

Écran et roman sur la scène
Réflexion croisée sur trois spectacles de Krystian Lupa

CAMILLE PROTAR¹

Abstract: *Screen and Novel on Stage: a Cross Reflection on three Krystian Lupa's Shows.* Through the analysis of three shows – *City of dream* based on *The Other Side* by Alfred Kubin, *Gargoyles and Cutting Timber* based on Thomas Bernhard's novels – this article aims at highlighting the specificity of on-stage video in Krystian Lupa's work. Best known for his adaptations of long novels focusing on conscience and interiority, Lupa supersedes a basic use of video and uses it as a real means for the exploration of the characters' psyche. More than a mere visual element facilitating the transition from novel to stage, video is for Krystian Lupa a way to interrogate the relationship between all the elements of theatre: indeed, it questions the actor's relationship to the character he embodies, as well as the relationship between the spectator and what happens on stage.

Keywords: Krystian Lupa, Alfred Kubin, Thomas Bernhard, video, adaptation of novel, character, actor.

En guise d'introduction : retour sur un spectacle pivot dans le parcours de Krystian Lupa

Né en 1943, Krystian Lupa est l'un des metteurs en scène de théâtre les plus reconnus en Pologne et en Europe. Après des études d'art et de cinéma, il s'est formé à l'École nationale de théâtre de Cracovie puis s'est peu à peu

¹ *Lettres Sorbonne-Université, Paris. camilleprotar@gmail.com.*

distingué par des créations à la durée envoûtante et très souvent inspirées par les œuvres de grands romanciers (Robert Musil, Hermann Broch, Dostoïevski...). La présence de la vidéo s'est affirmée dans son travail avec *Factory 2*, en 2010. En montant ce spectacle, il mettait ses spectateurs face à une matière nouvelle. Ce n'était plus une pièce ou un roman qui inspirait la création mais un artiste, un collectif : Andy Warhol et tous ceux qui s'étaient retrouvés dans sa *Factory*, ce lieu mythique de l'avant-garde new-yorkaise.

L'œil du spectateur allait vite devoir s'habituer à faire des allers-retours entre le plateau et l'écran suspendu au-dessus du cadre de scène. *Factory 2* débutait par la projection d'un court-métrage qui avait fait scandale à l'époque, *Blow job* (1963), un plan fixe de 35 minutes sur le visage d'un homme en train de recevoir, hors champ, une fellation. Les autres vidéos du spectacle auraient pu être signées par Andy Warhol : elles étaient toutes tournées et projetées en direct par Piotr Skiba, l'acteur qui l'interprétait et qui ne cessait de diriger sa caméra vers ses partenaires de jeu. Elles se constituaient devant le public comme des variations sur le *screen test*, sorte de portrait-vidéo conçu par Warhol où la personne filmée devait s'efforcer de demeurer simplement derrière la caméra le plus longtemps et le plus naturellement possible. Il semble qu'en mettant en scène Andy Warhol, Krystian Lupa se soit lui-même imprégné des pratiques du vidéaste et que cette influence ait laissé ses traces dans les spectacles qui ont suivi.

Après un triptyque qui étudiait successivement les figures de Marilyn Monroe, de Simone Weil et de Georges Gurdjieff et une première expérience avec de jeunes acteurs français (*Salle d'attente* d'après une pièce-fleuve de Lars Norén où la vidéo et la forme du *screen test* avaient toute leur place), Lupa revient à l'adaptation romanesque qui avait marqué ses débuts dans la mise en scène. C'est d'abord une reprise de *La Cité du rêve* d'après *L'Autre côté* d'Alfred Kubin, puis un retour à un romancier avec qui il entretient un lien privilégié, Thomas Bernhard (*La Plâtrière* et *Extinction* notamment font partie des spectacles qui l'ont fait connaître au public français dans les années quatre-vingt-dix). Ces retrouvailles avec ces deux auteurs laissent à penser que les expérimentations initiées avec *Factory 2*, si elles ont donné le jour à des spectacles exceptionnels, lui ont surtout permis de se renouveler

pour mieux retrouver un terrain plus familier et particulièrement fertile au sein de sa recherche artistique, à savoir ces romans à la focalisation interne où le narrateur circule autour d'un groupe de personnages aux intériorités complexes. Pour Lupa, le théâtre est « un laboratoire des expressions humaines »² et avec la vidéo, c'est bien cet aspect-là de sa recherche qui s'affine alors même qu'il revient au roman. Car l'attire, surtout chez Thomas Bernhard, tout ce qui ne relève pas du récit, tout ce qui flirte avec les limites du processus narratif : « le théâtre comme récit ne [l']intéresse pas »³ et que ce soit chez Kubin ou Bernhard, ce n'est pas l'intrigue qui se retrouve au cœur de son travail d'adaptation mais bien le terrain d'exploration que représentent les personnages pour les acteurs et l'atmosphère singulière que pourra faire naître leur rassemblement sur la scène de théâtre. A cet égard, le choix de *L'Autre côté* peut étonner : la narration de ce « roman fantastique » (c'est le sous-titre de l'œuvre) suit une chronologie linéaire et une intrigue mouvementée. Mais nous pourrions constater la grande liberté qu'a prise Lupa avec cette œuvre devenue prétexte pour expérimenter les espaces-limites de la conscience et « vivre [un] songe sur le plateau de manière plus profonde encore que dans le monde réel »⁴.

En étudiant trois spectacles créés par Krystian Lupa – *La Cité du rêve* d'après *L'Autre côté* d'Alfred Kubin, *Perturbation* et *Des arbres à abattre* d'après les deux œuvres de Thomas Bernhard – au regard de ce lien complexe qui se dessine entre vidéo et matière romanesque dans le travail du metteur en scène, nous essayerons de montrer en quoi l'irruption de l'écran dans son théâtre n'est pas qu'un simple moyen d'adaptation romanesque mais contribue à faire pleinement de la scène un « laboratoire des expressions humaines ».

² Krystian Lupa cité par Jean-Pierre Thibaudat dans *Krystian Lupa*, entretiens réalisés par Jean-Pierre Thibaudat, Béatrice Picon-Vallin, Ewa Pawlikowska et Michel Lisowski (Arles : Actes Sud-Papiers, 2004), 6.

³ Krystian Lupa cité par Jean-Pierre Thibaudat, programme du Théâtre de la ville pour *La Cité du rêve*, octobre 2012.

⁴ Krystian Lupa cité par Jean-Pierre Thibaudat, programme du Théâtre de la ville.

Du roman à la scène : la vidéo au service de l'adaptation

Perturbation : espace et narration

Le lecteur de *Perturbation* suit une route ponctuée d'espaces bien distincts qui constituent pour le narrateur, Thomas, et son père médecin, les microcosmes dans lesquels évoluent les malades auxquels ils rendent visite. Dans l'adaptation de Lupa, les scènes qui donnent à voir la route parcourue par le père et le fils entre ces différents espaces guident le spectateur dans le voyage. La route devient un véritable parcours initiatique du fils. Une flèche orange bien visible au centre du plateau est là pour nous le signifier : sa portée symbolique est mise en évidence par le fait que tous les personnages, hormis Thomas, prennent soin de l'enjamber. Or la vidéo accompagne ce chemin puisqu'elle apporte une réponse à l'adaptation de ces épisodes intermédiaires en nous faisant voir le père et le fils dans leur voiture, en route. L'écran s'allume ainsi entre toutes les scènes jouées sur le plateau et réservées aux moments des haltes effectuées chez les malades, respectant par-là la chronologie quasi linéaire du roman.

Le spectacle débute d'ailleurs par une « pause en route »⁵ qui permet à l'acteur qui interprète Thomas d'établir un certain rapport avec le public, rapport ambigu rappelant celui du narrateur au lecteur dans le roman à la première personne : il glisse de l'extérieur à l'intérieur du récit, il a conscience de ce que voit le public. Assis au bord du plateau, il fait défiler sur son portable les photos qui racontent les lieux où il a précédemment suivi son père médecin (racontés dans le roman et seulement évoqués ici) et qui sont projetées sur l'écran. Le personnage partage aussi avec le public des extraits de son cahier de notes qu'il est en train de relire, comme les noms des malades que son père a passés en revue – première ébauche, peut-être, de ce qui s'apparentera au contenu du roman *Perturbation*. Le public assiste donc à la phase d'écriture rapportée, ce moment mettant brièvement en scène l'état de l'écrivain écrivant, présent dans le roman à caractère autobiographique et que le dialogue au théâtre entre présence réelle de l'acteur et projection de son image sur l'écran au-dessus du plateau, fait vivre autrement. Le lien qui se noue là entre *média* et *immédiat* rend visible l'acte d'écriture.

⁵ Manuscrit de l'adaptation de Lupa pour le spectacle, septembre 2013.

Par ailleurs, la vidéo, en redoublant la scène, montre ce qui s'est objectivement passé entre le père et le fils, révélant une forme d'incommunicabilité entre les deux personnages (seules quelques paroles échangées : « tu veux rester encore un peu ? – tu n'as pas fini ta cigarette – je peux l'éteindre... ») tandis que l'espace du plateau permet à celui qui est devant nous de se confesser, de livrer les pensées qui l'ont traversé à ce moment-là. Le père est aussi sur la scène, derrière lui comme sur l'écran, mais l'espace théâtral permet ce qui est plus difficile dans un film : nous acceptons que le personnage du père présent sur la scène n'entende pas ce que Thomas nous dit, dans ce contrat tacite qu'établit naturellement la scène avec le spectateur. Il permet cette liberté-là d'où peut jaillir la parole intime du personnage, jouant de la limite entre scène et salle, fiction et réalité, rappelant cette frontière du roman entre présent de l'écriture et temps rapporté.

On voit dès lors comment la mise en scène de ce spectacle exploite pleinement la souplesse de l'image pour rendre compte des nombreux changements spatiaux et des glissements narratifs du roman. Mais lorsque la composition de l'œuvre est plus complexe, qu'elle entretient un rapport moins linéaire avec la chronologie, la vidéo vient apporter d'autres solutions aux difficultés que représente son passage à la scène.

***Des Arbres à abattre* : digressions et temporalité**

Dans ce roman plus tardif de Bernhard qu'est *Des Arbres à abattre*, un cadre initial est posé : il s'agit d'un dîner auquel le narrateur regrette d'être venu. Mais le lecteur se rend vite compte que ce cadre sert de support aux divagations du narrateur qui composent l'essentiel du roman, entre réflexions et retours en arrière.

La vidéo vient alors servir les changements de temporalité qui suivent les glissements de la pensée du narrateur et font intervenir d'autres lieux où apparaissent les mêmes personnages qui, sur scène, sont dans le salon du couple Auersberger, les hôtes du dîner. Cela permet de donner à voir, par la vidéo, des passages entiers du roman. Presque tous ceux qui n'ont pas lieu chez les Auersberger sont montrés au spectateur sur les écrans placés au-dessus de la scène. La vidéo ne se fait pas attendre car très tôt le narrateur, assis dans son « fauteuil à oreilles », en avant-scène, légèrement en retrait par rapport

aux autres personnages, convoque un passé proche en nous expliquant comment il a revu par hasard les Auersberger et que ceux-ci l'ont informé de la mort d'une amie commune, Joanna, puis l'ont invité à dîner... Nous retrouvons ici ce même dispositif qui confie à l'acteur la parole du personnage-narrateur dans cette zone ambiguë du proscenium qu'il quitte régulièrement pour se mêler aux autres.

Joanna, la femme dont la mort a réuni tous les personnages, figure absente mais centrale, est sans cesse évoquée dans le roman. Or, le rapport trouble au réel qu'entretient la mise en scène de Lupa, oscillant sans cesse entre images oniriques et images plus naturalistes, lui permet de donner une incarnation à cette figure. L'actrice qui l'interprète apparaît régulièrement sur le plateau, irréaliste, évanescente, comme une présence spectrale qui hante le dîner des Auersberger. Cependant, la première fois que le spectateur la rencontre, c'est à travers un film qui est projeté avant même que les acteurs, et même l'ensemble des spectateurs, n'entrent dans la salle. Lorsque le public s'installe, il peut en effet voir sur un écran ce qui semble être un reportage télévisé : Joanna, interviewée chez elle (fig. 1). Ce procédé permet au spectateur



Fig. 1 : *Des Arbres à abattre*, Teatr Polski, Wrocław, à l'écran : Piotr Skiba, Halina Rasiakówna et Wojciech Ziemiański, photo : Natalia Kabanow

de se familiariser avec cette femme, de l'inscrire dans son imaginaire avant même que la pièce ne commence vraiment. Il dévoile ainsi l'intention du metteur en scène de concentrer le spectacle avant tout sur les personnages issus du roman, de leur donner une certaine épaisseur.

De cette manière, cette vidéo initiale participe aussi du long processus de recherche vers le personnage que Lupa exige de ses acteurs et qui vise à mettre le spectateur face à des présences humaines dont il pourra ressentir la densité et la profondeur.

Vidéos et personnages : accès à l'intériorité et au travail de l'acteur

Personnages et acteurs

Il est intéressant de noter que ce sont souvent les personnages sur lesquels le roman en dit le moins (et qui peuvent donc paraître secondaires) qui fournissent à Lupa et à ses acteurs une source particulièrement créatrice : ils sont, plus que les autres, matière à improvisation. Il n'y a guère de personnage secondaire dans les spectacles de Krystian Lupa. Ses acteurs composent un chœur de présences étranges qui se fondent dans l'atmosphère qu'ils créent. Ainsi, dans *Perturbation*, Lupa avait demandé aux quatre actrices qui interprétaient les filles et les sœurs du Prince – deux personnages à peine mentionnés chez Bernhard – d'improviser sur leur rôle et c'est ce travail qui a construit les deux dialogues que l'on entend simultanément dans la deuxième partie du spectacle, d'un côté de la scène entre les deux filles, de l'autre côté entre les deux sœurs. Le soir des représentations, les quatre actrices improvisaient encore.

Une démarche similaire a été suivie dans *Des Arbres à abattre* à partir, cette fois, des rôles de deux jeunes poètes invités chez les Auersberger. Lors de la phase de création, il a également été demandé aux deux acteurs d'improviser un dialogue devant une caméra fixe à l'intérieur d'une pièce où ils furent laissés seuls plus d'une heure, puis des bouts de cette improvisation ont été choisis pour être montrés à l'écran au sein du spectacle. Dans la version qui fut présentée à Wrocław, d'autres extraits de vidéos

montrant les acteurs en travail étaient projetés dans le foyer du théâtre. Les spectateurs pouvaient d'une certaine manière continuer à se familiariser avec les personnages pendant l'entracte. Ces vidéos installées dans le théâtre comme dans une salle d'exposition étaient par la même occasion un moyen de révéler une part du processus de création, une étape des acteurs sur leurs chemins vers leurs personnages – pour reprendre ici une image propre à Lupa. Faire improviser les acteurs devant une caméra fixe est en effet un outil récurrent dans le travail qu'effectue le metteur en scène : conscients d'être enregistrés, les acteurs doivent laisser aller les pensées de leur personnage, leur monologue intérieur, en se souciant de moins en moins de la caméra. Dévoiler les traces de ce travail, c'est finalement faire pénétrer le spectateur dans l'intimité des acteurs en même temps que dans celle des personnages, dans ce rapport ambigu, complexe, entre acteur et personnage qui est au cœur de la recherche de Lupa. Libre alors au public de voir dans ces vidéos un exercice d'acteur, d'inscrire ces dialogues dans la fiction ou de se dire même qu'ils ont lieu dans l'esprit de Thomas qui aurait pu imaginer les discussions de ces deux poètes, présentés dans le roman comme des doubles du narrateur, une image de sa jeunesse d'écrivain.

Si l'on quitte à présent le point de vue de l'acteur, il est plus facile *a priori* pour un lecteur de roman que pour un spectateur d'avoir accès à l'intériorité d'un personnage : sur scène, la pensée doit bien souvent être révélée par la parole solitaire, monologue adressé ou non au public et qui s'inscrit dans une convention théâtrale. Or, l'effet est bien différent et cette convention n'est plus de mise quand cette intériorité nous est partagée à travers la vidéo : le rapport aux personnages se fait plus intime, l'impression de pénétrer leurs pensées, plus évidente. L'écran autorise finalement un rapport plus immédiat à l'intériorité des personnages.

Espaces intérieurs

Dans la mise en scène des *Arbres à abattre*, il faudrait établir une distinction entre les films réalistes qui se contentent de rapporter les souvenirs du narrateur et les films plus fantasmatiques qui nous montrent,

par exemple, Thomas seul dans une forêt ou sur un terrain vague bétonné. Ce deuxième type de films, souvent plus brefs, donne accès à un espace mental d'un autre type. Le support de l'écran vient ainsi mêler, comme la mémoire et sa transposition littéraire, les souvenirs réels aux rêves et aux hallucinations. Comme l'écriture des romanciers dont s'inspire Lupa, elle permet aussi d'extérioriser les représentations subjectives.

Cette réflexion nous ramène à *La Cité du rêve*, où la dimension onirique est, de toute évidence, plus flagrante encore. Dans ce spectacle, des vidéos sont souvent projetées, avec la particularité toutefois de s'intégrer au cadre de scène (et non sur un écran en hauteur). Par la matière et la couleur grisâtre du mur, les images apparaissent plus floues, comme moins réelles. Elles montrent à plusieurs reprises le personnage principal dans un fauteuil tandis que l'acteur qui le joue déambule sur la scène, en un procédé de dédoublement similaire à celui que nous avons déjà noté dans *Perturbation*. Plus tard dans le spectacle, sur ce même fauteuil, est assis un chimpanzé. Cette nouvelle image répond à une pensée que le personnage a partagée plus tôt avec sa femme : « j'ai vu un homme avec un singe et j'ai réalisé qu'il me ressemblait ». Puis elle réapparaît plus tard lorsque le personnage s'écroule en avant-scène, puis à nouveau lorsqu'il s'affaisse, cette fois-ci à l'intérieur d'un cube placé au centre du plateau, tandis que sa perception se trouble de plus en plus. Cette évolution questionne le rapport d'ambiguïté qu'entretient la vidéo avec le réel, une ambiguïté qui est encore accentuée dans ce spectacle lorsque sont projetés sur les quatre pans de mur les portraits démultipliés du professeur Paetera, cette figure qui hante le personnage principal. Le spectateur peut se dire que cette image est l'expression de l'obsession du personnage, une image psychique qui s'appuierait sur une figure réelle. D'ailleurs, l'acteur qui joue Paetera est présent sur le plateau : sur le rebord d'une fenêtre, il observe le narrateur ; le masque qu'il porte le montre agonisant de vieillesse et de lassitude. Cette présence, pourtant incarnée sur le plateau serait peut-être, elle-même dans la tête de Kubin... La vidéo accentue ainsi cette oscillation entre rêve et réalité, cette expérience de trouble perceptif que propose au public la plupart des spectacles de Lupa.

Ce faisant, le spectateur est invité à partager les impressions ressenties par les personnages dans *L'Autre côté*. Le narrateur, en effet, exprime régulièrement sa difficulté à discerner si ce qu'il vit est réel ou s'il est encore une fois « comme empêtré dans quelque rêve »⁶. Nous le voyons perdre peu à peu tous ses repères : « le rythme précipité des événements donnaient à la vie quelque chose de fantomatique, de positivement onirique »⁷. La distinction est tout aussi difficile à faire pour le lecteur car le récit s'apparente de plus en plus à celui d'un cauchemar, notamment lorsqu'il suit les pérégrinations et l'errance de plus en plus angoissée du personnage dans la ville, à la recherche de Paetera, et qu'il partage les pensées confuses qui hantent son esprit. Au fil de sa progression, le récit se teinte de visions, jusqu'à ce que le narrateur en vienne à se demander s'il n'est pas atteint de folie. Le metteur en scène se met ainsi au service de l'expression du trouble croissant qui fait toute la richesse de l'œuvre de Kubin en exploitant la capacité de la vidéo à déstabiliser le regard du spectateur, qui va et vient entre deux plans de représentation – l'écran et la scène – où images et objets entretiennent un rapport sensiblement différent au réel.

Pour Krystian Lupa, le théâtre est avant tout un espace de connaissance et de compréhension des êtres. De cette conception découle son goût pour les romans qui laissent place à de longues remémorations, aux flux de la pensée, aux souvenirs ajoutés. Or, cet aspect caractérise tout particulièrement les romans de Thomas Bernhard ; cela explique la plus grande liberté que Lupa a prise avec le roman de Kubin. Tous les épisodes déterminants dans l'intrigue du « roman fantastique », notamment ceux qui précèdent le départ du narrateur pour la « Cité du rêve », ont été supprimés. Le spectacle commence lorsque sa femme et lui-même sont déjà installés dans la ville, au moment où dans le roman l'action se fige, où le processus de lente dérégulation qui s'empare du lieu commence à envahir les personnages, où le lecteur est invité à faire l'expérience du « rien », là où se révèle, selon Lupa, toute « la vérité du personnage »⁸.

⁶ Alfred Kubin, *L'Autre côté. Un Roman fantastique*, trad. Robert Valançay (Paris : José Corti, 2007), 129.

⁷ Alfred Kubin, *L'Autre côté*, 184.

⁸ Krystian Lupa, propos recueillis par David Sanson pour le Festival d'Automne, programme du spectacle, trad. Agnieszka Zgieb, septembre 2010.

Si la rencontre de l'acteur avec le personnage est bien au centre des préoccupations du metteur en scène, celle-ci ne prend néanmoins tout son sens qu'à l'apparition d'une troisième entité déterminante dans le processus de création : le spectateur. La conception des vidéos qui se fait en même temps que les répétitions et la création de la musique et du décor vise finalement à tisser un lien ténu avec ce spectateur invité à découvrir l'univers proposé par le metteur en scène à partir du roman qui l'a inspiré. Une utilisation encore différente de la projection dans le théâtre de Krystian Lupa peut venir interroger plus directement ce lien.

Vidéo et spectateurs : inscrire le roman dans le présent

Dépasser la fiction pour accompagner la réflexion

À la différence de ses précédents spectacles, *La Cité du rêve* et *Des Arbres à abattre* établissent un dialogue avec l'actualité du public polonais. Ce phénomène est particulièrement flagrant au début de *La Cité du rêve* où un vidéo-reportage inscrit dans l'actualité la thématique de la ville utopique ou ville-nouvelle. Les travaux, les chantiers nombreux et incessants pour bâtir de nouvelles infrastructures, les moyens qui sont versés pour construire des lieux qui demeurent pendant longtemps, parfois pour toujours, des villes-fantôme : ces réalités font partie du paysage contemporain de la population et il est impossible pour le public polonais de ne pas faire le rapprochement. À travers l'évocation, centrale au début du spectacle, d'une ville-nouvelle, nous pouvons percevoir un parallèle ironique avec les travaux actuels effectués notamment à Varsovie, à Wrocław et à Poznań, et le débat public qu'ils peuvent soulever. La vidéo établit donc alors un rapport de connivence avec les spectateurs. Elle propose une réflexion fugace et apporte une dimension concrète à un questionnement sur les utopies qui sous-tend en partie le roman de Kubin.

Ce vidéo-reportage qui intervient au début de *La Cité du rêve* et où n'apparaît aucun des acteurs qui sont sur scène entretient finalement une certaine distance avec la fiction mise en scène : elle la commente et la

complète en jouant de cette connivence qu'elle a créée avec le spectateur. Contrairement aux vidéos évoquées précédemment, cette vidéo exige du spectateur qu'il établisse un lien entre scène et écran à partir de ses propres références. Le temps que dure le film, le metteur en scène lui propose une réflexion qu'il peut accueillir ou non sans que cela n'ait de conséquence par la suite sur sa compréhension du spectacle.

À cet égard, il est intéressant de revenir à la mise en scène de *Perturbation* qui fait, ponctuellement elle aussi, un usage similaire de la vidéo, bien que très différent dans sa forme. Au milieu du spectacle, après la visite du médecin et de Thomas à un jeune malade appelé le fils Kreiner, nous voyons ce dernier saisir un violoncelle. Au moment où il s'empare de l'archer et s'apprête à frotter les cordes, une chanson religieuse retentit et sur l'écran apparaît l'image d'une colline. Si l'on s'appuie uniquement sur les informations délivrées par la fiction et sur la seule vidéo, cette colline correspond à l'ultime étape du médecin et de son fils qui a déjà été mentionnée et vers laquelle ils vont se diriger. Cependant, accompagnée de la sorte par le chant choisi par le metteur en scène, cette image prend une tout autre dimension. Elle propose une résonance biblique de la scène qui vient d'avoir lieu, faisant de cette colline un nouveau Golgotha et du jeune malade, un martyr. Nous pouvons alors interpréter ce chemin initiatique qui se déroule dans le spectacle, comme un chemin de croix effectué par le fils. Cette vidéo, contrairement aux autres, n'est pas perçue par le personnage de Thomas ; elle est donc bien un geste du metteur en scène directement adressé à la sensibilité et à la réflexion spectateurs.

Questionner le rapport de la scène à la salle dans le présent de la représentation

Enfin, cet emploi peut prendre une dimension méta-théâtrale lorsque le metteur en scène se sert de l'écran pour interroger la relation même des acteurs au public, le degré de réalité sur lequel le public se situe par rapport aux acteurs dans leur incarnation de leurs personnages. L'écran peut mettre en avant aux yeux du public cette relation devenue fragile et ambiguë lorsque

l'acteur ne fait plus qu'un avec son personnage. Il n'y a pas de quatrième mur chez Lupa, ou s'il y en a un, il est fait pour être traversé, mais délicatement, comme un voile fragile qu'il faudrait soulever sans l'abîmer. Le public n'est pas ignoré, il n'est pas non plus pris à parti directement. C'est là un rapport singulier qu'entretiennent avec lui les spectacles de Krystian Lupa.

Pour éveiller ces questions, un geste simple : les acteurs, à un certain moment du spectacle, dans *Perturbation* comme dans *La Cité du rêve*, photographient les gradins. L'écran au-dessus du cadre de scène n'accueille alors plus la vidéo mais la photographie qui, comme dans *Blow up* d'Antonioni, interroge mystérieusement notre perception du réel. Au début de *Perturbation*, quand Thomas prend en photo le public, nous voyons successivement sur l'écran le paysage devant lequel est censé se trouver le personnage lorsqu'il s'est arrêté au bord de la route, puis les spectateurs. Ce jeu entraîne un vacillement de la perception et questionne la réalité du public telle qu'elle s'inclut dans le travail d'imagination du comédien, le « paysage »⁹ intérieur qu'il doit développer pour mieux incarner son personnage.

Dans *La Cité du rêve*, les personnages expriment régulièrement leur impression d'être épiés, par Paetera si l'on se tient là encore à la fiction, par le public si l'on s'inscrit dans un rapport plus ludique à la représentation. C'est du reste l'impression troublante que nous donnent les acteurs : celle de sentir notre présence sans vraiment nous voir, comme si nous-même faisons partie, déjà, de leur imaginaire. Un des personnages de *La Cité du rêve* prend une photo de groupe depuis le plateau tandis que tous les autres sont descendus dans la fosse. Nous pouvons alors voir sur l'écran l'image du groupe devant les gradins remplis de spectateurs, mais une deuxième prise montre cette fois les mêmes personnages devant les gradins vides... Comme dans *Perturbation*, la photographie projetée sur scène permet ainsi d'interroger ces rapports vertigineux qui se tissent lors d'une représentation entre acteur, personnage et public.

⁹ Notion familière au metteur en scène désignant les visions que doit mettre en mouvement un acteur et qui relie son imaginaire au plateau dans l'instant présent, citée par Jean-Pierre Thibaudat dans *Krystian Lupa*, 59.

Si la présence de l'écran au théâtre est un fait acquis maintenant depuis plusieurs dizaines d'années, il est toujours intéressant d'en interroger la pertinence et les enjeux dramaturgiques. Dans la perspective qui a été la nôtre, par le choix de spectacles inspirés par le genre romanesque et montés par un artiste qui a introduit tardivement la vidéo dans son travail, ce médium que l'on place encore dans la catégorie des « nouvelles technologies » révèle ses capacités à servir la singularité d'un geste de mise en scène. Nous avons vu comment il pouvait apporter des réponses au défi que constitue le fait de porter à la scène la complexité de deux écritures qui n'y sont pas destinées – les ressassements et tâtonnements d'une voix narrative qui brouille les temps et les lieux chez Thomas Bernhard, la longue description d'un délitement progressif qui bascule au cauchemar chez Alfred Kubin. La finalité de ces spectacles n'est cependant pas le succès et l'efficacité de l'adaptation de ces œuvres, qui intéressent le metteur en scène avant tout pour les êtres qu'elles saisissent et montrent dans un certain état de crise. Ce que puise Krystian Lupa dans ces romans, ce qu'il transforme en matière à rêver et à créer pour ses acteurs, a pour support premier les personnages inventés par les romanciers, des êtres livrés à eux-mêmes et au flux incessant de leurs pensées. Dans cette démarche, dans cette quête d'un théâtre qui parviendrait à rendre sensible l'invisible, à partager les différentes strates de la pensée et les limites de la conscience, la vidéo trouve ses rôles. Elle ouvre d'autres possibles et accompagne le metteur en scène dans son désir de renouvellement permanent, dans une recherche qui, en explorant toujours plus en profondeur ces écritures de la pensée, tend aussi à trouver de nouvelles manières de dialoguer avec le public. C'est à ce dialogue-là que s'attache de plus en plus le travail de Lupa aujourd'hui, et la vidéo y a toute sa place.

BIBLIOGRAPHIE

Spectacles :

Lupa Krystian metteur en scène. *La Cité du rêve*, d'après Alfred Kubin, *L'Autre côté*.
Théâtre de la ville, Paris, première le 5 octobre 2012.

Lupa Krystian metteur en scène. *Perturbation* de Thomas Bernhard, Théâtre de la
Colline, Paris, première le 27 septembre 2013.

ÉCRAN ET ROMAN SUR LA SCÈNE. RÉFLEXION CROISÉE
SUR TROIS SPECTACLES DE KRYSZTIAN LUPA

Lupa Krystian metteur en scène. *Des Arbres à abattre* de Thomas Bernhard, Théâtre Polski, Wrocław, première le 23 octobre 2014.

Livres :

Bernhard, Thomas. *Perturbation*, traduit par Bernard Kreiss. Paris : Gallimard, 1989.

Bernhard, Thomas. *Des Arbres à abattre. Une irritation*, traduit par Bernard Kreiss. Paris : Gallimard, 1998.

Kubin, Alfred. *L'Autre côté. Un Roman fantastique*, traduit par Robert Valançay. Paris : José Corti, 2007.

Thibaudat Jean-Pierre, Béatrice Picon-Vallin, Ewa Pawlikowska et Michel Lisowski (entretiens réalisés par), *Krystian Lupa*. Arles : Actes Sud-Papiers, 2004.

Entretiens :

Lupa Krystian, propos recueillis par David Sanson pour le Festival d'Automne, programme de *Factory 2*. Traduction d'Agnieszka Zgieb, septembre 2010.

Lupa Krystian, propos recueillis par Jean-Pierre Thibaudat, programme du Théâtre de la ville pour *La Cité du rêve*. Traduction d'Agnieszka Zgieb, octobre 2012.

Camille Protar wrote her Master's degree dissertation on Krystian Lupa's work. After that, she spent one year at the Adam Mickiewicz University (Poland) to study the aspect of communities in contemporary Polish theatre, before focusing on the notions of transparency and opacity. She participated to several seminars and wrote a series of articles published in contributed volumes, among which: *Metteur en scène aujourd'hui – identité artistique en question* (PUR, 2017). Alongside her academic studies, she founded her own theatre company in Paris with which she directed shows based on Howard Barker and Fernando Arrabal's works.