrivait : « *Une nécessité m'apparut : le théâtre doit être un espace vide, avec seulement un toit, un sol, des murs ; à l'intérieur de cet espace, il faut dresser pour chaque nouveau type de pièce une nouvelle sorte de scène et d'auditorium temporaire. Nous découvrirons ainsi de nouveaux théâtres, car chaque type de drame réclame un type spécial de lieu scénique* ».²⁰ Cette conception dynamique du rapport à l'espace de la représentation impose que celui-ci soit modulable. L'architecture du théâtre est donc confrontée à l'alternative qu'Antoine Vitez posait dans « *L'abri ou l'édifice* » : « *Finalement, il n'y a que deux types de théâtre, l'abri ou l'édifice. Dans l'abri on peut s'inventer des espaces loïsibles, tandis que l'édifice impose d'emblée une mise en scène. L'édifice signifie "je suis le théâtre" alors que l'abri suggère le caractère transitoire des codes de représentation.* »²¹ Question en tension au moment de la reconstruction alors que les pouvoirs publics œuvrent à l'ouvrir à tous déterminant l'action du tout nouveau Ministère des Affaires culturelles.²²

Les équipements culturels au sein desquels les théâtres occupent une place centrale ne sont plus seulement une manifestation de la puissance publique comme cela a été traditionnellement mais bel et bien « *une représentation exemplaire d'un projet de société* » comme le soutient Sandrine Dubouilh in *L'architecture comme image du théâtre au XXème siècle*.²³

Cependant, comment créer des lieux ouverts à tous et donc rompre avec le caractère monumental du théâtre et édifier des bâtiments qui accueillent les grandes œuvres, qui par essence sont absolument exceptionnelles ? Comme l'illustre cet extrait d'une lettre d'Émile Jean Biasini, alors directeur du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle au ministère des Affaires culturelles, à Michel Durafour maire de Saint-Étienne :

²⁰ Cité par Denis Bablet, *Le lieu, la scénographie et le spectateur* Théâtre/Public, n° 55, 1984, p. 20.

²¹ Antoine Vitez, *L'abri ou l'édifice, L'architecture d'aujourd'hui*, n 199, octobre 1977, p. 24

²² *Si nous avons eu à résoudre, d'abord, la question du théâtre, ce n'est pas que nous la trouvions plus importante qu'une autre, mais elle était la plus urgente et, par là, elle nous était imposée. Dans ces conditions, nous ne pouvions pas à la fois résoudre le problème du théâtre et celui des monuments historiques.[...] il n'y a qu'une culture démocratique qui compte et cela veut dire quelque chose de très simple. Cela veut dire qu'il faut que, par ces maisons de la culture qui, dans chaque département français, diffuseront ce que nous essayons de faire à Paris, n'importe quel enfant de seize ans, si pauvre soit-il puisse avoir un véritable contact avec son patrimoine national et avec la gloire de l'esprit de l'humanité. Il n'est pas vrai que ce soit infaisable ; c'est presque assez facile et bien d'autres choses sont plus difficiles. L'enseignement peut faire qu'on admire Corneille ou Victor Hugo. Mais c'est le fait qu'on les joue qui conduit à les aimer. La culture est ce qui n'est pas présent dans la vie, ce qui devrait appartenir à la mort. C'est ce qui fait que ce garçon de seize ans, lorsqu'il regarde peut-être pour la première fois une femme qu'il aime, peut réentendre dans sa mémoire, avec une émotion qu'il ne connaissait pas, les vers de Victor Hugo :*

*Lorsque nous dormirons tous deux dans l'attitude
Que donne aux morts pensifs la forme du tombeau...*

Il y a un héritage de la noblesse du monde et il y a notamment un héritage de la nôtre. Que de tels vers puissent être un jour dans toutes les mémoires françaises, c'est une façon pour nous d'être dignes de cet héritage, c'est exactement ce que nous voulons tenter. André Malraux, Discours à l'Assemblée Nationale, Présentation du budget des affaires culturelles, 17 novembre 1959

²³ Sandrine Dubouilh, *L'architecture comme image du théâtre au XXème siècle, Double jeu*, 8 | 2011, pp 39-50.

« Une maison de la Culture en effet, ce n'est pas la salle des fêtes, le local d'associations ou le théâtre municipal reconstruit. Ce n'est pas l'office municipal de la Culture, la cimaise rêvée par les peintres du dimanche ou la scène attendue par le corps de ballet local [...] »²⁴ Les nouveaux lieux de diffusion de la culture doivent être à la fois exemplaires de la culture qu'ils portent sans pour autant être trop impressionnants au risque d'exclure les populations défavorisées.

Sandrine Dubouilh²⁵ remarque que le modèle qui tendra à s'imposer sera celui des nouveaux centres commerciaux dont la transparence attire le chaland et relance incessamment le désir d'un objet à un autre comme l'a théorisé Jean Baudrillard dans *Le système des objets et la société de consommation*. Bien plus, l'absence de références du fait que peu de salles de spectacles ont été construites durant la première moitié du XX^{ème} siècle met en perspective ces questionnements comme le rappelle Sandrine Dubouilh. Ainsi, elle écrit que lors du colloque « Architecture et Dramaturgie » organisé en Sorbonne en décembre 1948 :

« Les hommes de théâtre vivent un complexe : dans l'imaginaire collectif, l'image du théâtre reste celle des salles de spectacles des XVIII^e et XIX^e siècles, et le rouge et or, imposé tardivement par Charles Garnier à l'Opéra de Paris, est resté la couleur du théâtre. On veut rompre avec l'image de cette salle, image de la bourgeoisie, d'une société hiérarchisée qui humilie les classes les plus défavorisées, mais sans savoir quelle image serait la plus adaptée pour signifier les nouvelles valeurs du théâtre. Le questionnement peut se résumer dans une formule lapidaire, mais efficace : le béton armé n'a pas d'âme, mais le rouge et or n'est pas républicain. Il faut simplifier l'image du théâtre, simplifier aussi son accès et effacer « l'inégalité blessante de nos salles de spectacle ». À l'image de la bonbonnière,²⁶ on substitue une utopie : l'amphithéâtre, image fantasmée d'une démocratie qui s'adonnait à la philosophie et aux grandes tragédies porteuses des plus hauts questionnements sur l'humanité. » C'est le modèle de l'amphithéâtre²⁷ qui va s'imposer dès la construction de la Maison de la Culture d'Amiens. Il est, selon les mots de René Allio, « la meilleure machine à faire voir qui soit ».²⁸



source: <https://www.maisondelaculture-amiens.com>

²⁴ Émile Jean Biasini, *Lettre à M. Durafour, maire de Saint-Étienne*, 5 octobre 1965 (Centre des archives contemporaines, cote 840 756, article 201).

²⁵ Dubouilh opt. cit.

²⁶ Romain Rolland, *Le théâtre du peuple*, Paris, Hachette, 1913, p. 113.

²⁷ Dubouilh opt. cit.

²⁸ René Allio, *Le théâtre comme instrument*, in *Le lieu théâtral dans la société moderne*, ed. C.N.R.S., 1963, p. 104.



C'est donc la référence à la démocratie athénienne antique qui va prévaloir mais elle n'est pas la seule. En effet, les maisons du peuple construites à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle qui attestent de la capacité des organisations populaires telles que les syndicats ne sont pas loin dans l'imaginaire convoqué lors de la construction de ces « Maisons » de la Culture. Pour autant, loin du caractère monumental de ces édifices, c'est plutôt le modèle d'équipement de quartier tel que salle des fêtes, piscine municipale, bibliothèque qui va prévaloir dans l'architecture de ces bâtiments comme l'atteste cette photo de la Maison de Culture d'Amiens en 1960.



En effet, comme le soutenait, René Allio lors du colloque de Royaumont en 1961 sur le lieu théâtral dans la société moderne, « *Il n'y a pas de question touchant au théâtre qui ne passe, aujourd'hui comme toujours, par la question du public. [...] Contre un théâtre, pur instrument de consommation de formes d'art déjà connues par un public cultivé, je choisis le théâtre comme instrument de diffusion de la culture dans un public élargi sans cesse. Et ce choix ne peut pas ne pas avoir de répercussion sur les formes de l'architecture et les moyens de la scénographie. Il implique des solutions à des problèmes qui paraissent terre à terre à certains (aussi important que les moyens de transport pour venir au théâtre, les horaires de représentation, la possibilité offerte au public de trouver au théâtre un restaurant ou une bibliothèque ou une garderie d'enfants, ou les trois à la fois) et qui sont aussi essentiels pour la vie de théâtre de demain que les seuls problèmes du langage dramatique. En vérité on ne peut les séparer.* » C'est bien à cette ambition qu'un théâtre tel que le TÉAT Champ Fleuri tente d'être à la hauteur. Il s'agit non seulement d'un lieu de diffusion de spectacles mais également d'un lieu de création. C'est un lieu qui peut être privatisé pour organiser des événements ou un lieu dont l'ouverture peut être restreinte aux seuls invités de son propriétaire le Département de La Réunion. Il contient un bar et une salle d'exposition d'œuvres d'arts. Sa programmation vise à couvrir l'ensemble des disciplines du spectacle vivant (théâtre, danse, cirque, musique, formes hybrides) mais également à d'autres formes artistiques peu diffusées dans l'espace du territoire (court-métrage).

Il n'existe pas de schéma du TÉAT Champ Fleuri mais tout comme les théâtres de sa génération le modèle de sa configuration est celui qui s'impose aujourd'hui. Il peut être illustré par un schéma en coupe du théâtre de la Colline ci-après.

²⁹ René Allio, *Le théâtre comme instrument*, in *Le lieu théâtral dans la société moderne*, ed. C.N.R.S., 1963.

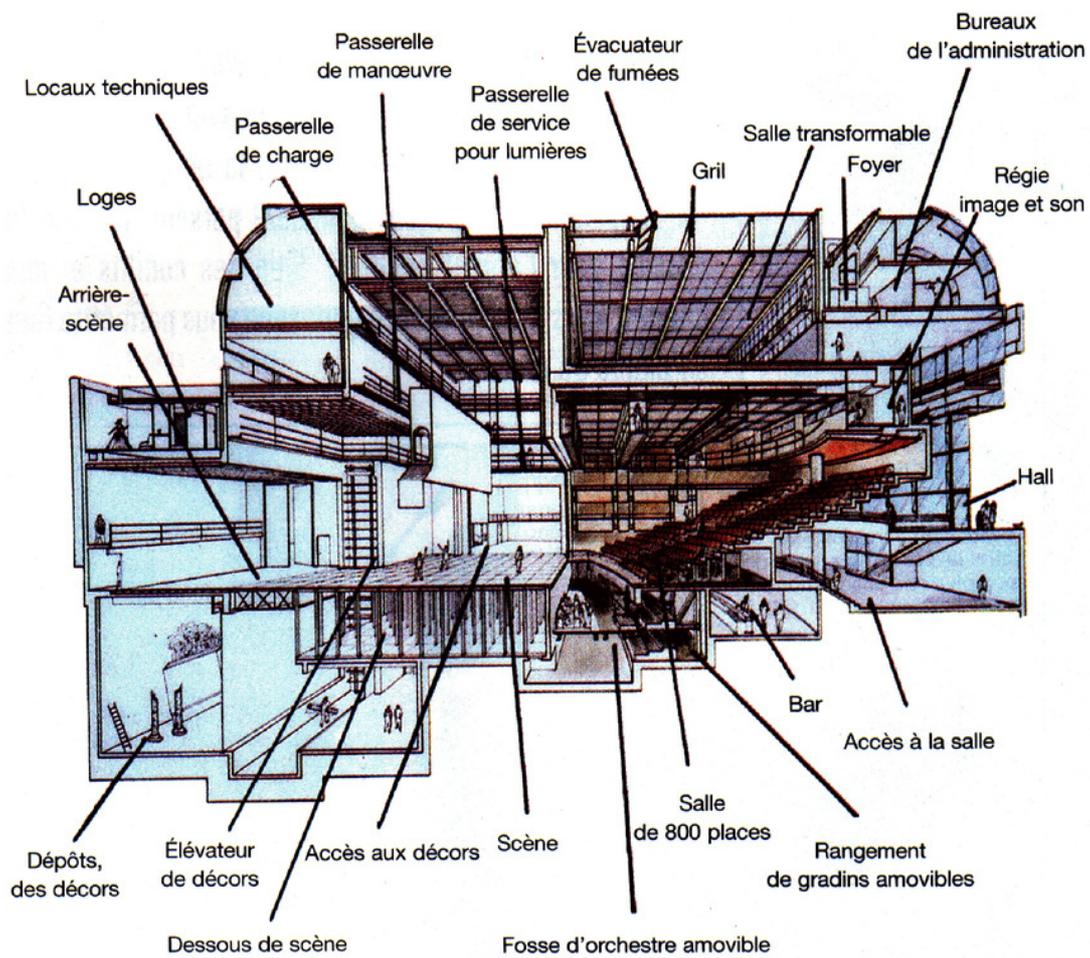
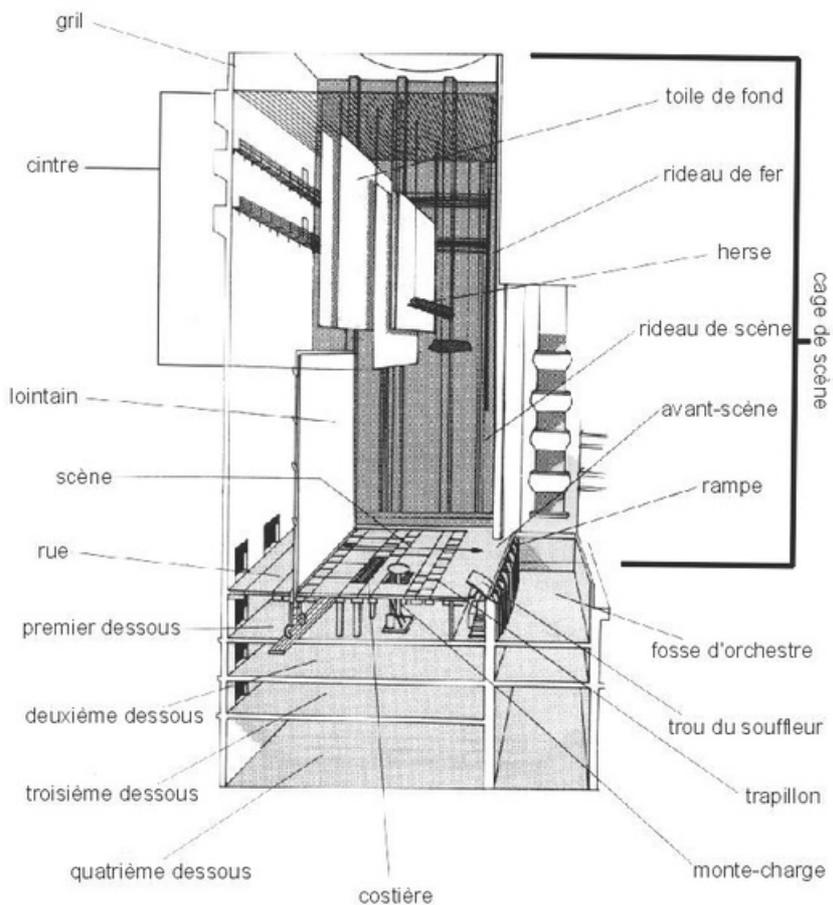


Schéma en coupe du théâtre de La Colline.

scène

coupe transversale de la scène



Le théâtre comme lieu social

Comme tout lieu social, les personnes qui travaillent dans des théâtres ont développé leur propre vocabulaire et certaines superstitions.

- Côté cour/côté jardin

Au théâtre on ne parle jamais du côté gauche ou droite de la scène pour la simple et bonne raison que, par exemple, la gauche et la droite du comédien sur scène et celles du metteur en scène qui lui fait face sont inversées. L'usage de ce vocabulaire risquerait donc de porter à confusion. Les professionnels du théâtre parlent donc du côté court et du côté jardin de la scène. Il est assez simple de mémoriser cette convention. Quand on est côté public, face à la scène il suffit de se rappeler les initiales du Christ et de placer une lettre de chaque côté de la scène. Le "J" de Jésus est donc à gauche (jardin) et le "C" à droite (cour). Historiquement, ce vocabulaire aurait été adopté par la troupe de la Comédie Française qui travaillait dans la salle des Machines du Palais des Tuileries. La salle donnait d'un côté sur la cour du Palais et de l'autre sur le jardin des Tuileries.

- Bonne chance

Les gens du théâtre considèrent que cela porte malheur de souhaiter bonne chance à un comédien ou un membre de la production. Il est d'usage de dire : « Merde ! ». Cette expression date de l'époque où les spectateurs se faisaient déposer en calèche devant l'entrée, halte au cours de laquelle les chevaux déféquaient sur le parvis du théâtre. Plus les spectateurs étaient nombreux et plus le crottin était abondant. Souhaiter "beaucoup de merdes" aux artistes c'était donc leur souhaiter beaucoup de public.

- Corde

Les techniciens et les charpentiers de théâtre venaient traditionnellement de la marine où chaque lien a un nom propre (guinde, drisse, fil, chanvre, etc.) mais où le mot corde est réservé au condamné à la pendaison, aussi ce mot était proscrit. Selon les lieux et les époques, il est considéré comme « fatal », portant la mort ; ou au contraire, le mal est moindre, et celui qui le prononce ne s'attire que l'obligation de payer la tournée à tous ceux qui l'ont entendu.

La seule corde présente dans un théâtre s'appelle la corde à piano. Nullement musicale, elle est faite d'acier de forte résistance pour servir de guide à un rideau.

- La couleur verte

La couleur verte est aussi considérée comme maléfique, dans le monde du spectacle (exception faite des clowns). Il existe plusieurs raisons à cette croyance : Cette superstition pourrait avoir pour origine les dispositifs d'éclairage de scène du XIXème siècle, qui ne mettaient pas en valeur les tons verts. On dit aussi que des comédiens ayant porté à même la peau un costume de couleur verte auraient trouvé la mort, ce qui peut s'expliquer par les effets nocifs de l'oxyde de cuivre ou du cyanure utilisé pour l'élaboration de la teinture verte au début du siècle. On dit enfin que Molière serait mort dans un costume vert...

Si la couleur verte est réputée maléfique en France, c'est le violet en Italie, le vert et le bleu au Royaume-Uni et le jaune en Espagne.

- Sifflet

Ne jamais siffler sur scène ou en coulisse. On prétend que cela attire les sifflets du public. En fait cette superstition vient de ce que les régisseurs de théâtre utilisaient autrefois des sifflements codés pour communiquer entre eux les changements de décors (comme cela se passe sur les bateaux pour effectuer les différentes manœuvres). Un acteur sifflant pouvait alors semer la confusion dans le bon déroulement technique du spectacle.

La compagnie Kèr Béton

La Compagnie Kèr Béton est née en 2005 dans un cadre universitaire réunionnais. Elle a pour but de mettre en avant les nouvelles écritures théâtrales réunionnaises et leurs mises en scène. Métissage des arts, touche à tout ludique et créativité individuelle mise dans le grand sac du théâtre contemporain sont l'exigence de la Compagnie Kèr Béton. La relecture des mythes occidentaux et orientaux amène la compagnie à interroger son île pour mieux questionner le monde. En 2005, la compagnie présente sa première création, *Kat èr granmatin*. En 2007, elle retourne sur les planches avec *In romans*, comme un retour au pays natal, pièce qui questionne l'identité et l'expatriation.

En 2011, par la plume de Vincent Fontano, la compagnie affirme sa démarche artistique en créant *SyinZonn*, la première partie d'un triptyque sur la terreur. Programmée plusieurs fois au Festival Tourné Viré à Saint-Benoît en 2011, la pièce a reçu un accueil positif du public. En avril 2013, en co-production avec le théâtre Les Bambous, la compagnie sort le deuxième volet du triptyque, intitulé *Tanbour, la soumission*. Avec cette nouvelle pièce, la compagnie reçoit les honneurs de la presse locale et s'inscrit désormais dans le paysage du théâtre réunionnais. Le travail avec le théâtre Les Bambous continue. En 2015, la compagnie crée en lien avec Madagascar et l'Alliance Française de Diego le spectacle *O bord de la Nuit* qui fera une tournée dans l'Océan Indien. En 2016, la compagnie clôture son triptyque avec le spectacle *Galé* coproduit par le théâtre Les Bambous.

En 2018, Vincent Fontano devient artiste associé de TÉAT Réunion, théâtres du Conseil Départemental de La Réunion. Il crée la même année la pièce *Loin des Hommes*, puis en 2021, *Après le feu*.



**Vincent
Fontano,
dramaturge
et metteur en
scène.**

Vincent Fontano est comédien et metteur en scène pour la compagnie Kèr Béton qu'il a fondée en 2005 à l'Université de La Réunion. Élève au Conservatoire de La Réunion en 2009, il mène un parcours atypique au sein de la création littéraire réunionnaise. Ce lecteur inconditionnel de James Baldwin et de Dany Laferrière, également auteur et metteur en scène de la compagnie, invite le public dans chacune de ses pièces à partager ses réflexions sur la société réunionnaise et sur le Monde en général. Son œuvre s'ouvre par un triptyque sur la terreur : *Synn Zonn* en 2011, *Tanbour, la soumission* en 2013 et *Galé* en 2016. En 2015, la compagnie crée en lien avec Madagascar et l'Alliance Française de Diego le spectacle *O bord de la Nuit* qui fera une tournée dans l'Océan Indien. En 2018, Vincent Fontano devient artiste associé de TÉAT Réunion, théâtres du Conseil Départemental de La Réunion et crée la pièce *Loïn des Hommes* puis *Après le feu*.

Pour présenter Vincent Fontano, vous pouvez vous appuyer sur [cette vidéo](#).

Le théâtre de Champ Fleuri



Inauguré en 1984, le TÉAT Champ Fleuri à Saint-Denis est le plus grand théâtre couvert de La Réunion. Il est composé d'une grande salle d'une capacité de 870 places et d'une deuxième salle, le Karo Kann, d'une capacité de 100 places. La programmation associe une majorité d'artistes réunionnais, issus des pays du peuplement de La Réunion ou ayant une histoire analogue du métissage, ainsi que les grands noms de la scène nationale et internationale. Toutes les formes de spectacle vivant et d'art contemporain y sont représentées : musique, danse, théâtre, nouveau cirque, marionnettes, cinéma, expositions... Chaque année est rythmée par deux saisons et deux temps forts : un festival destiné aux enfants et aux familles, Toto Total en mars et le festival Total Danse en novembre.

Avant le spectacle

Pour aider vos élèves à préparer un horizon d'attente, vous pouvez commencer par leur demander ce qu'évoque pour eux le titre « *...et puis, ils ont dit : rideau !* ». Vous pouvez noter les mots clefs au tableau et aider vos élèves à organiser leurs idées pour produire une interprétation commune. Vous pouvez ensuite leur indiquer qu'il s'agira d'une pièce qui prendra la forme d'une déambulation à la façon d'une visite du TÉAT Champ Fleuri. À partir de cet élément d'information, qu'imaginent-ils ?

Vous pouvez alors leur raconter l'histoire de l'architecture des théâtres et la situation historique d'un théâtre comme celui du TÉAT Champ Fleuri dans l'histoire de la décentralisation culturelle avant que de leur parler des locaux techniques. Pour ce faire, vous pourrez vous appuyer sur le PowerPoint *L'architecture des théâtres dans l'histoire*. Vous pouvez lancer vos élèves sur une recherche sur l'histoire des théâtres, le vocabulaire technique du théâtre, les superstitions et le vocabulaire utilisé par les gens travaillant dans les théâtres.

Où vous pouvez poursuivre en vous appuyant sur les ressources suivantes :

- Exemple de séance qui peut être intéressante pour découvrir le théâtre :
http://lettres.tice.ac-orleans-tours.fr/php5/coin_prof/theatre2.html#ici
- Visite virtuelle d'un théâtre à l'italienne par canope
<https://www.reseau-canope.fr/virtualhis/theatre.html>
- Le vocabulaire du théâtre
<https://www.lumni.fr/article/vocabulaire-du-theatre>

Si vous avez des lycéens, vous pouvez lancer vos élèves sur un travail de recherche et de réflexion en groupe de manière autonome. Chaque groupe travaille sur une thématique différente qui permet de couvrir les aspects principaux du spectacle. Cela leur permettra de rafraîchir leurs connaissances, d'en acquérir de nouvelles et de susciter leur réflexion.

Vous pouvez organiser le travail soit en leur donnant les questions en amont et en prévoyant un travail de restitution en classe, soit en les accompagnant au C.D.I. durant une heure pour commencer la restitution en classe durant la deuxième heure.

Les questions sont de difficultés inégales. Elles permettent de constituer des groupes de niveaux hétérogènes afin que chaque élève puisse aisément participer à l'activité sans se retrouver en difficulté.

Pour formaliser la restitution et l'intégrer à la perspective de la préparation des épreuves du baccalauréat, vous pouvez leur faire prendre connaissance et leur expliquer les indicateurs d'évaluation du grand oral que vous trouverez [ici](#) puis, le mettre à disposition des élèves sur PRONOTE. Lors de la restitution commune en classe des travaux de groupe, vous pouvez projeter au tableau cette grille indicative d'évaluation et demander aux élèves auditeurs à l'issue de l'écoute et de la prise de notes de positionner la prestation de leurs camarades au regard des attendus de l'épreuve de Grand Oral.

Groupe 1

La déambulation théâtralisée

1. Qu'est-ce que la déambulation théâtrale et avec quelles formes de spectacle est-elle traditionnellement associée ?
2. Quelles sont les origines historiques de la déambulation théâtrale, notamment dans l'Antiquité et lors de cérémonies religieuses ?
3. Comment la déambulation a-t-elle évolué à partir de la fin du XXème siècle, en intégrant l'intérieur des théâtres ou d'autres lieux ? Qu'est-ce qui est privilégié dans ce type de jeu ?
4. Comment le dispositif de la déambulation théâtrale modifie-t-il la relation entre les comédiens et le public ?
5. Quels sont les éléments qui caractérisent l'espace scénique dans la déambulation théâtrale, en termes de décors et d'investissement de l'espace ?
6. Qu'est-ce que l'abolition du quatrième mur dans la déambulation théâtrale et en quoi cela crée-t-il une proximité entre les comédiens et les spectateurs ?
7. En quoi la déambulation théâtrale encourage-t-elle la participation active des spectateurs ? Comment peuvent-ils devenir partie intégrante du spectacle ?
8. Comment la déambulation théâtrale offre-t-elle une expérience différente aux spectateurs, par rapport au théâtre traditionnel où ils sont assis dans la salle ?

Groupe 2

Le public du théâtre

1. Cherchez puis expliquez comment la ritualisation progressive du début et de la fin du spectacle a-t-elle contribué à transformer le comportement des spectateurs ? Quels éléments de cette ritualisation sont encore présents de nos jours ?
2. Quels sont les avantages et les inconvénients de la norme comportementale d'acheter une place numérotée et de ne pas bouger ni parler pendant un spectacle ? Dans quelle mesure cette norme est-elle toujours valable de nos jours ?
3. Que pourrait ressentir un spectateur qui éclaterait de rire de manière isolée sans se sentir accompagné ? Comment pourrait réagir le reste du public ? Comment le fait que plusieurs personnes dans le public réagissent de la même façon influence-t-elle la manière dont on perçoit l'émotion que l'on ressent ?
4. À votre avis, pourquoi est-il important pour les spectateurs d'adopter une attitude respectueuse envers les acteurs et les autres membres du public ? Comment cela peut-il améliorer l'expérience théâtrale pour tous ?

L'évolution de l'architecture des théâtres

Groupe 3

Des origines à la Renaissance

1. Quelle est l'étymologie du mot "théâtre" et que signifie-t-il en grec ?
2. Décrivez brièvement l'architecture des premiers théâtres grecs.
3. Comment les espaces du théâtre grec étaient-ils séparés les uns des autres ? Quels étaient les lieux intermédiaires ?
4. Quel était le rôle des représentations théâtrales dans l'Antiquité ? Quelles étaient les questions abordées lors de ces représentations ?
5. Quelle influence l'architecture du théâtre grec a-t-elle eue sur le théâtre romain ?
6. Comment le théâtre était-il pratiqué au Moyen Âge ? Quels types de représentations théâtrales étaient populaires à cette époque ?
7. Qu'est-ce qui a marqué le retour des théâtres pendant la Renaissance ? Peux-tu donner un exemple célèbre ?
8. Quel est le premier exemple de salle de théâtre à l'italienne construit à cette époque et quel architecte en est responsable ?

Groupe 4

La réinvention de l'architecture du théâtre au XIXème siècle

1. Quelle est la conception que Wagner développe de la fonction de l'art en général et du théâtre en particulier ? Explique ce qu'est l'œuvre d'art totale selon Wagner ?
2. Quels sont les effets de l'œuvre d'art totale sur les spectateurs ?
3. Qu'est-ce que le Palais des Festivals de Bayreuth et comment rompt-il avec l'organisation traditionnelle des théâtres ?
4. En quoi l'idée d'œuvre d'art totale va-t-elle influencer les avant-gardes du début du XXème siècle ?
5. Comment le Bauhaus contribue-t-il à la réinvention de l'architecture du théâtre ?
6. Comment l'évolution de la conception de l'espace scénique au début du XXème siècle affecte-t-elle l'architecture des théâtres ?
7. Quelle forme Antoine Vitez voudra-t-il pour l'architecture du théâtre ?
8. Quel modèle architectural s'impose avec la construction de la Maison de la Culture d'Amiens et quelle en est la référence historique ?

Groupe 5

Le théâtre comme lieu social

Comme tout lieu social, les personnes qui travaillent dans des théâtres ont développé leur propre vocabulaire et certaines superstitions. Cherchez le sens et l'origine du sens que les gens de théâtre attribuent à celles-ci :

1. Côté cour/côté jardin
2. Bonne chance
3. Corde
4. La couleur verte
5. Sifflet

Groupe 6

Vincent Fontano et la compagnie Kèr Béton

1. Quand et où la Compagnie Kèr Béton a-t-elle été créée ?
2. Quel est le projet artistique de la Compagnie Kèr Béton ?
3. Quelles sont les pièces de théâtre créées par la compagnie et quelles thématiques abordent-elles ?
4. En dehors du théâtre, quelles sont les autres réalisations artistiques de Vincent Fontano ?
5. Quelles sont les influences littéraires et les réflexions sociétales des pièces de Vincent ?

Éléments de correction pour l'enseignant

Groupe 1

La déambulation théâtralisée

1. Qu'est-ce que la déambulation théâtrale et avec quelles formes de spectacle est-elle traditionnellement associée ?

La déambulation théâtrale est une forme de spectacle où les acteurs se déplacent parmi le public plutôt que de rester sur une scène fixe. Elle est traditionnellement associée au cirque et au théâtre de rue, où les performances sont souvent improvisées et mettent l'accent sur l'interaction directe avec le public.

2. Quelles sont les origines historiques de la déambulation théâtrale, notamment dans l'Antiquité et lors de cérémonies religieuses ?

Les origines historiques de la déambulation théâtrale remontent à l'Antiquité, notamment lors des dionysies, des festivités en l'honneur du dieu Dionysos. Plus tard, dans l'univers chrétien, des déambulations sont pratiquées sous la forme de processions lors de cérémonies religieuses.

3. Comment la déambulation a-t-elle évolué à partir de la fin du XXème siècle, en intégrant l'intérieur des théâtres ou d'autres lieux ? Qu'est-ce qui est privilégié dans ce type de jeu ?

À partir de la fin du XXème siècle, la déambulation théâtrale a évolué en intégrant l'intérieur des théâtres ou d'autres lieux. Dans ce type de jeu, l'accent est souvent mis sur le texte et les performances des acteurs, contrairement aux formes antérieures où l'improvisation était plus prédominante.

4. Comment le dispositif de la déambulation théâtrale modifie-t-il la relation entre les comédiens et le public ?

Le dispositif de la déambulation théâtrale modifie la relation entre les comédiens et le public en plaçant les acteurs au milieu du public. Cela efface les frontières traditionnelles entre l'espace scénique et la salle, créant ainsi une proximité et une interaction directe entre les deux.

5. Quels sont les éléments qui caractérisent l'espace scénique dans la déambulation théâtrale, en termes de décors et d'investissement de l'espace ?

Dans la déambulation théâtrale, les décors sont souvent absents ou modestes. L'espace scénique est défini par les stations de la déambulation et par l'investissement de l'espace par les acteurs. La progression du récit est souvent liée à celle de la marche.

6. Qu'est-ce que l'abolition du quatrième mur dans la déambulation théâtrale et en quoi cela crée-t-il une proximité entre les comédiens et les spectateurs ?

L'abolition du quatrième mur dans la déambulation théâtrale signifie que la frontière entre les acteurs et le public devient floue. Les comédiens interagissent directement avec les spectateurs, invitant parfois ces derniers à participer activement au spectacle. Cela crée une proximité et une immersion plus intenses pour le public.

7. En quoi la déambulation théâtrale encourage-t-elle la participation active des spectateurs ? Comment peuvent-ils devenir partie intégrante du spectacle ?

La déambulation théâtrale encourage la participation active des spectateurs en les impliquant dans le spectacle. Les spectateurs peuvent être interpellés, devenir des décors vivants, des figurants ou même des acteurs à certains moments. Ils sont invités à s'engager et à contribuer à l'expérience théâtrale.

8. Comment la déambulation théâtrale offre-t-elle une expérience différente aux spectateurs, par rapport au théâtre traditionnel où ils sont assis dans la salle ?

La déambulation théâtrale offre une expérience différente aux spectateurs par rapport au théâtre traditionnel où ils sont assis dans la salle. Dans la déambulation, les spectateurs sont en mouvement, suivant les acteurs et créant ainsi une dynamique collective. Ils vivent une expérience immersive, participative et interactive, ce qui les rapproche davantage de l'action scénique et crée un sentiment de vivre l'événement théâtral ensemble.

Groupe 2

Le public du théâtre

1. Cherchez puis expliquez comment la ritualisation progressive du début et de la fin du spectacle a-t-elle contribué à transformer le comportement des spectateurs ? Quels éléments de cette ritualisation sont encore présents de nos jours ?

La ritualisation progressive du début et de la fin du spectacle a contribué à transformer le comportement des spectateurs en centrant leur attention sur la scène. Cette ritualisation est symbolisée par un tombé de rideau au début et à la fin du spectacle, marquant ainsi le début et la fin de l'expérience théâtrale. Ces éléments de ritualisation sont encore présents de nos jours, où le rideau est souvent utilisé pour délimiter les moments clés du spectacle.

2. D'après vous, quels sont les avantages et les inconvénients d'acheter une place numérotée et de ne pas bouger ni parler pendant un spectacle ? Dans quelle mesure cette norme est-elle toujours valable de nos jours ?

L'avantage de la norme comportementale d'acheter une place numérotée et de ne pas bouger ni parler pendant un spectacle est qu'elle favorise la concentration et l'immersion dans l'œuvre. Cela permet aux spectateurs de se plonger dans l'univers créé par les acteurs et de ne pas perturber leur performance. Cependant, cela peut également présenter des inconvénients, car cela peut restreindre la spontanéité et l'expression individuelle. De nos jours, bien que cette norme soit généralement respectée, certains spectacles plus interactifs ou participatifs peuvent encourager une participation plus active du public.

3. Que pourrait ressentir un spectateur qui éclaterait de rire de manière isolée sans se sentir accompagné ? Comment pourrait réagir le reste du public ? Comment le fait que plusieurs personnes dans le public réagissent de la même façon influence-t-elle la manière dont on perçoit l'émotion que l'on ressent ?

Lorsqu'un spectateur rit de manière isolée sans se sentir accompagné, cela peut avoir pour conséquence qu'il écoute son éclat de rire ou qu'il se sente gêné. L'expérience partagée avec les autres spectateurs joue un rôle important dans notre perception de l'émotion ressentie. Lorsque nous sommes entourés de personnes qui réagissent de la même manière, cela crée une contagion émotionnelle et renforce notre propre expérience émotionnelle. La réaction collective amplifie souvent les émotions ressenties et peut rendre l'expérience plus intense.

4. À votre avis, pourquoi est-il important pour les spectateurs d'adopter une attitude respectueuse envers les acteurs et les autres membres du public ? Comment cela peut-il améliorer l'expérience théâtrale pour tous ?

Il est important pour les spectateurs d'adopter une attitude respectueuse envers les acteurs et les autres membres du public car cela crée un environnement propice à l'appréciation du spectacle. En respectant les acteurs, qui se donnent corps et âme dans leur performance, et en respectant les autres spectateurs, qui cherchent à vivre pleinement l'expérience théâtrale, chacun peut se sentir à l'aise et pleinement immergé dans le spectacle. L'adoption d'une attitude respectueuse favorise également le dialogue entre les spectateurs et permet de partager une expérience commune, renforçant ainsi le lien social et la compréhension mutuelle.

L'évolution de l'architecture des théâtres

Groupe 3

Des origines à la Renaissance

1. Quelle est l'étymologie du mot "théâtre" et que signifie-t-il en grec ?

Le mot "théâtre" vient du grec "theatron", qui signifie "le lieu d'où l'on voit".

2. Décrivez brièvement l'architecture des premiers théâtres grecs.

Les premiers théâtres grecs étaient caractérisés par des gradins faisant face à une scène en forme de demi-lune. Cette architecture est illustrée par des photographies du Théâtre d'Épidaure.

3. Comment les espaces du théâtre grec étaient-ils séparés les uns des autres ? Quels étaient les lieux intermédiaires ?

Les espaces du théâtre grec étaient séparés les uns des autres de la manière suivante : le public assistait au spectacle depuis le "theatron", la scène était appelée "proskenion" et les coulisses étaient connues sous le nom de "skene". Des lieux intermédiaires étaient également présents, tels que la piste du chœur ou "orchestra" entre le "theatron" et le "proskenion", ainsi que le "thymélé" ou autel de Dionysos entre l'"orchestra" et le "proskenion".

4. Quel était le rôle des représentations théâtrales dans l'Antiquité ? Quelles étaient les questions abordées lors de ces représentations ?

Les représentations théâtrales dans l'Antiquité étaient plus que de simples spectacles, elles étaient également des cérémonies. Elles étaient réalisées deux fois par an durant une semaine en l'honneur du dieu Dionysos. Ces représentations étaient l'occasion de questionner la place de l'homme dans l'univers, d'explorer la démesure des héros écrasés par le destin ou de dénoncer les travers sociaux à travers les comédies. Elles invitaient les spectateurs à une réflexion morale commune.

5. Quelle influence l'architecture du théâtre grec a-t-elle eue sur le théâtre romain ?

L'architecture du théâtre grec a eu une grande influence sur le théâtre romain. Les théâtres romains ont largement été inspirés par l'architecture grecque, en y ajoutant des éléments propres à la culture romaine.

6. Comment le théâtre était-il pratiqué au Moyen Âge ? Quels types de représentations théâtrales étaient populaires à cette époque ?

Au Moyen Âge, le théâtre était pratiqué de différentes manières. Les drames liturgiques étaient joués dans les églises, illustrant des passages célèbres de la Bible. Les miracles, qui relataient la vie des saints, et les mystères, qui étaient à la fois une catéchèse et un outil d'évangélisation, étaient joués sur les parvis des églises. Le théâtre profane, comprenant des monologues, des soties, des moralités et des farces, était joué dans la rue et sur les places publiques.

7. Qu'est-ce qui a marqué le retour des théâtres pendant la Renaissance ? Peux-tu donner un exemple célèbre ?

Le retour des théâtres pendant la Renaissance a été marqué par la construction de nouveaux édifices dédiés au théâtre. Un exemple célèbre est le Globe de William Shakespeare, un théâtre élisabéthain en plein air. Il était conçu comme une halle avec des travées et une scène couverte, inspiré des cours d'auberges où les pièces étaient jouées précédemment afin d'assurer que le public paie dès l'entrée et reste jusqu'à la fin du spectacle.

8. Quel est le premier exemple de salle de théâtre à l'italienne construit à cette époque et quel architecte en est responsable ?

Le premier exemple de salle de théâtre à l'italienne construit à cette époque est le Teatro Olimpico d'Andrea Palladio en 1585.

Groupe 4

La réinvention de l'architecture du théâtre au XIXème siècle

1. Quelle est la conception que Wagner développe de la fonction de l'art en général et du théâtre en particulier ? Explique ce qu'est l'œuvre d'art totale selon Wagner ?

La conception développée par Wagner de la fonction de l'art en général et du théâtre en particulier repose sur l'idée d'une œuvre d'art totale, ou Gesamtkunstwerk en allemand. Selon Wagner, l'art doit transcender les limites entre les différentes formes artistiques et fusionner la musique, le texte, la mise en scène, la scénographie et les autres éléments pour créer une expérience artistique complète. L'œuvre d'art totale combine donc différents arts pour atteindre une synergie artistique et émotionnelle supérieure.

2. Quels sont les effets de l'œuvre d'art totale sur les spectateurs ?

Les effets de l'œuvre d'art totale sur les spectateurs sont multiples. En intégrant plusieurs formes d'expression artistique, l'œuvre d'art totale vise à engager les spectateurs de manière immersive et holistique. Elle cherche à susciter une expérience esthétique globale et intense, en fusionnant les émotions, les sensations et les idées. L'objectif est de provoquer une réaction émotionnelle profonde et de transcender la simple observation passive pour impliquer activement les spectateurs.

3. Qu'est-ce que le Palais des Festivals de Bayreuth et comment rompt-il avec l'organisation traditionnelle des théâtres ?

Le Palais des Festivals de Bayreuth, en Allemagne, rompt avec l'organisation traditionnelle des théâtres en créant un espace spécifiquement conçu pour les représentations des opéras de Wagner. Il a été construit selon les idées de Wagner sur l'œuvre d'art totale, avec une acoustique optimisée, une scène centrale, une fosse d'orchestre cachée et une configuration du public qui permet une immersion totale dans l'œuvre. Il est considéré comme le premier théâtre spécifiquement conçu pour accueillir des œuvres d'art totales.

4. En quoi l'idée d'œuvre d'art totale va influencer les avant-gardes du début du XXème siècle ?

L'idée d'œuvre d'art totale de Wagner a eu une influence majeure sur les avant-gardes du début du XXème siècle. Les artistes de mouvements tels que le futurisme, le dadaïsme et le constructivisme ont été inspirés par l'idée de fusionner les arts et de créer des expériences artistiques totales. Ils ont cherché à intégrer différents médias et à briser les barrières entre les disciplines artistiques pour explorer de nouvelles formes d'expression.

5. Comment le Bauhaus contribue-t-il à la réinvention de l'architecture du théâtre ?

Le Bauhaus, une école d'art et de design fondée en Allemagne au début du XXème siècle, a contribué à la réinvention de l'architecture du théâtre en intégrant les principes du modernisme et de l'art total. Les artistes du Bauhaus ont exploré de nouvelles approches de la scénographie et de l'architecture théâtrale, en utilisant des matériaux innovants, des formes géométriques simples et des techniques de conception fonctionnalistes. Ils ont cherché à créer des espaces scéniques flexibles et modulables, favorisant une interaction plus étroite entre les acteurs et le public.

6. Comment l'évolution de la conception de l'espace scénique au début du XXème siècle affecte-t-elle l'architecture des théâtres ?

L'évolution de la conception de l'espace scénique au début du XXème siècle a profondément influencé l'architecture des théâtres. Les nouvelles idées sur la scénographie et l'œuvre d'art totale ont remis en question les conceptions traditionnelles de la scène et du public. Les théâtres ont été repensés pour permettre une plus grande proximité entre les acteurs et les spectateurs, avec des scènes plus ouvertes, des configurations flexibles et des espaces qui favorisent l'immersion et l'interaction.

7. Quelle forme Antoine Vitez vaudra pour l'architecture du théâtre ?

Antoine Vitez souhaitait une architecture du théâtre qui rompe avec les conventions traditionnelles et favorise une plus grande proximité entre les acteurs et les spectateurs. Il envisageait des formes de théâtres ouverts, tels que des "théâtres-forêts" ou "théâtres-jardins", qui offriraient une relation plus étroite entre les artistes et le public. Cette approche visait à encourager l'interaction et l'échange entre les différents éléments de la représentation théâtrale.

8. Quel modèle architectural s'impose avec la construction de la Maison de la Culture d'Amiens et quelle en est la référence historique ?

La construction de la Maison de la Culture d'Amiens a introduit le modèle architectural du "théâtre à l'italienne" dans l'architecture moderne. Ce modèle est basé sur les théâtres de la Renaissance italienne, caractérisés par une scène proéminente, une configuration en forme de fer à cheval et une acoustique optimisée. La Maison de la Culture d'Amiens a adapté ce modèle avec des éléments modernes, tels qu'une conception fonctionnaliste et l'utilisation de matériaux contemporains, tout en conservant les principes fondamentaux du "théâtre à l'italienne".

Groupe 5

Le théâtre comme lieu social

Comme tout lieu social, les personnes qui travaillent dans des théâtres ont développé leur propre vocabulaire et certaines superstitions. Cherchez le sens et l'origine du sens que les gens de théâtre attribuent à celles-ci :

1. Côté cour/côté jardin

Au théâtre on ne parle jamais du côté gauche ou droite de la scène pour la simple et bonne raison que, par exemple, la gauche et la droite du comédien sur scène et celle du metteur en scène qui lui fait face sont inversées. L'usage de ce vocabulaire risquerait donc de porter à confusion. Les professionnels du théâtre parlent donc du côté court et du côté jardin de la scène. Il est assez simple de mémoriser cette convention. Quand on est côté public, face à la scène il suffit de se rappeler les initiales du Christ et de placer une lettre de chaque côté de la scène. Le "J" de Jésus est donc à gauche (jardin) et le "C" à droite (cour). Historiquement, ce vocabulaire aurait été adopté par la troupe de la Comédie Française qui travaillait dans la salle des Machines du Palais des Tuileries. La salle donnait d'un côté sur la cour du Palais et de l'autre sur le jardin des Tuileries.

2. Bonne chance

Les gens du théâtre considèrent que cela porte malheur de souhaiter bonne chance à un comédien ou un membre de la production. Il est d'usage de dire : « Merde ! ». Cette expression date de l'époque où les spectateurs se faisaient déposer en calèche devant l'entrée, halte au cours de laquelle les chevaux déféquaient sur le parvis du théâtre. Plus les spectateurs étaient nombreux et plus le crottin était abondant. Souhaiter "beaucoup de merdes" aux artistes c'était donc leur souhaiter beaucoup de public.

3. Corde

Les techniciens et les charpentiers de théâtre venaient traditionnellement de la marine où chaque lien a un nom propre (guinde, drisse, fil, chanvre, etc.) mais où le mot corde est réservé au condamné à la pendaison, aussi ce mot était proscrit. Selon les lieux et les époques, il est considéré comme « fatal », portant la mort ; ou au contraire, le mal est moindre, et celui qui le prononce ne s'attire que l'obligation de payer la tournée à tous ceux qui l'ont entendu.

La seule corde présente dans un théâtre s'appelle la corde à piano. Nullement musicale, elle est faite d'acier de forte résistance pour servir de guide à un rideau.

4. La couleur verte

La couleur verte est aussi considérée comme maléfique, dans le monde du spectacle (exception faite des clowns). Il existe plusieurs raisons à cette croyance : Cette superstition pourrait avoir pour origine les dispositifs d'éclairage de scène du XIXème siècle, qui ne mettaient pas en valeur les tons verts.

On dit aussi que des comédiens ayant porté à même la peau un costume de couleur verte auraient trouvé la mort, ce qui peut s'expliquer par les effets nocifs de l'oxyde de cuivre ou cyanure utilisé pour l'élaboration de la teinture verte au début du siècle.

On dit enfin que Molière serait mort dans un costume vert...

Si la couleur verte est réputée maléfique en France, c'est le violet en Italie, le vert et le bleu au Royaume-Uni et le jaune en Espagne.

5. Sifflet

Ne jamais siffler sur scène ou en coulisse. On prétend que cela attire les sifflets du public.

En fait cette superstition vient de ce que les régisseurs de théâtre utilisaient autrefois des sifflements codés pour communiquer entre eux les changements de décors (comme cela se passe sur les bateaux pour effectuer les différentes manœuvres). Un acteur sifflant pouvait alors semer la confusion dans le bon déroulement technique du spectacle.

Groupe 6

Vincent Fontano et la compagnie Kèr Béton

1. Quand et où la Compagnie Kèr Béton a-t-elle été créée ?

La Compagnie Kèr Béton a été créée en 2005 à l'Université de La Réunion.

2. Quel est le projet artistique de la Compagnie Kèr Béton ?

Le projet artistique de la Compagnie Kèr Béton vise à mettre en avant les nouvelles écritures théâtrales réunionnaises et leurs mises en scène. Ils recherchent le métissage des arts, l'exploration ludique et la créativité individuelle dans le contexte du théâtre contemporain. Leur objectif est également de questionner l'île de La Réunion pour mieux interroger le monde.

3. Quelles sont les pièces de théâtre créées par la compagnie et quelles thématiques abordent-elles ?

- *Kat èr granmatin* (2005)
- *In romans* (2007), qui aborde les thématiques de l'identité et de l'expatriation
- *SyinZonn* (2011), première partie d'un triptyque sur la terreur
- *Tanbour, la soumission* (2013), deuxième volet du triptyque
- *Galé* (2016), clôture du triptyque
- *O bord de la Nuit* (2015), créé en collaboration avec Madagascar et l'Alliance Française de Diego, explore les thèmes liés à l'océan Indien
- *Loin des hommes* (2018) aborde la question de la masculinité toxique
- *Après le feu* (2020) traite de la relation entre la victime d'un génocide et son tortionnaire
- «...et puis ils ont dit : rideau ! » (2022) évoque le monde du théâtre

4. En dehors du théâtre, quelles sont les autres réalisations artistiques de Vincent Fontano ?

En dehors du théâtre, Vincent Fontano est également auteur et cinéaste.

5. Quelles sont les influences littéraires et les réflexions sociétales des pièces de Vincent ?

Les pièces de Vincent Fontano sont influencées par des écrivains tels que James Baldwin et Dany Laferrière. Elles invitent le public à partager ses réflexions sur la société réunionnaise et le monde en général. Les thématiques abordées dans ses pièces reflètent ces réflexions sociétales et peuvent varier selon les œuvres, allant de la terreur à l'exploration des cultures de l'océan Indien.

Après le spectacle

Vous pouvez commencer par faire un tour de table en demandant à chacun de dire un mot pour désigner une émotion, un aspect du spectacle qui l'a le plus impressionné ou ce qu'il a le plus/le moins aimé. Un élève ou vous-même écrivez chacun de ces mots sur le tableau en les rapprochant par proximité de sens. En fonction de l'âge et du niveau scolaire de vos élèves, vous pouvez leur demander d'écrire un récit, une description, une critique du spectacle ou de passer à un écrit d'invention dans lequel ils racontent une histoire à partir du spectacle. Vous pouvez envisager de lancer vos élèves sur un atelier de théâtre qui pourra servir de support à un projet inter-disciplinaire :

- choisir un lieu (l'école, le quartier, etc...)
- se renseigner sur son histoire (par recueil de paroles et de témoignages de ses habitants et de ses usagers, recherches aux archives départementales, etc.).
- le visiter et noter les points remarquables
- écrire une histoire et penser une déambulation
- l'éprouver une première fois juste avec la classe
- présenter ce travail à des camarades de l'école
- proposer une restitution avec les membres de l'école, les parents, les habitants et/ou usagers du lieu

Si vous désirez faire appel à un comédien pour avoir un appui technique, n'hésitez pas à faire appel à nous publics@teat.re ou 0262 41 93 22. Vous pouvez proposer à vos élèves des recherches sur l'histoire du théâtre comme lieu, genre, "monde" et organiser une exposition avec eux au sein de votre établissement.

Pour aller plus loin

Lexique du vocabulaire technique de la régie des théâtres. Mathias Broth, *Agents secrets: le public dans la construction interactive de la représentation théâtrale*.

Wallon Emmanuel, *La Mobilité du spectateur*, in Marcel Freydefond, Charlotte Granger, *Le théâtre de rue, un théâtre de l'échange*, revue Études théâtrales n°4142, L'Harmattan, 2008.

Collectif, *Déambulations théâtrales : et toi, tu fais comment ?*, Éditions 1000 kilos, juillet 2020.