# Le spectateur en immersion

Tiphaine Marcq

▶ **To cite this version:**

Tiphaine Marcq. Le spectateur en immersion. Sciences de l'Homme et Société. 2012. dumas-00716801

**HAL Id: dumas-00716801**

**https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00716801**

Submitted on 11 Jul 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Le spectateur en immersion

**Tiphaine MARCQ**

UFR de Lettres et Arts

Mémoire de master 1 de recherche - 18 crédits - Mention Arts du Spectacle

Spécialité ou Parcours : Mention théâtre européen

Sous la direction de Martial Poirson

Année universitaire 2011-2012

# Le spectateur en immersion

**Tiphaine MARCQ**

UFR de Lettres et Arts

Mémoire de master 1 de recherche - 18 crédits - Mention Arts du Spectacle

Spécialité ou Parcours : Mention théâtre européen

Sous la direction de Martial Poirson

Année universitaire 2011-2012

# REMERCIEMENTS

**Université Stendhal:**

Martial Poirson,

Alice Folco,

Guy Spielmann.

**Les ex-membres du Groupe O:**

Heiko Buchholz,

Céline Robin,

Sophie Le Garroy,

Mani Isaac,

Demis Herenger,

Laurence Dell'Utri.

**Les participants aux Mem'Art :**

Amandine Dupraz,

Elodie Piccarreta,

Julie Martinez,

Kaveh Hedayatifar,

Marie Jacomino.

Les Mem'Art est un groupe d'étudiants en Master de recherche du département Lettres et Arts à l'Université Stendhal. Il fut constitué à mon initiative, afin de procéder à des rencontres informelles et bimensuelles, dans l'objectif de s'entre-aider dans l'élaboration de nos mémoires.

**Autres:**

Françoise Fiocchi, du Group'ov, pour m'avoir donné accès aux archives de *Rwanda 94*.

Brice Albernhe, pour m'avoir apporté le premier témoignage sur *Spectacle 4*.

Pierrick Rinaudo et Guillaume Veillet, pour avoir nourri ma réflexion par leur expérience de spectateur.

Alizée Marcq et Claire Marcq pour avoir veillé à la syntaxe et à l'orthographe de ce mémoire.

UNIVERSITÉ Stendhal GRENOBLE 3

Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

**DECLARATION**

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : Marcq PRENOM : Tiphaine

DATE : 12 juin 2012

# Table des matières

**REMERCIEMENTS** ..... **3**

**TABLE DES MATIERES** ..... **5**

**INTRODUCTION** ..... **7**

**PARTIE I. MISE EN PERSPECTIVE DE L'ESTHETIQUE THEATRALE** ..... **10**

A. LES THEATRES ET LES THEORIES DE L'ACTIVITE ..... 11

*1. L'activité par le texte: distanciation brechtienne* ..... *11*

*2. Le théâtre de l'Opprimé* ..... *12*

*3. L'activité interprétative* ..... *13*

B. LES AUTRES THEATRES ASSIMILABLES ..... 14

*1. Le théâtre de la Cruauté et le Living Theatre* ..... *14*

*2. Le théâtre Hors les Murs* ..... *14*

**PARTIE II. *HOTEL MEDEA*, UN SPECTACLE D'IMMERSION** ..... **16**

A. LE SPECTATEUR LOUVOYANT ENTRE ROLE ET FIGURATION ..... 17

*1. Des Choeurs communicants* ..... *17*

*2. Les trahisons multiples* ..... *18*

*3. Rôles et figurations* ..... *19*

B. LA GESTION DU SPECTATEUR ..... 19

*1. Le contrat participatif* ..... *20*

*2. L'initiation au spectacle* ..... *21*

*3. A quoi joue le spectateur?* ..... *21*

*4. La direction du spectateur* ..... *22*

C. L'INSERTION CORPORELLE ..... 23

*1. La place des sens* ..... *23*

*2. La fête théâtrale* ..... *24*

*3. Le sommeil* ..... *24*

*4. L'expression par la composition du texte: imperfection de son exploitation* ..... *25*

**PARTIE III. *SPECTACLE 4*, UN SPECTACLE "SUBMERSIF"** ..... **27**

A. LE SPECTATEUR, D'IMMERGE A SUBMERGE PAR LA FICTION ..... 29

*1. L'immersion dans la fiction* ..... *29*

*2. Le spectateur au coeur du dispositif* ..... *30*

*3. La sortie de la fiction vient de l'espace réel* ..... *31*

B. LA RESPONSABILITE PARTAGEE ..... 32

*1. La responsabilité de l'équipe de création* ..... *33*

*2. Entre co-responsabilité et responsabilisation du spectateur* ..... *34*

**CONCLUSION** ..... **35**

**SOURCES** ..... **37**

**TABLE DES ANNEXES** ..... **42**

# Introduction

L'*Edinburgh Festival Fringe*, souvent connu sous l'abréviation *Fringe*, s'est construit en marge du Festival international d'Edimbourg (Écosse, Royaume-Uni) dans les années 1950. Aujourd'hui, il draine des spectacles du monde entier, étudiants comme professionnels. Le *Fringe* recèle des trésors de créativité et permet à de nouvelles formes d'éclore. Un théâtre expérimental (ou théâtre de recherche) y prend place sous le fleuron du théâtre post-dramatique[1] qui s'oppose au théâtre traditionnel, commercial et bourgeois. Il refuse le primat du texte au profit d'une recherche sur la structure de la représentation théâtrale. Parmi ces spectacles, on trouve *Hotel Medea*, de la compagnie anglo-brésilienne Zecora-Ura. Il a été présenté au *Fringe* en août 2011 au Summerhall (un ancien laboratoire de recherche scientifique transformé en lieu de représentation pour l'occasion). Notable pour la temporalité de sa représentation -il commence à minuit et se termine à six heures du matin- *Hotel Medea* propose une expérience inhabituelle au spectateur: celui-ci est placé au centre du dispositif théâtral. Il figure successivement le peuple de Colchide, les enfant de Médée et de Jason, des journalistes… déambulant dans un espace théâtral agrandi à la taille du bâtiment. Placés au plus près de la représentation théâtrale, les spectateurs sont immergés dans l'intimité de l'histoire.

À la recherche d'expériences théâtrales comparables, où la place du spectateur est utilisée comme un outil de création, des échanges interpersonnels ont attiré mon attention sur le *Spectacle 4* créé par le Groupe O en 1998. Le témoignage encore vif (et au premier degré) des anciens spectateurs a attisé ma curiosité. *Spectacle 4*, comme de nombreux autres spectacles du Groupe O, cherche à mettre le spectateur dans une position où il est touché par une expérience de vie à laquelle il n'a pas accès dans son quotidien, souvent pour des raisons d'éthique[2]. *Spectacle 4* est basé sur des témoignages de militaires français à Sarajevo lors des événements de 1992 à 1994 qui dévoilaient la frénésie de la vie face à la proximité de la mort. *Spectacle 4* s'attache à rendre perceptible ce besoin de vivre frénétique, voire orgiaque. Immergés dans cet univers alternatif à leur quotidien, les spectateurs perçoivent (sans toujours comprendre) ce qui se passe. A l'image d'un enfant devant l'atrocité du monde, le spectateur

[1] Tel que le définit Hans Thies Lehmann. (LEHMANN, 2002).

[2] *Sextacle*, du Groupe O met le spectateur dans la position d'aller "aux putes". Il expérimente le perversité du désir monnayé. Ce spectacle joue sur le désir, et ne met pas en cause la vertu des comédiens et comédiennes.

de *Spectacle 4* est enclin à recevoir de plein fouet une expérience émotionnelle qu'il ne sera pas forcément en mesure de gérer.

*Hotel Medea* et *Spectacle 4* sont deux spectacles expérimentaux, créés dans des contextes socio-culturels différents, et aux ambitions divergentes. Pourtant, tous deux proposent une alternative à la place traditionnelle du spectateur.

Le théâtre qui me semble le plus abouti sur cette question est le théâtre Immersif, un théâtre de recherche sur la place du spectateur. Marginal, peu défini et théorisé, il constitue, de fait, une esthétique, un mouvement artistique pas toujours conscient d'exister. C'est pourquoi il résiste à un enfermement théorique qui pourrait en tarir le dynamisme. Pourtant, comme le disait Jean-Louis Barrault : « *Une véritable oeuvre d'art n'est faite que de sélection, de contrainte et de choix* »[3]. Penchons-nous sur les propositions de ceux et celles qui se sont intéressés au théâtre Immersif.

Les auteurs rencontrent des difficultés sur cette question. Marcel Freydefont en définit les contours, sans entrer dans le cœur du sujet. Hans-Thies Lehmann tente de définir un théâtre post-dramatique émancipé du texte en faisant un inventaire de l'existant. Céline Le Roux, directrice artistique du Festival Micro Mondes[4], en tant que professionnelle de la culture, propose une définition du spectacle immersif par l'insertion sensorielle du spectateur dans le dispositif.

> « *J'entends par oeuvre immersive la capacité de l'artiste à conduire le spectateur au coeur d'un univers sensoriel élaboré, à créer une atmosphère, à recourir finalement à d'autres manières de dire, par les mots et au-delà des mots. La scénographie, l'univers visuel, sonore, tactile, gustatif, sont autant d'outils qui l'accompagnent. [...] il donne à voir un monde: esthétique, politique, poétique ou sensible dans lequel il convie le spectateur.* »[5]

Ainsi, d'après Céline Le Roux, une oeuvre immersive utilise l'ensemble des moyens d'expression théâtrale au service d'une réception complète du spectacle à travers la stimulation de tous les sens. Le spectateur, dans le respect de sa personne, se laisse guider dans un univers alternatif au sein duquel il est en mesure de s'exprimer.

---

[3] BARRAULT, Jean-Louis, DE BOISDEFFRE, Pierre (1967).

[4] Micro Mondes est un festival dédiés aux arts immersifs (spectacle vivant et multimédia), dont la première édition s'est déroulée en novembre 2011 à Lyon.

[5] LE ROUX, Céline. E-mail à mon attention du 1er mai 2012, répondant à une demande de définition.

Ainsi, on entend, par théâtre Immersif, une esthétique théâtrale qui met le spectateur au centre d'un dispositif scénique fictionnel dans lequel il est amené à se déplacer. Pendant la durée du spectacle, il peut être en situation d'assumer un ou plusieurs rôles de manière responsable[6], sans qu'il ait pour autant un pouvoir d'action sur la fiction. Son refus de participer peut se manifester par une sortie de l'espace théâtral.

Les objets d'étude de ce mémoire permettent d'appuyer une réflexion sur le théâtre Immersif. À leur lumière, nous tenterons de comprendre les enjeux et les limites des modifications idéologiques et éthiques qu'implique l'immersion du spectateur au sein de la fiction théâtrale.

Dans une première partie, nous confronterons le théâtre Immersif à d'autres esthétiques théâtrales, afin d'en faire émerger son identité et de montrer ses influences. Aussi, il s'agira d'éviter les confusions avec d'autres esthétiques auxquelles il pourrait facilement être assimilé au premier abord: le théâtre de l'Opprimé, le théâtre de rue, le *Living Theatre*, le théâtre épique brechtien, ou encore le théâtre de la Cruauté.

Puis, dans une deuxième partie, nous explorerons *Hotel Medea* afin de montrer comment une oeuvre immersive déplace les limites du théâtre en insérant le spectateur au centre du dispositif.

Enfin, nous tenterons d'ouvrir l'étendue des possibilités du théâtre Immersif à l'aide de l'« expérience limite » du *Spectacle 4* du Groupe O.

[6] C'est-à-dire que le spectateur reste maître et responsable de ses actes. En aucun cas, il serait légitime d'accuser la compagnie de théâtre de leur avoir imposé d'agir d'une manière contraire à leur morale.

# Partie I. Mise en perspective de l'esthétique théâtrale

Le théâtre Immersif ne constitue pas un mouvement théâtral coordonné. Il est une somme d'épiphénomènes qui s'inscrivent dans *Le Théâtre Post-dramatique*[7] tel que Hans-Thies Lehmann en définit la dynamique. Le répertoire d'expériences immersives composé par Marcel Freydefont montre, sans le dire, l'absence d'un mouvement conscient de le pratiquer ou de s'en rapprocher. Cette esthétique, née dans les années 1970, marque les esprits de ses spectateurs sans pour autant avoir une place au sein de la théorie théâtrale. Par exemple, les spectateurs de *Spectacle 4* sont tous capables de dire qu'ils y étaient, et de décrire au moins quelques éléments du spectacle, quatorze ans après. Afin d'éviter toute assimilation à d'autre esthétiques théâtrales, nous allons passer en revue ce qui fait la spécificité du théâtre Immersif au regard des autres esthétiques.

## A. Les théâtres et les théories de l'activité

Afin de rompre avec l'attitude consommatrice du spectateur de théâtre, ce dernier siècle s'est attaché à chercher des moyens d'activer le spectateur. Le théâtre Immersif, en rupture avec le traditionnel théâtre frontal , s'applique à mettre le spectateur dans une situation inhabituelle. Ainsi, il est facilement assimilable à d'autres esthétiques de l'activité, dont il reprend certains éléments, tout en divergeant sur des points fondamentaux.

### 1. L'activité par le texte: distanciation brechtienne

C'est contre le spectateur illusionné et en totale approbation envers le spectacle que Brecht construit sa théorie du *Verfremdungseffekt*. La traduction habituelle en français est "effet de distanciation"[8] pour insister sur la mise en capacité du spectateur à prendre du recul. Plutôt que d'être imprégné par l'illusion théâtrale, il doit assister à une histoire qui se déroule de manière neutre sur laquelle il pourra se forger une opinion propre : c'est le primat de l'épique sur le dramatique. Roubine résume ainsi le théâtre de Brecht:

[7] LEHMANN (2002).

[8] Mot pour mot, la traduction serait "l'effet d'étrangeté".

*« La beauté du spectacle est un appel au public. Elle ne l'englue pas dans le piège de la participation et de l'illusionnisme. Elle l'incite à l'interroger et à se retourner sur une vérité à jamais problématique. »*[9]

Le spectateur distancié par l'écriture épique du texte, en position de repos, est en pleine possession de ses capacités interprétatives, et se fait le partenaire privilégié de l'acteur. Il y a autant d'interprétations possibles du texte que de lecteurs.

Le théâtre Immersif refuse le primat du texte, et cherche à multiplier les contacts avec le spectateur. Immergé physiquement et personnellement dans le spectacle, le spectateur est intégré au spectacle. Ce dernier peut cependant prendre de la distance avec la représentation, mais *a posteriori*. Cette prise de distance est souvent organisée le lendemain des représentations (et pas tout de suite après pour ne pas briser les effets de l'immersion si durement acquis). Une rencontre entre les artistes et les spectateurs permet un simple retour sur expérience[10], ou parfois (et c'est le cas de *Spectacle 4*), le retour à la réalité. Ce théâtre force l'arrivée des expériences de vie, ce qui peut être violent. La compagnie accompagne le processus d'entrée dans la fiction, et également la sortie.

## 2. Le théâtre de l'Opprimé

Militant pour la liberté des peuples par eux-même, Augusto Boal propose un théâtre de l'Opprimé dans lequel le spectateur s'entraîne à « *être le changement [qu'il] souhaite voir dans le monde* »[11]. Ce théâtre est partiellement immersif puisque le spectateur prend place dans l'espace théâtral, inter-agissant avec les acteurs. Seulement sur quelques points, les théâtres de l'Opprimé (théâtre de l'Invisible et théâtre Forum) divergent radicalement du théâtre Immersif.

Le théâtre de l'Invisible met le spectateur au centre d'un débat dont il est juge et partie. Les acteurs amènent une situation conflictuelle dans un espace public sans qu'aucun signe ne puisse trahir qu'il s'agit de théâtre. La performativité de la représentation repose sur l'absence de conscience du spectateur de participer à du théâtre. Le théâtre Immersif n'est pas effectué à l'insu de son spectateur, bien au contraire, puisqu'il établit un contrat participatif sous-jacent avec le spectateur avant le spectacle.

---

[9] ROUBINE (1990), page 135

[10] La compagnie Zecora-Ura invite tous les ans ses anciens spectateurs à participer à des rencontres intitulées *The Audience as a Document* / Les spectateurs, un document.

[11] Citation de Gandhi, utilisée par Augusto Boal pour expliquer son théâtre.

Le théâtre Forum, quand à lui, amène le spectateur sur scène pour qu'il s'entraîne à réagir à des situations qu'il pourrait rencontrer. En montant sur scène, il devient objet de regard des autres spectateurs qui sont les membres de la société dans laquelle il vit. Le théâtre Immersif ne souhaite pas que le spectateur soit vu des autres. Sophie Le Garroy et Démis Hérenger avaient pensé un spectacle sur ce principe, *les Poupées,* dans lequel les acteurs seraient des poupées aveugles. Ce dispositif permet au spectateur de ne pas être vu. Le théâtre Forum met un spectateur en avant, ce qui n'est pas souhaité dans le théâtre Immersif, puisqu'il se base sur le ressenti et l'absorption des éléments. Aussi, la mise en situation du spectateur de théâtre Immersif s'attache à le sortir de son quotidien au bénéfice d'un ressenti plus humaniste.

## 3. L'activité interprétative

En effet, le spectateur de théâtre Immersif est facilement assimilable à un spectateur « super-actif ». Pourtant ses actions ne sont pas ne sont pas à sont initiative, elles sont dirigées par l'équipe de création. Son activité est principalement corporelle, ce qui nous amène à nous demander s'il est en capacité d'interpréter. D'après Jacques Rancière, les « *accusateurs* » estiment que « *c'est un mal d'être spectateur* » parce que:

> « *Etre spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et de pouvoir agir.* »[12]

Alors que c'est dans cette capacité de connaître et d'agir que se loge le pouvoir du spectateur, auquel il semble renoncer. Cependant, ce pouvoir est réactivé par la performance qui est construite dans l'intelligence, diffusant ainsi de l'énergie que le spectateur se réapproprie puisqu'il est égal en intelligence. Le spectateur doit chercher le sens du spectacle, ce qui le force à échanger sa position de spectateur pour celle d'enquêteur ou d'expérimentateur. De plus, l'essence d'un spectacle permet l'extériorité qui amène à la dépossession de soi. La curiosité, l'égalité des intelligences et la déprise de soi, permettent au spectateur d'être en complète possession de ses capacités interprétatives. Dans le théâtre Immersif, qui vise à placer le spectateur au plus près de l'action, le déprise de soi est difficile à acquérir. Le spectacle met le spectateur dans une position inhabituelle, ce qui peut avoir deux effets: un renfermement sur soi-même ou une ouverture sur le monde. Cependant, le processus d'entrée dans la fiction est travaillé, peaufiné, afin d'éviter ce renfermement. Dans le théâtre Immersif, il y a un risque que le spectateur soit tellement près de l'action qu'il soit dépourvu de ses

[12] RANCIERE (2008), page 8.

capacités interprétatives au bénéfice de son instinct. L'interprétation est décalée dans le temps. La nouvelle expérience acquise sera comprise et interprétée après le spectacle. Ce théâtre met entre parenthèses la personne qu'est le spectateur le temps de la représentation. A la sortie, il retrouve sa liberté d'agir et d'interprétation.

## B. Les autres théâtres assimilables

### 1. Le théâtre de la Cruauté et le *Living Theatre*

Le théâtre de la Cruauté est ce théâtre d'Antonin Arthaud qui prétend que « *C'est par la peau que l'on fera entrer la métaphysique dans les esprits.* »[13]. Il propose une esthétique théâtrale d'explosion libératrice telle que la peste peut engendrer. L'acteur, le double du pestiféré qui est condamné à une mort imminente, se sacrifie dans une transe qui lui fait perdre ses repères, le plongeant dans le tourbillon de la Cruauté. Le *Living Theatre* emprunte les bases théoriques d'Artaud pour orienter ses recherches. Le jeu d'acteur est basé sur ses forces obscures internes qu'il fait remonter à la surface.

Le théâtre Immersif ne cherche pas tant de violence. Pourtant, dans certaines de ces variantes, c'est le spectateur qui est sacrifié, et parfois malgré lui (et non à sa propre initiative comme le préconise Artaud). Dans *Hotel Medea*, le spectateur est sacrifié en étant assassiné. Dans *Spectacle 4*, l'acteur est sacrifié par les événements politiques du cadre de la fiction. Intégrer des éléments du théâtre de la Cruauté ou/et du *Living Theatre* dans le théâtre Immersif revient à se questionner sur qui sera sujet de ce sacrifice: l'acteur ou le spectateur? Ce théâtre qui ressort par les pores de la peu amène cette difficile question de l'expérience limite et de la responsabilité du spectateur et des acteurs.

### 2. Le théâtre Hors les Murs

Le théâtre Hors les Murs s'est considérablement développé depuis les années 1960. Quitter l'enceinte théâtrale répond au désir de la rencontre avec les "non-publics", ceux qui ne vont habituellement pas au théâtre. Bien que majoritairement institutionnalisé, il garde cette volonté de toucher un public non habitué au théâtre. Gratuit, il accueille les curieux qui sont là par hasard en plus des spectateurs habituels. Dans le théâtre Immersif, bien que souvent en

[13] ARTAUD (1935).

dehors des salles de théâtre (les exemples du corpus se déroulent dans un ancien laboratoire scientifique et dans une friche industrielle), la manière d'aller au théâtre se rapproche de la manière traditionnelle puisqu'il y a un espace théâtral délimité et une billetterie.

Sortir le théâtre de l'espace qui lui est dédié (les salles) permet de briser les habitudes, servant la mise en condition du spectateur. Céline Robin[14] , dans son mémoire sur le théâtre Hors les Murs, montre que déplacer le théâtre dans un espace public est un terreau fertile pour déplacer les frontières entre fiction et réalité. Ce déplacement permet de mettre le spectateur dans une position au plus près des interrogations sur la vie et le monde contemporain.

Cependant, le théâtre Immersif n'est pas toujours "hors les murs". Par exemple, le festival Micro Mondes de Lyon s'est déroulé majoritairement en salle (au théâtre des Célestins, au théâtre de Vénissieux, au Tobbogan et dans la rue). Ces spectacles ont une lourdeur technique qui nécessite un équipement. D'autres spectacles immersifs hors les murs tels que *Spectacle 4* ne sont pas transposables en salle, puisqu'il sont en complicité avec le quartier dans lequel ils s'implantent.

Le théâtre Immersif n'est donc ni "hors", ni "dans" les murs, il est fidèle à l'endroit pour lequel il a été créé.

Ces différentes esthétiques nourrissent le théâtre Immersif qui n'est ni du théâtre de l'Opprimé, ni du théâtre "distancié". Bien au contraire, il rapproche son spectateur de la déprise de soi, afin de permettre au spectateur de s'immiscer, voir de fusionner avec la fiction. Il prend place dans des espaces divers en adéquation avec les questionnements du spectacle.

[14] ROBIN (2010-2011).

# Partie II. *Hotel Medea*, un spectacle d'immersion

On trouvera en Annexe 1, le descriptif résumé de *Hotel Medea* que j'ai effectué à partir de mon expérience de spectatrice et les vidéos du spectacle disponibles en ligne sur Vimeo.

## A. Le spectateur louvoyant entre rôle et figuration

> *Figuration: Ensemble des figurants, acteurs ou rôles secondaires et muets, entrant en jeu comme une foule anonyme, groupe social, domestique, etc.*[15]

### 1. Des Choeurs communicants

Les spectateurs de *Hotel Medea* constituent un choeur d'hommes et un choeur de femmes qui alternent entre figuration et rôle dans l'action. Dans le chapitre 1, *Zero Hour Market*, ils dansent, chantent, battent le rythme, tel un choeur antique. C'est l'auteur qui se charge de mettre en place la chorégraphie du spectateur. Les acteurs enseignent à celui-ci avant le début du spectacle les gestes à effectuer et vont guider la danse au moment de l'effectuer.

A l'image d'un choeur antique, les choeurs de spectateurs prennent parti dans les enjeux politiques, conseillent les protagonistes et commentent l'action, en fonction de la communauté ou du groupe social qu'ils incarnent. En effet, dans la première partie, le spectateur cache son visage derrière le masque de Médée pour l'aider à se cacher de Jason, qui incarne une menace. Il est naturel que le choeur de spectateurs prenne part à l'action en faveur de Médée, puisqu'il figure à ce moment-là son peuple, celui de Colchide. Dans la deuxième partie, il est amené à prendre la parole lors d'une conférence de presse de Jason, il commente ainsi l'action. Dans la troisième partie, le spectateur donne des conseils à Médée pour faire face à la trahison de Jason. Ainsi, bien que les modalités d'expression du choeur ne soient pas toutes respectées (le spectateur ne chante pas), ses principales fonctions le sont : commenter, conseiller et prendre parti. *Hotel Medea* est donc constitué de choeurs de spectateurs.

Les choeurs d'hommes et de femmes sont parfois réunis, et parfois séparés, comme ils pourraient l'être dans la vie réelle. Cette séparation leur permet non seulement de créer un clivage dans les prises de parti, mais aussi d'entrer dans l'intimité sexuée des protagonistes. Formant au début un choeur uni, les hommes et les femmes sont séparés à plusieurs reprises.

---

[15] PAVIS (2009), page 141.

À la suite de la consommation du mariage, les femmes suivent Médée pour participer aux rites de la perte de virginité, pendant que les hommes en font autant avec Jason. Proches de la temporalité réelle (certains y voient des longueurs), quelques spectateurs sont invités à laver le corps nu de l'acteur à l'aide d'un linge. L'insertion au sein de ce rituel intime et l'accès à la nudité permettent au spectateur de se sentir appartenir au groupe communautaire et d'approcher l'intimité des héros.

Dans la troisième partie, les hommes sont pris à part et grossièrement travestis (ils portent une perruque et du rouge à lèvres), pendant que les femmes sont accueillies au *Cabaret Exile*. Les hommes ont la consigne de s'infiltrer dans ce cabaret en se faisant passer pour une femme. Au signal, il les prendront en otage. Le clivage entre les spectateurs ouvre les portes de l'intimité entre femmes et entre hommes. Les conflits affectifs, intimes et politiques des protagonistes contaminent les spectateurs.

## 2. Les trahisons multiples

Le mythe de Médée est l'histoire de multiples trahisons, ce qui est palpable dans *Hotel Medea*. Médée trahit son père en aidant Jason à voler la toison d'or, puis elle découpe son frère en morceaux pour couvrir sa fuite. Après des années de vie commune, Jason, ayant épousé une étrangère, ne peut pas accéder aux fonctions politiques qu'il brigue. Ainsi, il quitte Médée, pour épouser la fille du roi. Le mythe de Médée parle ainsi des trahisons entre les genres masculin et féminin.

Les trahisons se succèdent, entre spectateurs, entre protagonistes et à l'intérieur d'une tribu, lorsque Médée tue les hommes de sa suite. La trahison ultime arrive à la fin. Dans la troisième partie, *The Feast of Dawn,* le spectateur retrouve son statut d'enfant du couple, et il est menacé par sa mère et son oncle ressuscité. Les nounous protègent les spectateurs en les cachant dans les recoins du bâtiment dans lequel se déroule le spectacle (placard à balais, escalier de service, *etc.* ), mais ils se font intercepter et trouvent la mort, par le baiser de Médée, le même que celui qu'elle avait donné aux membre de sa tribu au début du spectacle. La mort est infligée aux spectateurs, qui pourtant, ne ressentent aucune émotion relative à celle-ci. Bien qu'ils soient insérés dans l'action, leur subjectivité affective n'entre pas en ligne de compte. Le spectateur est le témoin du monde réel (extérieur à l'espace-temps de la représentation), son insertion dans la fiction est limitée puisque les émotions ne l'atteignent pas.

### 3. Rôles et figurations

C'est la variation des statuts du spectateur qui, le plongeant dans l'instabilité, bloque ses émotions.

Le choeur de spectateurs a des rôles[16] puisqu'il agit sur l'action et incarne des personnages de la fiction. Cependant, il est actif par ses figurations. Marie-Madeleine Mervant-Roux décline dans son ouvrage les six variations possibles des *Figurations du spectateur*[17]. Parmi celles-ci, on retient le "Témoin", celui qui accèderait au pathos sans en ressentir l'émotion: « *La crainte (pas la terreur) et l'attention (pas la pitié)* »[18] et le "Choreute Paradoxal", celui qui assiste au "chant du bouc". En effet, le spectateur change de statut de figuration au cours du spectacle respectivement selon qu'il est passif ou actif physiquement. Cette alternance entre les rôles et les figurations ne permet pas au spectateur de se situer, de s'identifier en temps réel. Cette instabilité statutaire le coupe de l'histoire et de sa capacité à s'émouvoir. Il louvoie entre rôle et figuration.

## B. La gestion du spectateur

Le spectateur de *Hotel Medea* participe physiquement à l'action. Pourtant, sa possibilité de créer est limitée. En effet, il ne peut prendre d'initiative ayant un impact significatif sur le déroulement de l'histoire. Des consignes claires lui sont données, canalisant ainsi son activité.

Certaines actions peuvent être refusées de manière invisible. On demande à quelques spectateurs d'effectuer un discours au mariage de Médée et de Jason, on leur propose de boire un chocolat, de dormir, de danser, de battre le rythme avec un instrument, d'envoyer un texto à Médée, d'enfiler un pyjama et de porter du rouge à lèvres et une perruque. A partir du moment où la majorité des spectateurs est en accord, un refus marginal ne peut pas nuire au spectacle.

Ce qui nous amène à nous demander pourquoi le spectateur accepte d'être guidé? si son comportement est simplement grégaire? Comment le spectacle l'amène-t-il à participer, et en quoi cela modifie-t-il son statut?

---

[16] CORVIN (2008) donne cette définition : *« Rôle : C'est le texte à dire et les consignes de l'interprétation du comédien. Le rôle désigne par métaphore, l'ensemble du texte et du jeu d'un même acteur. »*

[17] MERVANT-ROUX (2007), page 150.

[18] *Idem*, page 112.

## 1. Le contrat participatif

Le spectateur de *Hotel Medea* accepte les conditions d'une représentation théâtrale atypique. Ainsi est mis en place un contrat participatif entre la compagnie et le spectateur. En voici les termes: il s'agit d'un spectacle de cinq heures et demie qui commence à minuit et se termine à six heures du matin, en trois parties entre lesquelles le spectateur aura droit à une collation. Il est difficile que le spectateur passe à côté de cette information, la phrase d'accroche des supports de communication étant "*An overnight experience*/Une expérience qui dure toute la nuit" ou encore "*From midnight to dawn*/De minuit à l'aube". Le spectateur anticipe et prépare sa présence à la représentation en prenant des dispositions particulières vis-à-vis de son travail et de son sommeil. En acceptant de passer la nuit au théâtre, il participe à un événement pour lequel il se prépare. La manière habituelle d'aller au théâtre est enrichie d'une démarche participative.

Aussi, la majorité des articles de presse et le bouche à oreille mettent en avant le moment où le spectateur ira se coucher, en pyjama dans un lit. Le spectateur est donc prêt à accepter d'être touché, à revêtir d'autres vêtements et à se mettre en situation de repos (c'est à dire de non alerte). Il est donc averti de l'atypisme de ce spectacle et est disposé à accepter les consignes de la compagnie. Une relation de confiance est établie entre le spectateur et les acteurs avant même le début du spectacle.

Enfin, le public est relativement homogène. Le ticket est cher, £28.50 ou £21.50 en prix réduit[19], soit deux fois et demie le prix d'une séance normale. Le spectacle est interdit aux moins de 12 ans et nécessite une autorisation parentale pour les mineurs, contient de la violence et de la nudité, n'admet pas les personnes ne pouvant pas rester debout pendant deux heures et nécessite une réservation à l'avance. Le spectateur de *Hotel Medea* moyen est donc une personne adulte, en bonne condition physique et financière, qui se confronte à une expérimentation théâtrale sans tabous. On peut supposer qu'il est un initié du monde théâtral ou accompagné par un amateur[20] de théâtre.

Le spectateur sacrifie une nuit de son temps (soit trois à quatre fois la durée habituelle d'un spectacle) et une somme d'argent conséquente. Ainsi, en achetant son billet et en se présentant au spectacle, il passe un contrat participatif qui implique une volonté et une curiosité participative de sa part. Par ce contrat, le spectateur est disposé à accueillir le spectacle et accepte *a priori* de faire ce qui peut lui être demandé.

---

[19] http://www.arcolatheatre.com/?action=showtemplate&sid=410. Site consulté le 28/10/2011.

[20] Dans le sens "aimer" et non en opposition avec "professionnel".

## 2. L'initiation au spectacle

Lors de l'arrivée du spectateur dans l'espace du théâtre (qui n'est pas encore l'espace fictionnel), afin de préparer son intégration corporelle dans le récit, ce dernier passe dans un sas d'entrée dans lequel il est mis en condition pour le spectacle. Un vestiaire se situe au balcon au-dessus de lui. On demande aux spectateurs de laisser le plus d'effets personnels possibles. Tout est récupéré dans des seaux tenus par des cordes. Ainsi, le spectateur ne sait pas où sont ses affaires et se trouve coupé de l'espace extérieur au théâtre. Puis, par groupes de dix personnes, il rencontre successivement trois actrices. La première lui demande des nouvelles de sa journée et lui conseille de ne pas trop boire d'alcool pendant la nuit qui risque d'être longue. La deuxième lui montre les pas de danse qu'il devra effectuer pendant le spectacle et la troisième lui donne un carton d'invitation. Cela permet non seulement aux comédiens d'apprendre à connaître leurs spectateurs, mais aussi et surtout de leur enseigner une attitude corporelle par l'imitation. Tout ce qui sera demandé au spectateur de faire par la suite sera montré. Le spectateur intègre ainsi le spectacle par imitation, tel l'enfant qui apprend en imitant les adultes, c'est une sorte d'enseignement mimétique qui n'est pas sans faire allusion à la *Mimésis* aristotélicienne.

## 3. A quoi joue le spectateur?

Les acteurs dirigent les actions du spectateur. Ce dernier est amené à représenter, à faire exister des groupes sociaux et culturels dans le cadre de la fiction, il est donc légitime de se demander si le spectateur est un acteur, ou s'il joue à être un acteur. Le vocabulaire français étant vague, je propose de nous fier au vocabulaire anglophone qui permet de différencier *performing* de *acting*, qui reposent respectivement sur une représentation performative, c'est à dire que ce qui est effectué sous le regard des spectateurs est réel (tel une acrobatie de circassien) et sur l'imitation du faux : *« To feign, to simulate, to represent, to impersonate* /Feindre, simuler, représenter, imiter. »[21].

Le jeu d'acteur est souvent évalué en terme de degré de réalité, pourtant Michael Kirby en propose une analyse en terme de "quantité de jeu" allant de *performing* (le plus bas de l'échelle) jusqu'à *acting* comme l'indique le schéma ci-dessous:

[21] KIRBY (1990), page xvii.

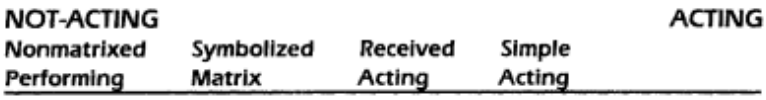


Schéma progressif de *Non-acting* à *Acting*[22]

D'après son échelle, on est dans le "*Received acting*" qui est le pouvoir de la scène de suggérer l'*acting* sans qu'il soit réel. Ainsi, la mise en scène nous fait croire aux actions des figurants, quel que soit leur niveau de banalité. Le spectateur de *Hotel Medea* n'incarne pas de personnage, il joue le jeu, et c'est la mise en scène qui indique quel personnage il représente.

## 4. La direction du spectateur

C'est la mise en scène qui définit le statut du public. Pourtant, les actions du public sont guidées par des consignes explicites et neutres. Le spectateur les effectue sans résistance particulière. Il peut arriver que l'action ne soit pas effectuable, comme ce spectateur qui était trop gros pour entrer dans son pyjama le soir du spectacle où j'étais présente. La nounou qui lui était assignée le rassura et lui suggèra de se mettre directement au lit. Le refus éventuel d'un spectateur de participer ne dérange pas le déroulement de l'action dans la mesure où ce cas est isolé, comme dans le cas où le spectateur refuserait de porter le masque de Médée ou de danser, on lui demandera seulement de se mettre au deuxième plan afin de ne pas être vu. Pourtant certaines actions sont obligatoires pour tous les spectateurs: se déplacer, se mettre au lit ou serrer la main de Jason au *shooting photo*. Une fois de plus, le spectateur y est préparé. Dans le contrat participatif, il accepte de se mettre au lit, de rester debout et de se déplacer. Pour ce qui est du *shooting photo*, le choeur d'acteurs hommes donne des renseignements concis au spectateur et lui fait répéter la poignée de main qu'il devra offrir à Jason quelques minutes plus tard. La direction du spectateur est constituée de consignes claires, neutres, et concises, évitant tout malentendu risquant un mauvais déroulement du spectacle.

Le spectateur a tout de même une marge de liberté dans ces consignes. Lorsqu'il fait un discours présentant ses voeux au mariage, lorsqu'il décrit son sourire préféré de Jason, ou lorsqu'il conseille Médée, il a une possibilité de s'exprimer. La part de créativité qu'il apporte vient de lui-même. Il amène au spectacle un témoignage du monde extérieur en utilisant ses propres modalités d'expression, et souvent, son humour. Plus que Barthes qui prétendait que

[22] *Idem*, page 7.

le regard du spectateur devrait être une épée séparant le réel de la fiction, ou encore plus que Marie-Madeleine Mervant-Roux qui prétend que le spectateur est un témoin de la société ou un représentant du monde extérieur qui assiste à la fiction, les interventions du public amènent une vision du monde extérieur au sein de la représentation. La passerelle entre l'espace théâtral et l'espace en dehors du théâtre est assurée par le spectateur sous la sollicitation des acteurs.

## C. L'insertion corporelle

Le spectateur de *Hotel Medea* participe physiquement au spectacle. Il est ainsi inséré corporellement dans le processus théâtral.

### 1. La place des sens

Les sens habituellement stimulés au théâtre sont la vue et l'ouïe, pourtant le théâtre Immersif s'adresse également aux autres sens et d'une manière différente. Plus qu'une démonstration visuelle et sonore, le théâtre immersif vise à insérer le spectateur dans un univers alternatif. L'insertion sensorielle est partie intégrante du dispositif théâtral. Ainsi, dans *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*[23] de Vincent Macaigne, le spectateur est saisi par une odeur de terre en entrant dans la salle, puis boit un sirop sur scène avant de s'installer dans les gradins, d'où il pourra recevoir les éclaboussures d'un liquide non identifié et douteux (l'eau vient de la tombe du père d'Hamlet). Le spectateur est inséré sensuellement dans le dispositif, pour le pousser toujours plus loin dans son ressenti du spectacle. Cette insertion sensorielle dans le spectacle a de plus un objectif symbolique. Par exemple, boire le sirop offert en début de spectacle est une sorte de pilule bleue pour entrer dans le monde fictif. Dans *Hotel Medea*, les mécanismes sont similaires, mais d'un ordre différent. C'est-à-dire que boire le chocolat chaud ne permet pas d'entrer dans la fiction, il est un rappel qu'on est dedans. Cela se fait en douceur pour ne pas risquer de rupture d'adhésion. La boisson chocolatée doit également permettre la fameuse réminiscence proustienne pour certains spectateurs.

Aussi, le spectateur est en capacité de toucher et d'être touché par les acteurs. Lorsque le spectateur est invité à dormir, il revêt un pyjama, puis Médée vient l'embrasser comme une mère le ferait avec son enfant. Puis, lorsque le spectateur ne dort pas, une nounou lui caresse le visage et les épaules afin qu'il se remette en situation de sommeil. Le toucher est utilisé de

[23] MACAIGNE (2011).

manière affective. Le chocolat chaud offert aux enfants a la même utilité, au niveau de l'odorat comme du goût. L'intérêt plus que symbolique de cette insertion sensorielle est de jouer sur le ressenti profond et intime du spectateur. Par son insertion sensorielle, donc corporelle, le spectateur est au sein de l'histoire.

## 2. La fête théâtrale

Dans la première partie du spectacle, lors des festivités liées à l'union de Médée et de Jason, le spectateur est invité à battre le rythme sur des instruments qui lui sont distribués, et à effectuer les pas de danse qui lui ont été enseignés dans le sas d'entrée. Avec la chaleur environnante, le tempo de la musique, le sentiment d'appartenir à un groupe uni, le spectateur est embarqué dans un tournoiement (proche du chaos) auquel il participe et se laisse aller sans maîtrise. Immergé dans la fête théâtrale, le spectateur a chaud et ne réalise pas qu'en même temps, Médée est en train de tuer, par le baiser de la mort, les membres de son clan qui s'effondrent sur le sol en crachant du sang. Le spectateur peu observateur pourrait passer à côté et pourtant, l'homme qui meurt est bien celui qui dansait à ses côtés. On est dans une frénésie théâtrale, comme l'en témoigne cette partie du résumé de la première partie : « *A maze of blood, food and dance turns into a frenzied battle for the Golden Fleece.»*

Emanuelle Rozier, dans son mémoire de recherche[24], nous parle de la fête théâtrale. La danse permet le « *développement d'un haut degré de relation de spectateur à spectateur et de spectateur à acteur* ». Aussi, *« la proximité facilite une action du théâtre sur le réel* ». La danse sert la proximité qui est remarquable non seulement pour le mélange scénographique des statuts, mais aussi pour la création d'un lien communautaire, amenant la constitution d'un nouveau groupe social, le temps de la représentation.

## 3. Le sommeil

Dans la deuxième partie, le spectateur dort, et c'est voulu. Comme vu précédemment, il est mis en situation et l'heure de se coucher a été largement dépassée. Le sommeil dure une vingtaine de minutes, le temps normal d'une sieste. Le titre du spectacle, *Hotel Medea* inclut bien cette notion de sommeil puisqu'on va *a priori* à l'hôtel pour dormir, et que le spectacle dure toute la nuit. Dans le théâtre de Claude Régy, le spectateur peut être amené à dormir, et cela est partie intégrante du projet artistique. Seulement le sommeil du spectateur de Claude Régy correspond à une grande activité mentale qui amène à la déprise de soi, puis au

[24] ROZIER (2000-2001).

sommeil. Dans *Hotel Medea*, le spectateur se laisse porter par les consignes de la compagnie, en confiance. Ce sommeil réparateur lui permet de recharger les batteries pour suivre la suite du spectacle. Pour ma part, j'étais dans le premier groupe à me mettre au lit, et je ne savais pas que je pourrai voir juste après la scène qui se déroulait autour de moi. Ainsi, essayais-je de feinter la vigilance de la nounou pour regarder furtivement la scène entre les barreaux du lit. C'est une légère imperfection du spectacle qui ne m'a pas empêchée d'apprécier ce sentiment de devoir désobéir à quelqu'un de bienveillant pour agir par ma propre volonté.

La majorité des spectateurs dorment dans un laisser-aller confiant envers l'équipe de création. Ils sont en pyjama, boivent un chocolat chaud, écoutent l'histoire racontée par la nounou qui leur est assignée, ressentent une caresse de cette dernière, puis reçoivent un baiser de Médée (sans en avoir peur). C'est le moment clé du spectacle, qui fait raisonner l'insertion corporelle, le titre du spectacle, ainsi que la disposition du spectateur au lâcher prise. Le théâtre est le lieu où l'on s'oublie au bénéfice du spectacle.

### 4. L'expression par la composition du texte: imperfection de son exploitation

A plusieurs reprises, le spectateur peut s'exprimer par le langage. Au mariage, il prononce ses voeux, puis, pendant la conférence de presse, il répond à des questions démagogiques concernant la personnalité politique de Jason. Au début du *Cabaret Exile*, les femmes envoient un texto à Médée pour la conseiller sur la marche à suivre pour faire face dignement à la trahison de Jason. Ces expressions créatives sont décalées par rapport à la trame narrative de l'histoire, avec un second degré retentissant, attrapant la perche tendue par l'équipe de création. A la question: « *Quel est votre sourire préféré de Jason ?* » la réponse tourne souvent autour de « *l'éclat de sa dentition* ». En soi, c'est un indicateur montrant que le spectateur de *Hotel Medea* joue le jeu mais n'est pas dans une immersion au premier degré, il n'est pas présent en chair et en os, il est dans une manifestation dans laquelle il se plait à rajouter une touche d'humour.

Pour ce qui est des textos, l'équipe de création n'a pas trouvé le moyen de les exploiter, ou ne serait-ce que de les lire. La spectatrice émettrice entend la sonnerie du portable de Médée, indiquant que le message est bien arrivé. Pourtant, non seulement les conseils donnés ne sont pas respectés, mais les messages ne sont pas retranscrits. Il semblerait logique que dans des représentations futures, techniquement mieux élaborées, les textos soient retransmis sur l'écran au-dessus du lit de Médée, étant ainsi donnés à la lecture de tous, bien qu'ils ne pourront toujours pas changer le cours de l'action.

*Hotel Medea* offre une expérience de spectateur au sein de l'histoire intime et politique du mythe de Médée. Cependant, l'instabilité statutaire du spectateur le détache des effets liés à une trop grande proximité tels que l'émotion ou l'illusion. Le spectateur est immergé dans un univers alternatif au monde réel dans lequel il joue un rôle sur l'action sans pour autant détenir de pouvoir autre que celui d'un spectateur de théâtre classique.

# Partie III. *Spectacle 4*, un spectacle "submersif"

Le *Spectacle 4* fait son entrée dans ce mémoire car il met le spectateur dans un dispositif théâtral l'amenant à vivre une expérience limite. « *[C'est] la confrontation aux limites de l'expérience humaine, à ce que le sujet peut supporter, accepter, souvent avec détresse et angoisse.* »[25] Pour que le spectateur vive cette expérience, plutôt que d'y assister, le Groupe O l'insère au centre de la fiction théâtrale autant au niveau scénographique qu'humain.

Nous verrons tout d'abord comment le spectateur est amené à être « *vrillé* »[26]. Puis nous nous questionnerons sur la responsabilité des créateurs et des acteurs (programmateur et collectivités) qui ont permis à ce spectacle de prendre place dans l'espace urbain.

Ce spectacle a eu lieu en 1998, alors que j'étais trop jeune pour y assister. Afin de pouvoir en parler avec pertinence, j'ai collecté un maximum d'éléments. Mes sources sont de natures diverses. Trois mémoires de recherche ont déjà traité du *Spectacle 4* :

- celui de Heiko Buchholz, *Mémoire d'"O"*, qui n'a pas été soutenu. Il décrit les influences, le processus de création et l'idéologie dans laquelle s'inscrit le Groupe O. Il a cherché à en sauvegarder la mémoire en effectuant un travail d'archivage, au bout duquel, il n'est pas arrivé.
- Il y a également le mémoire d'Emmanuelle Rozier qui parle de la fête théâtrale dans *Spectacle 4* et en écrit le résumé qui est disponible en Annexe 3.
- Enfin, il y a le mémoire de Céline Robin, qui constitue un travail de recherche très abouti centré sur le Groupe O.

À ces ouvrages universitaires, s'ajoutent quelques archives (documents écrits et vidéo) que Céline Robin et Heiko Buchholz on mis à ma disposition. Ce documents permettent de se familiariser avec l'esprit du groupe O, sans pour autant offrir un véritable appui pour mes recherches. J'ai rencontré un ancien spectateur de *Spectacle 4*, Brice Albernhe, qui m'a donné un témoignage vif et précis. Enfin, j'ai collecté les témoignages d'anciens membres du Groupe O : Céline Robin, Heiko Buchholz, et Sophie Le Garroy. Ces rencontres et discussions sont en grande partie informelles (discussion dans une voiture, un appel téléphonique, quelques e-mails). Dans la mesure du possible, j'ai enregistré ces témoignages qui sont partiels. Des notes prises pendant ou après ces rencontres m'ont permis de conserver les précieux éléments que j'utilise pour appuyer mon propos.

---

[25] OPPENHEIM (2007).

[26] Témoignage de Brice Albernhe, spectateur de *Spectacle 4.*

## A. Le spectateur, d'immergé à submergé par la fiction

### 1. L'immersion dans la fiction

Afin que le spectateur soit intégré au spectacle, l'équipe de création a mis au point un processus d'entrée et organise des points d'accroche à la fiction.

L'accueil du spectacle se déroule en plusieurs étapes. La première constitue une intrusion de la fiction dans la vie des spectateurs. En effet, la veille du spectacle, une hôtesse appelle tous les spectateurs s'adressant à eux comme sur le ton du spectacle. Dans cet appel, elle collecte des éléments personnels sur les spectateurs qui seront utiles lors de la représentation. Ainsi elle se renseigne sur leurs goûts (leur couleur préférée, s'ils aiment les massages) et leur demande d'apporter un texte ou une chanson qu'il pourront lire ou chanter le lendemain. Elle leur indique également le lieu du spectacle et leur donne des consignes vestimentaires (chaud et confortable pour danser). La veille du spectacle, le spectateur a un avant-goût de la représentation, bien qu'il reste dans le flou. Sa curiosité est attisée, et il se prépare à s'exprimer et à se montrer. Les éléments demandés aux spectateurs seront exploités pendant le spectacle. Ainsi, un peu de la fiction déborde sur le temps de la vie réelle du futur spectateur. Et les éléments récoltés auprès des spectateurs sont des élément de réalité qui seront exploités dans la fiction. La fiction et la réalité se chevauchent.

Le soir même, l'accueil est assuré par un membre de l'Espace 600, qui déchire leurs billets (qui sont gratuits). Puis ils franchissent l'entrée de l'espace théâtral dans lequel les acteurs sont en train de terminer leur toilette et de s'habiller pour la soirée. Ils accueillent impudiquement les spectateurs en les prenant dans leur bras, en les complimentant, et en les « *massant* »[27], puis leur donnent une lettre qu'ils pourront lire à la fin du spectacle. Aucune autre directive n'est donnée aux spectateurs, ils vont naturellement, accompagnés des comédiens, s'installer autour la table du banquet. Leur nom est écrit à leur place, ce qui permet de répartir les hommes et les femmes autour de leur acteur référent, qui est toujours du sexe opposé. Un orchestre, habitué à jouer pendant les mariages, ouvre les festivités.

[27] Terme utilisé par Brice Albernhe pour définir ce moment. Il précise que c'est un massage « *psychologique et particulièrement agréable* ».

## 2. Le spectateur au coeur du dispositif

Le spectateur est ainsi inséré dans des festivités dans lesquelles il reconnaît les codes culturels et sociaux de la convivialité: alcool, méchoui, discours, chants, orchestre de bal, danse, etc. L'utilisation des éléments culturels du spectateurs est une marque de respect à sa personne permettant ainsi son immersion au coeur du dispositif.

Cette fête théâtrale est orgiaque, parcourue d'une frénésie de vie exacerbée par les comédiens. Tous dansent, mangent, s'expriment, se confient, se charment, boivent... Pourtant, dès le début, quelques éléments dérangeants s'immiscent. À l'impudeur de faire sa toilette en public, il faut ajouter la juxtaposition de la vie et de la mort. Des animaux de la ferme courent entre les jambes des spectateurs, pendant que ceux-ci mangent de la viande. La juxtaposition du même animal vivant et mort qu'on ingurgite peut instaurer un certain malaise dans notre société principalement urbaine, dans laquelle la viande est vendue dans des barquettes. Il y a également des têtes de cochon (qui sont comestibles) sur les tables. Même certains comédiens qui avaient pour consigne d'en manger ressentaient trop de dégoût pour le faire. La juxtaposition de la vie et de la mort dans un même lieu est approuvée par les spectateurs qui mangent. On notera que cet effet de dégoût n'atteint pas systématiquement les spectateurs. À la consommation de viande, s'ajoute celle d'alcool et l'absence de limites de l'équipe de création. Les personnages sont dans l'extravagance, dans la frénésie de vie qui va au-delà des codes sociaux d'une festivité "normale" (de mariage par exemple). Non seulement ils peuvent danser à moitié nus sur les tables, mais de plus ils vont être amenés à simuler l'acte d'amour entre eux. Jamais dans la vulgarité, les couples d'acteurs se glissent dans des recoins ou sous la table, aux pieds des spectateurs qui peuvent croire que c'est réel. Entre abondance d'alcool, de nourriture et la forte présence de la sexualité, l'orgie est complète. Le spectateur est invité à participer (à l'exception de l'aspect sexuel). Parfois, il peut y avoir des problèmes avec des spectateurs qui se laisseraient emporter. Par exemple, lorsque les acteurs dansent sur la table, les spectateurs ne sont pas invités à les suivre. S'ils le font quand même, ils prennent le risque d'être au centre du regard des autres spectateurs. L'attention spectatrice doit rester sur les acteurs afin qu'ils puissent maîtriser le déroulement des festivités, et que le spectateur ne prenne pas le risque d'être ridicule. On touche du doigt un problème majeur de réalisation : limiter les spectateurs sans briser la fiction théâtrale, ni les frustrer[28].

[28] Ces problèmes sont traités au cas pas cas, animant les séances de *debriefing* à la suite du spectacle.

Le spectateur, est dans une orgie (de laquelle il a la possibilité de partir physiquement), à laquelle il participe, et assiste. Les aliments qu'il mange sont bien réels tout comme les compliments et les invitations à danser des acteurs. L'insertion d'un léger malaise par le franchissement des limites des codes de la pudeur et de la convivialité n'est pourtant pas le seul élément dérangeant.

### 3. La sortie de la fiction vient de l'espace réel

Pendant les festivités, le quartier dans lequel l'espace théâtral s'implante s'anime avec des pratiques violentes. Cela commence par des petites notes d'agitation sociale et politique, et se termine par une invasion de l'espace théâtral. Ce ne sont pas des acteurs qui jouent celle-ci, mais des habitants du quartier qui travaillent en complicité avec le Groupe O. Ainsi, les complices montent sur le toit de l'usine Lustucru et lancent de pétards. Les habitants des immeubles environnants agitent des drapeaux aux fenêtres pendant que d'autres mènent un défilé en uniforme (les « hommes en noir »), rappelant les régimes totalitaires de la première moitié du XXe siècle. Ils défilent jusqu'à la grille d'entrée, d'où ils interpellent les acteurs (les « hommes en rouge ») par leur noms, les accusant de les avoir abandonnés et trahis. Pendant ce temps, certains spectateurs se rendent compte qu'il se passe quelque chose d'inhabituel, et questionnent les acteurs à ce sujet. La réponse est systématique : « *Ne t'en fais pas, continuons à danser* ». La fête bat son plein quand les hommes en noir pénètrent l'espace théâtral. Il s'immiscent discrètement parmi les danseurs en arrachant les « hommes en rouge » à leurs spectateurs. Ces derniers sont attachés affectivement à leur acteurs avec qui ils ont passé une soirée pleine de séduction, de confidences, et de partage. Cet arrachement impose au spectateur l'émotion de se voir enlever un proche sans pouvoir réagir. Certains soirs, l'un d'entre eux était même prêt à se battre physiquement pour ne pas laisser partir son acteur. L' « homme en noir » concerné avait dû briser la fiction théâtrale en le ramenant à sa place de spectateur. Ce dernier, malgré son besoin d'agir, ne le peut pas. Céline Robin décrit cet effet de *Double Bind* (ou de dilemme) à l'appui de *la « communication paradoxale »* dont Paul Watzlawick donne la définition dans son ouvrage du même nom :

> *« Donc, même si, logiquement, le message est dénué de sens, il possède une réalité pragmatique : on ne peut pas ne pas y réagir, mais on ne*

*peut pas non plus y réagir de manière adéquate (c'est-à-dire non paradoxale) puisque le message est lui-même paradoxal.* »[29]

Le Groupe O met le spectateur dans une situation de *Double Bind*, ou de dilemme: agir selon son instinct en défendant son acteur ou accepter de ne pas avoir de maîtrise sur la fiction. Brice Albernhe a témoigné s'être senti « *vrillé* », et a vu une femme qui explosait en sanglots, qui ne tenait plus debout. Aucun membre de l'organisation ou de l'équipe artistique n'est venu s'occuper d'elle. L'expérience limite est allée trop loin pour cette spectatrice.

Suite à ce *Double Bind* "vrillant", la musique s'arrêtent et les lumières s'éteignent. Les spectateurs se souviennent alors de la lettre que les acteurs leur ont donnée lorsqu'ils sont entrés. C'est une lettre d'adieu et d'amour un peu évasive. Un écran se déroule, sur lequel est projetée une vidéo montrant les acteurs, habillés en civil, qui se font fusiller. Le spectacle touche à sa fin, les spectateurs peuvent rentrer chez eux. L'hôtesse leur avait indiqué la veille qu'il pouvaient revenir le lendemain participer à une discussion autour de la représentation. Cet rencontre est primordiale pour que l'équipe artistique collecte des retours sur le spectacle. Aussi, elle permet aux spectateurs de questionner l'équipe de création sur leurs agissements. Ces rencontres furent parfois virulentes. A l'intérieur même du Groupe O, certains souhaitaient que cette rencontre ait lieu tout de suite après le spectacle et non le lendemain matin, ce qui fut refusé par Sophie Le Garroy, probablement pour ne pas briser les effets du spectateur qui furent si durement atteints.

Le spectateur parfaitement immergé dans une fiction théâtrale festive est abandonné brutalement dans l'espace, culpabilisant de ne pas avoir pu "sauver" son acteur.

## B. La responsabilité partagée

D'après le témoignage de Brice Albernhe, le soir où il a été spectateur, une femme était dans un état de choc très avancé. D'après lui, « *elle ne tenait plus debout* ». Cette anecdote a été reprochée le lendemain à l'équipe de création qui a défendu le projet artistique. Cette situation d'expérience limite est voulue, créée par le spectacle. Cette responsabilité est assumée par le Groupe O. Aussi, *Spectacle 4* vise à responsabiliser le spectateur en le frustrant de ne pas être en mesure de gérer la situation dans laquelle il est immergé.

[29] WATZLAWICK et al. (1972), page 213.

## 1. La responsabilité de l'équipe de création

> « *La responsabilité est l'obligation de répondre de certains de ses actes,[...]. Elle a pour conséquence le devoir de réparer un préjudice [...].*
> *La responsabilité désigne également la capacité ou le pouvoir de prendre soi-même des décisions.* »[30]

La notion de responsabilité implique qu'un préjudice est porté, ce qui n'est pas le cas dans *Spectacle 4*, en tout cas au niveau juridique. Le spectateur est mis dans une situation pouvant être ressentie entre inconfortable et traumatique. Si on décale la définition juridique sur le plan éthique, *Spectacle 4* met le spectateur dans des dispositions de déprise de soi (perte de contrôle) et il est confronté à une situation difficile à gérer. Parfois légèrement désinhibé par l'alcool, il se familiarise très vite avec les acteurs. Il se laisse porter par la soirée qui le 'bichonne", l'excite, le libère.

Les acteurs se donnent en spectacle avec exubérance. Ils savent qu'ils vont mourir, ainsi, ils profitent de leurs dernier instants de vie de manière intense et frénétique. Une telle force de vie est potentiellement impudique. Cette frénésie de la vie est une sorte de retour à l'animalité humaine. La proximité de la mort met en péril les stigmates de la civilisation tels que l'éducation ou la pudeur. Dans la tragédie classique, les protagonistes sont au niveau des dieux. Ainsi, ils ne sont pas soumis aux mêmes besoins que les humains, qui sont avant tout une espèce mortelle, donc animale. Ainsi, contrairement à *Spectacle 4*, rien de ce qui peut être relié à l'animal n'est effectué sur scène tel que manger, boire, dormir, avoir des relations sexuelles ou même mourir ou naître sur scène. *Spectacle 4* est aux antipodes de la bienséance, et emmène le spectateur avec lui.

On pourrait également reprocher au Groupe O de piéger le spectateur en lui faisant subir un choc. Cependant, il y a des signes avant-coureurs. Le spectateur peut poser parfois des questions sur ce qui se passe en dehors de l'espace théâtral, mais il est ramené aux festivités. Il se soumet à l'autorité du comédien. On voit un cas similaire dans l'expérience de Milgram[31] qui permettait de mesurer la capacité d'une personne à se soumettre à l'autorité. *Spectacle 4* n'a jamais été annulé ou interrompu. Au même titre, il n'est pas arrivé qu'un spectateur quitte le spectacle avant la fin.

---

[30] Définition représentative du langage commun telle qu'on peut la trouver sur www.latoupie.org.

[31] MILGRAM (1994).

Le Groupe O est responsable de ses actes et, dans une moindre mesure, responsable du spectateur qui est majeur et reste en pleine possession de ses droits fondamentaux tels que la liberté d'aller et venir ou le droit de ne pas participer.

### 2. Entre co-responsabilité et responsabilisation du spectateur

Le spectateur n'est jamais contraint physiquement, et ne subit pas de pression morale. Il est guidé et suit la compagnie de plein gré. De plus, il a des éléments annonçant le tragique final et ce, dès le début du spectacle lorsqu'on lui offre la lettre qu'il n'ouvrira qu'à la fin. C'est aussi lui qui accepte de ne pas voir ce qui se passe dans l'espace urbain qui l'entoure. Bien qu'il peut avoir été mis dans une situation inconfortable, il a à tout moment la possibilité de partir. C'est dans cet acte que réside la liberté du spectateur comme dans n'importe qu'elle forme de théâtre.

En laissant partir l'acteur, il ressent de la culpabilité et une frustration de ne pas avoir plus de pouvoir sur l'action. Il a également un ressenti physique: instabilité, estomac noué, pleurs, *etc.* Toutes ces émotions sont dans un univers alternatif. Le Groupe O cherche à amener le spectateur un à vivre une expérience qui le sort de son quotidien. Ces émotions et ces ressentis sont amenés artificiellement, ce qui permet au spectateur de prendre de la distance par rapport à ceux-ci, et de les comprendre. La rencontre du lendemain matin est primordiale sur ce point. Il n'y a pas à culpabiliser de ne pas avoir réagi, ou de ne pas être parti. Par contre, il est intéressant de s'enrichir de cette expérience pour mieux aborder sa vie réelle. Aussi, ces ressentis permettent de l'empathie avec ceux qui subissent la guerre dans leur pays. En amenant la guerre artificiellement dans les pays "en paix", le Groupe O tente de montrer que cette question concerne tout le monde, puisque c'est l'humanité qui est touchée et non une personne isolée. Le spectateur a la liberté d'interpréter ce spectacle *a posteriori* comme il le souhaite, de s'en enrichir.

Submergé par la fiction, le spectateur n’a pas de bonnes manière de réagir. Il reçoit de plein fouet un spectacle qu’il a approuvé par sa participation. Co-responsable, et responsabilisé, il est en capacité de se nourrir de l’expérience apportée par le spectacle pour alimenter sa réflexion sur des questions politiques et humaines. Le spectateur est éprouvé par une expérience limite dont il est capable de se distancier *a posteriori*.

# Conclusion

Comme nous avons pu le voir au sein de ce mémoire, le théâtre Immersif déplace le spectateur dans un univers alternatif à son quotidien. Inséré par un procédé minutieux au sein du dispositif, il est corporellement et moralement impliqué dans la fiction. Les deux spectacles du corpus mettent tous deux le spectateur dans une situation inconfortable. *Hotel Medea* tue fictivement le spectateur qui, immergé dans la fiction s'en détache avec humour, alors que *Spectacle 4* amène le spectateur à assister à la mise à mort d'un être cher.

Le théâtre Immersif intègre les bases du théâtre et pioche des éléments dans le meilleur des formes théâtrales qui ont survécu au temps en laissant des traces. Assimilable à tous les courants artistiques, son identité existe par la présence de ses composantes dans les formes théâtrales qui ne l'attendaient pas. Les spectacles du corpus ne se revendiquent pas du théâtre Immersif. Pourtant, on l'a vu, le spectateur est immergé dans le dispositif. Jorge Lopez Ramos, le directeur artistique de *Hotel Medea* mène des recherches sur les interactions silencieuses au théâtre. Le Groupe O, quant à lui, tâtonne pour offrir la vérité de l'humanité à son spectateur en le mettant en situation d'expérience limite. Heiko Buchholz pense le Groupe O comme un laboratoire de recherche fondamental sur le théâtre. Pour *Hotel Medea*, comme pour *Spectacle 4*, les créateurs se revendiquent de la recherche. Le théâtre Immersif est un théâtre expérimental, cherchant la meilleure place pour le spectateur.

Marcel Freydefont en définit les objectifs qui sont de « *placer le spectateur au coeur d'une action* » et de « *privilégier le facteur relationnel* »[32], ce qui est le cas de ces deux spectacles. Le spectateur se voit accorder une attention particulière, puisqu'il est courtisé par un spectacle qui cherche à lier une relation afin de vivre avec lui. Cette expérience de vie alternative se fait à plusieurs, puisqu'elle est partagée par au moins un spectateur et un acteur. Pourtant, ces objectifs s'adressent à tous les types de théâtre, dans la poursuite de l'utopie du Théâtre Total. La naïveté de l'auteur montre que les idées défendues par le théâtre Immersif constituent l'essence même du théâtre.

Les expériences de théâtre intégrant au moins en partie cette notion d'immersion sont nombreuses et fleurissent au sein des ouvrages de ceux qui les répertorient tels que Marcel Freydefont ou Hans-Thies Lehmann. Elles s'inscrivent dans le courant du théâtre post-dramatique, et peinent encore à être définies malgré la multiplicité des expériences théâtrales qui les intègrent. Il n'y a pas de forme absolue et parfaite du théâtre Immersif. *Spectacle 4* n'en

[32] FREYDEFONT (2011), page 5.

est que la forme la plus aboutie que j'ai pu trouver. Le théâtre Immersif est fréquemment partiellement intégré aux spectacles ultra-contemporains, sans que son idéologie ne soit pourchassée. Il existe de fait. La liberté de sa forme l'enlève aux carcans du théâtre traditionnel, lui permettant d'assimiler, d'absorber le réel de la société dans ses idées, comme dans ses moyens.

# Sources

## *Corpus premier*

### Spectacles

*Hotel Medea*. Zecora-Ura Theatre / Para Active / CPC Gargarullo. Jorge Lopes Ramos et Persis-Jade Maraval. Summerhall, Fringe Festival of Edinburgh, août 2011. Durée : 5h45.

Equipe artistique:

Direction artistique : Jorge Lopes Ramos et Persis-Jade Maraval.

Entraînement/formation des acteurs : Persis-Jade Maraval and Urias de Oliveira.

Composition sonore : DJ Dolores (partie 1) et Nwando Ebizie (parties 2 et 3).

Texte: créé par l'équipe de *Hotel Medea* et inspiré du mythe de Médée.

Distribution: Carlos Rezende, Flávio Rabelo, Jorge Lopes Ramos, Lisa Lapidge, Persis-Jade Maraval, Raquel Aguilera, Thelma Sharma, Urias deOliveira, James Turpin, Robson Diniz, Will Dickie.

Développement informatique: Gabriel Zisels.

Lumières: Pablo Fernandez Baz.

Costumes: Marker et Lise Collective Creation.

Photographie: Ludovic Des Cognets et Flavia Correa.

*Spectacle 4.* Groupe O. Sophie Le Garroy. Friche industrielle Lustucru, rue Charrel, Grenoble (billetterie : Espace 600), 23 au 29 septembre 1998. Joué six fois au cours de la même semaine. (reprise avril 1999 au quartier Jean Macé à Grenoble). Durée : environ 3h.

Equipe de création (non exhaustif) :

Les personnes en rouge (membres du Groupe O et des invités, notamment du théâtre Moskaï): Sophie le Garroy / Manu Fabre, Isabelle Doudaine / Samuel Flores, Thomas Louvat, Démis Hérenger / Cécile Jarsaillon, Heiko Buchholz / Marie-Laurène, Céline Robin / Gaby Desiqueira, Nicolas Buisson / Sabine Campredon, Hacen Ben Fakir / Laurence Dell'Utri, Claire Ruffin, Aline Maclet, Naima Saket, Gilles Chetanian, Sylvain Raymond, Nadine Barbancon.

Cuisiniers: Julien et Sébastien.

Marmitons: 2 à 4 jeunes de 12 à 16 ans du collège de la Villeneuve.

Accueil: Tarek de l'Espace 600.

Personnes en noir: 10 à 20 habitants du quartier.

## Sitographie

L'intégralité du spectacle *Hotel Medea* en ligne :

http://vimeo.com/18161739 (chapter I - ZERO HOUR MARKET)

http://vimeo.com/18224931 (chapter II - DRYLANDS)

http://vimeo.com/18360422 (chapter III - FEAST OF DAWN)

Site de l'Arcola Theatre à Londres qui a programmé *Hotel Medea :*

http://www.arcolatheatre.com/?action=pasttemplate&pid=410

## Articles en ligne (presse britannique)

FIELD, Andy. "Up all night: the intimacy of Hotel Medea". *The Guardian*. 6 février 2009.

GAUSI, Tamara. "How to survive all-night theatre piece 'Hotel Medea'". *Time Out, London*. 11 février 2009.

MAX PRIOR, Dorothy. "Zecora Ura / Persis Jade Maravala: Hotel Medea". *Total Theatre Review*. 6 août 2011.

SZALWINSKA, Maxie. "Hotel Medea: check in, zone out". *The Guardian*. 3 février 2009.

## Témoignages

Sophie Le Garroy, co-créatrice du Groupe O, directrice artistique de *Spectacle 4*, le 28 avril 2012.

Céline Robin, co-créatrice du Groupe O, co-créatrice de *Spectacle 4*, auteur d'un mémoire de recherche sur les écritures dramatiques hors-scène dont le Groupe O est l'objet d'étude central, le 18 février 2012.

Heiko Buchholz, co-créateur de *Spectacle 4* ayant entrepris un travail d'archivage sur le Groupe O, le 11 février 2012.

Brice Albernhe, spectateur du *Spectacle 4*, le 1er février 2012.

### Travaux universitaires


BUCHHOLZ, Heiko. *Mémoire de "O"*. Sous la direction de Mme Amon, Université Louis Lumière, Lyon II. Mémoire non soutenu, début des années 2000.

FREYDEFONT, Marcel. «Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010)» *in Agôn [En ligne], Dossiers N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie / Déborder les frontières*, mis à jour le 10 janvier 2011, URL : http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1559.

ROBIN, Céline. *La place du Spectateur dans les Ecritures Scéniques Hors-Scène*. Sous la direction de Luc Boucris, Université Grenoble III. Mémoire de Master 2, 2010-2011.

ROZIER, Emmanuelle. *L'Interrogativité Théâtrale*. Sous la direction de Francis Jacques, Paris III. Mémoire de DEA, 2000-2001.


## *Corpus Second*

### Ouvrages théoriques sur le théâtre

#### Ouvrages individuels


ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double; suivi de Le théâtre de Séraphin*. Paris: Gallimard (Folio Essais), 1985. 251 pages.

BENJAMIN, Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939 traduite de l'allemand par Maurice de Gandillac). Paris : Gallimard (Folioplus Philosophie), 2007. 162 pages.

BENNETT, Susan. *Theatre Audiences: A theory of production and reception*. Oxon : Routledge, 1997. 248 pages.

BOAL, Augusto. *Jeux pour acteurs et non-acteurs, pratique du théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte, 2004. 307 pages.

BOAL, Augusto. *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte, 1996. 207 pages.

FLEURY, Laurent. *Le TNP de Vilar : une expérience de démocratisation de la culture*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006. 278 pages.

KIRBY, Michael. *A Formalist Theatre*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1990. 178 pages.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche, 2002. 308 pages.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Figurations du spectateur, une réflexion par l'image sur le théâtre.* Paris : L'Harmattan, 2007. 210 pages.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *L'assise du théâtre: pour une étude du spectateur.* Paris : CNRS Éditions, 1998. 65 pages.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art*. Montpellier : L'Entretemps, 2011. 341 pages.

MILGRAM, Stanley. *Soumission à l'autorité*. Paris: Calmann-Lévy (Liberté de l'esprit), 1994. 270 pages.

NOIRIEL, Gérard. *Histoire, théâtre & politique*. Marseille : Agone (Contre-feux), 2009. 190 pages.

OPPENHEIM, Daniel. *Littérature et expérience limite*. Paris : Campagne Première, 2007. 237 pages.

RANCIERE, Jacques. *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique*. Arles : La Fabrique éditions, 2000. 74 pages.

RANCIERE, Jacques. *Le Spectateur Emancipé*. Arles : La Fabrique Éditions, 2008. 145 pages.

RAVEL, Jeffrey S. . *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*. New York : Cornell University, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. Paris : Bordas, 1990. 205 pages.

WATZLAWICK, Paul ; HELMICK BEAVIN, Janet ; JACKSON, Don D.. *Une logique de la communication*. Paris : Éditions du Seuil, 1979. 280 pages.

**Ouvrages collectifs, recueil de témoignages, dictionnaires**

BANU, Georges et TACKELS, Bruno. *Le cas Avignon 2005, regards critiques*. Montpellier : L'Entretemps, 2005. 269 pages.

BOUCRIS Luc. *Le spectateur de théâtre à l'âge classique: XVIIe & XVIIIe siècles*. Montpellier : l'Entretemps (Champ théâtral), 2008. 270 pages.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, 4ème édition*. Paris : Bordas, 2008. 1400 pages.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Armand Colin, 2009. 476 pages.

## Spectacle

MACAIGNE, Vincent. *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre.* Création en 2011 à Avignon, Cloître des Carmes. Durée : 3h30 entracte compris.

## Sitographie

BARRAULT, Jean-Louis, DE BOISDEFFRE, Pierre : *Entretien 4 : Le théâtre total*. France Culture. Enregistré le 29 juin 1967. Durée : 13'37. Source : http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/audio/PHD99203816/jean-louis-barrault 4-le-theatre-total.fr.html

## Ecritures et réécritures du mythe de Médée

EURIPIDE, SENEQUE. *Médée* (traduit par Pierre Miscevic). Paris : Rivages, 1997. 261 pages.

GAUDE, Laurent, *Médée Kali*, Arles: Actes Sud, 2003. 43 pages.

PASOLINI, Pierre Paolo. *Médée* (film). Production: San Marco, Les Films Number One, Janus Film und Fernsehen, 1969.

# Table des Annexes

**Annexe 1: Résumé descriptif de *Hotel Medea*.....43**

**Annexe 2: *Hotel Medea*: histoire de la compagnie et du spectacle.....46**

**Annexe 3: Résumé de *Spectacle 4* .....49**

**Annexe 1: Résumé descriptif de *Hotel Medea***

*Hotel Medea*[33] estun spectacle multiculturel qui s'inscrit dans la durée. Il est présenté par la compagnie Zecora-Ura Theatre, dirigée par Jorge Lopes Ramos (Rio de Janeiro, Brésil) en collaboration avec Persis-Jade Maraval (Londres, Royaume-Uni). C'est un spectacle bilingue (anglais et portugais du Brésil) qui, dans sa version au Royaume-Uni (à Londres et à Edimbourg) ne nécessite pas de connaissance du portugais. Il traverse les époques, les cultures et les lieux pour servir le sens politique et intime de l'histoire.
Il implique une vingtaine de comédiens, qui sont en nombre égal d'hommes et de femmes et dont les personnages principaux sont : Médée, Jason, La Nourrice de Médée, Le maître du Jeu (Traducteur, Cupidon), et deux choeur de serviteurs composé de 6 hommes et de 6 femmes. Ces derniers se mettent au service du public en lui indiquant où il doit aller, ce qu'il doit dire et faire.

C'est aussi la réécriture du mythe de Médée. La trame narrative de l'histoire est conservée malgré une adaptation libre (on constate un manque de cohérence spatio-temporelle et culturelle). Le spectacle est en trois chapitres.

Chapitre I - *ZERO HOUR MARKET* / L'HEURE H DU MARCHÉ

> "*The Meeting and Marriage of Jason and Medea performed to a live DJ set. A maze of blood, food and dance turns into a frenzied battle for the Golden Fleece.* / La rencontre et le mariage de Médée et de Jason en présence d'un DJ en live. C'est aussi un labyrinthe de sang, de nourriture et de danse qui dégénère en bataille frénétique pour la Toison d'Or"[34]

Jason arrive en Colchide, accompagné de ses Argonautes pour voler la Toison d'or. Mais la princesse lui oppose une vive résistance. Le public l'aide à se cacher en portant un masque à l'effigie du personnage de Médée. Le combat, sous forme de danse et de match de football, se poursuit jusqu'à ce que Cupidon permette à Jason d'acheter le coeur de Médée. Le mariage est instantanément consommé, puis ritualisé. Le spectateur prononce ses voeux de

---

[33] *Hotel Medea*. Zecora-Ura Theatre, Para Active, CPC Gargarullo. Jorge Lopes Ramos, Persis-Jade Maraval. Représentation du 20 Août 2011. Summerhall. Fringe Festival of Edinburgh.

[34] http://www.arcolatheatre.com/?action=pasttemplate&pid=410

bonheur et danse avec les mariés et leur suite. Médée donne le baiser de la mort à tous les membres de sa tribu, dont son frère, pendant les festivités du mariage auxquelles sont conviés les membres du public.

Chapitre II - *DRYLANDS* / LES TERRES ARIDES

> "*A post-modern wasteland. Live documentary, hot chocolate and CCTV cameras add a fresh perspective to Jason's betrayal.* / Un désert post-moderne. Un documentaire en *live*, un chocolat chaud et des caméras de surveillance, ajoutant une nouvelle perspective à la trahison de Jason."[35]

Le public est séparé en deux: la première partie est invitée à rencontrer la star politique montante: Jason. Il est « brieffé », puis s'amuse à interpréter un public de campagne présidentielle avec un certain second degré. Ainsi, il peut décrire son sourire préféré de Jason, et lui serrer sa main.

Le deuxième groupe rentre dans la chambre à coucher de Médée et de Jason. Une moitié (de cette deuxième partie) est mise en pyjama par une nounou, qui lui offre un chocolat chaud et lui raconte l'histoire de Médée, leur mère. Médée vient les border un à un. Le public dort sous la vigilance du choeur de nounous. L'autre moitié s'installe en cercle entre les enfants endormis et le lit nuptial de Médée. Elle y est présentée comme une femme délaissée. On apprend en fin de scène que Jason a une maîtresse. Puis les groupes s'échangent.

Chapitre III - *FEAST OF DAWN* / LE FESTIN A L'AUBE

> "*A harrowing voyage through the landscape of Medea's mind with paparazzi chases, burning brides and a twisted game of hide and seek.* / Un voyage douloureux dans l'intime de Médée, entre le harcèlement des paparazzi, la brûlure de la mariée, et un jeu tortueux de cache-cache."[36]

Les femmes sont invitées au *Club Exil,* un cabaret où Médée exprime sa douleur et cherche une solution. Le public de femmes peut envoyer son soutien et des suggestions par texto. Puis les hommes entrent, symboliquement déguisés en femmes (rouge à lèvre et perruques). Le spectacle commence et se déroule en quatre parties : *Sounds of the Body* / Les Bruits du Corps, *Dance of the Poisoned Dress* / La danse de la Robe Empoisonnée, *The*

---

[35] *Idem.*

[36] *Idem.*

*Resurrection of the Dead Brother* / La Résurrection du Frère Assassiné et *The Waltz* / La Valse. A la fin de celle-ci, les hommes prennent en otage les femmes qui sont emmenées dans une salle où on assiste par vidéo aux violences faites à Médée, rapportées par la Nourrice. Humiliée, blessée, elle est forcée à prononcer des excuses publiques. Mais le frère ressuscité tue Jason et menace le public qui s'enfuie, guidé par les nounous, et se cache dans les recoins du bâtiment. Ils se font finalement débusquer et sont forcés de recevoir le baiser de la mort par Médée. Les deux premiers spectateurs sont installés sur des autels mortuaires, sur lesquels les autres membres du public peuvent se recueillir.

A la sortie, le public prend le petit déjeuner avec toute l'équipe de création. Persis-Jade Maraval, l'actrice interprétant Médée, entame le festin par : « *Don't you think it was too much*? / Vous pensez pas que c'était trop? ».

**Annexe 2: *Hotel Medea*: histoire de la compagnie et du spectacle.**

http://www.bruford.ac.uk/news/zecora-uras-success-continues.aspx, consulté le 9 mai 2012.

**Dorothy Max Prior**

**Total Theatre Magazine Summer 2011 Volume 23 Issue 02**

Abstract from the article 'Just Drifting' by Dorothy Max Prior,

**Zecora Ura and *Hotel Medea***

Anglo-Brazilian company Zecora Ura was founded in 2001 by Jorge Lopes Ramos – then a precociously young theatre director, performer and producer, just 18 years of age – in partnership with a group of fellow students from Rose Bruford's European Theatre course. Jorge, it is no surprise to learn, comes from an artistically vibrant Brazilian family, who (amongst many other endeavours) own and manage the CPC Gargarullo theatre and *Ponto de Cultura*, which has given
enormous support to Zecora Ura and its associated projects, such as the international DRIFT residencies, over the past decade.

After three years of international touring to ten countries (including Spain and Iceland), others fell by the wayside as the difficulties in keeping an international company together post-graduation became apparent, leaving Jorge as sole founder member of Zecora Ura. After a six-month retreat to his native Brazil, researching material for his version of *The Tempest* in the (mostly African heritage) northern part of the country, he registered the company in both London and Brazil – and it has since then operated in both countries simultaneously, with performers and associate artists in both.

Zecora Ura's stated aim is to create international, multicultural theatre that 'provokes active encounters which are set out to de-construct rigid views of theatre-making'. Committed to the (very un-English!) notion of lengthy, intense theatrical research and longevity, Zecora Ura have sometimes fought to survive in an artistic culture dominated by annual 'premieres' and venues geared towards regular 90min shows. But now
the Brazilian branch of the company has five permanent company members (Jorge Lopes Ramos, Raquel Aguilera, Flávio Rabelo, James Turpin and Carlos Rezende), and the London branch two (Jorge and company manager/performer Lisa Lapidge).

Zecora Ura's work entered an extraordinary new phase with the creation of the *Hotel Medea* project, initially a collaboration with Para Active's Urban Dolls Project, founded/directed by Persis Jade Maravala who is now operating as a solo performer/director and is co-director of *Hotel Medea*.

The ongoing and ever-growing *Hotel Medea* is, on one level, a show (albeit a very unusual one) – a trilogy that runs from midnight till dawn, based on the dark revenge myth of *Medea*. It was originally co-commissioned by Salisbury International Arts Festival and CPC Gargarullo. Earlier versions have already played at LIFT, and it will be shown in its full glory this August at the Edinburgh Festival Fringe. But its directors have resisted the notion of a 'completed' show, constantly

researching and reworking elements in the UK and in Brazil, in an ongoing spirit of collaboration, challenging given theatrical mores.

The first part, *Zero Hour Market*, is the setting for the meeting and marriage of Jason and Medea as the company create a 'frenzied maze of food, blood and dance', featuring live Brazilian rhythms and the talents of DJ Dolores. Part two, *Drylands*, was presented recently (April 2011) at GLAZ performing arts and digital media festival. This is the chapter that, when the trilogy is presented together, comes in the dead of night, after the partying. The audience are divided into groups, and witness the degenerating relationship of Medea and Jason (who is cast as a cynical contemporary politician) from myriad viewpoints. At one stage, we are Medea's confidants, treated to slugs of gin (mother's ruin!) and invited to share our thoughts on love and loss; or we are her children, tucked into bed with hot chocolate in a room strewn with teddy bears, listening to the anguished clicking of our nurse's knitting needles as Medea's privacy is invaded by paparazzi and mobile calls from her husband's lover; or we are 'members of the public' bussed in for a photo-shoot with the ambitious politician, Jason; and then again, passive receivers of a barrage of information on a bank of monitors as we are formed into a 'focus group'. The third part is called *Feast of Dawn*. As first light approaches Medea and her Maid are finally alone. In the aftermath a new side to Medea emerges…

But as said, *Hotel Medea* is more, much more, than a show – its five-year process has included ongoing training, residencies across the globe, and collaborations not only with international artists but also with audiences.

A crucial aspect of *Hotel Medea* is the Audience as Document project, in which people who have witnessed the trilogy and people who haven't are brought together, most recently (March 2011) at the Victoria & Albert museum in London.

*Hotel Medea* was undertaken with a desire to create theatre that stretches beyond usual boundaries of time and place, of audience participation and interaction – and in its five years of existence to date it has provided an exemplary model of multicultural theatre practice and international collaboration.

**Company profile by Dorothy Max Prior**
*Hotel Medea* is presented at the Edinburgh Festival Fringe 2011, performed each Friday and Saturday throughout August at Summerhall, with an additional show on Thursday 25th. From 23:45 every night – the show finishes at dawn and includes breakfast. Zecora Ura will also be hosting a number of debates, performances and workshops at Summerhall as part of the ROUTE BRAZIL-116 project launch (further details of this below).

To book tickets, see www.edfringe.com

ROUTE BRAZIL-116 is a new model of international performance and research festival to be produced bi-annually from 2011, in partnership with LIFT and a number of London venues and which aims to create an imaginary artistic bridge between global cities and London. The first edition of the event in September 2011 will focus on links between Rio de Janeiro, São Paulo, Edinburgh and London. It will include artistic interventions, practiceled- research sessions, performance, and debates between festival directors, policy-makers, producers, artists and audiences from Brazil and the UK.

The project will be launched at the Edinburgh Festival Fringe 2011.

Dorothy Max Prior saw *Hotel Medea*: *Drylands* at Trinity Buoy Wharf, London, on 22 April 2011. It was presented as part of GLAZ performing arts and digital media festival: www.glaz.co.uk

For more on Zecora Ura and the *Hotel Medea* project see www.zecoraura.com

**Annexe 3: Résumé de *Spectacle 4***

Issu de ROZIER, Emmanuelle. *L'intérrogativité théâtrale*, mémoire de DEA 2000-2001, sous la direction de Francis JACQUES. Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III. Pages 19 et 20.

# 0 – Corpus et cadre d'analyse

**Description de *Spectacle n°4* (« *Le Bal* ») du Groupe O, Septembre 1998, à Grenoble[23]**

Tout commence par la réservation téléphonique (conseillée) au cours de laquelle un acteur (membre du groupe de création) vous pose un certain nombre de questions (concernant votre couleur préférée, si vous aimez les massages, etc.) et vous demande d'apporter des habits chauds, ainsi qu'une chanson ou un texte susceptible d'être chanté.

Ensuite, lors de l'arrivée sur les lieux (friche industrielle : parsemée d'herbes folles, de plate-formes en bétons délaissées, de hangars désaffectés réinvestis par le Groupe O) vous êtes pris en charge par un acteur qui vous propose un massage des pieds et/ou des mains, vous parfume, vous « dorlote ». L'ambiance est à la séduction et au bien-être, au délassement. À aucun moment il n'est demandé d'argent pour le spectacle : celui-ci est entièrement gratuit.

[22] Nous avons choisi de ne pas opposer à cette description une autre description illustrant le déroulement plus classique d'une soirée au théâtre ; la différence est patente avec un spectacle joué en salle, dont la place est payée, dans lequel le spectateur occupe une place statique, dans lequel enfin la séparation scène-salle est effective. Nous reviendrons en cours de travail sur ces différences.

[23] Un autre spectacle du Groupe O est décrit en Annexe, p. 92.

Puis, l'on est conduit sur une piste de danse, autour de laquelle sont dressées des tables. Au fond de cet espace siège un orchestre, tout comme lors d'une kermesse de village ou d'une fête populaire. Des morceaux connus (rock, pop, disco, musette, ...) sont joués, on vous invite rapidement à danser. L'orchestre joue beaucoup de danses à deux, ce sont principalement les acteurs qui invitent les spectateurs à danser, mais très vite les spectateurs s'invitent entre eux.

Une table immense est dressée en forme de « u », elle encadre la piste de danse ; à un moment de la représentation, on vous invite à vous y asseoir, votre nom est inscrit dans une des assiettes, un acteur est assis à proximité. Un repas est servi, composé de rôtisseries et de légumes. Pendant le repas, l'acteur le plus proche raconte sa vie, des anecdotes inventées ou écrites. L'acteur converse avec vous, livrant son intimité.

Pendant ce temps, des « acteurs-complices » font une manifestation, entièrement vêtus de noir, rappelant les mouvements fascistes des années 30 en Europe. Ils portent des banderoles.

On vous invite à nouveau à danser, mais l'acteur qui danse avec vous est rapidement emmené par une sorte de commando brutal et il rejoint ses collègues acteurs : tous sont réunis en tas, ce qui est figuré par une vidéo projetée sur un grand écran qui surplombe la piste de danse, et sont fusillés sous les yeux des danseurs esseulés et dépités.

Cette issue est d'autant plus violente que la danse et le repas étaient langoureux, amicaux et chaleureux. Il s'y développait une réelle et concrète proximité des personnes, tant acteurs-spectateurs que de spectateur à spectateur. On comprend alors que ce spectacle questionnait le fascisme, nous plaçait dans la situation affective d'arrachement des proches, comme c'est le cas lors d'exactions réelles. C'est du moins une des lectures possibles car, on le voit bien, cette forme de théâtre, que nous dirons provisoirement « relationnelle » ou interactive, développe une forme d'interrogation énigmatique : plusieurs sens s'y entremêlent comme dans toute œuvre littéraire, ceci avec art. Cependant, à la différence d'autres œuvres littéraires, nous avons affaire à un art plurimédiumnique qui véhicule son sens à travers plusieurs canaux tout en développant une relation interpersonnelle.