

Cahier pédagogique

Le Soleil même pleut

Françoise Berlangier



© Marie-Françoise Plissart

Théâtre de la Place

2 > 5 Mars 2011

THEATRE DE LA
PLACE

Résumé	3
Françoise Berlinger, L'auteur	4
Note d'intention	4
Les tabous existent-ils dans le théâtre occidental en 2009 ?	5
Le texte	6
Le prologue de Jean-Christophe Lauwers	7
Dionysos et Apollon	8
Le public et son rapport au texte	8
L'après spectacle	8
Un théâtre technologique, une performance	9
L'art contemporain	9
La performance artistique	10
Qu'est-ce que le théâtre technologique ?	11
Les arts plastiques	12
Marcel Berlinger	12
La scénographie	13
Thibault Vancraenenbroeck, biographie	13
Le cube - thème des espaces	14
La musique	15
Bo Van Der Werf	15
Musique et voix	16
Pistes pédagogiques	17
Infos pratiques	18

*Le soleil même pleut évoque les contraires,
l'impossible, l'allégorique, le changement, la fin, la chaleur et les larmes,
l'abstrait, la matière - une planète, un liquide - l'infini.*

Avec *Le Soleil même pleut*, Françoise Berlinger offre une autobiographie scénique qui nous plonge dans les thèmes de l'amour, la mort, la maladie, le deuil, la force et la beauté de la vie. Elle aborde son propre texte comme un cocon d'expérimentation dans lequel se croisent arts plastiques, univers sonores oniriques, lectures de textes, théâtre...

Françoise Berlinger est une femme de conviction, forte et solaire, qui nous porte vers elle et donne la véritable envie de l'accompagner dans les mises en danger qu'elle s'impose. Dans *Le Soleil même pleut*, elle va se battre sur scène comme une lionne, accompagnée par la puissance de musiciens d'envergure comme Bo Van der Werf ou Fabian Fiorini, un scénographe et un plasticien qui vont proposer un autre regard sur son discours, pour nous raconter ce qui l'a traversée à un moment de sa vie, mais surtout pour nous parler d'amour et de la capacité de résilience de la parole.

*Pour aller loin, il faut partir de tout près
et les premières actions à accomplir sont intérieures.*
Krishnamurti, 1948.

Note d'intention

Il y a certaines histoires qui nous brûlent et qu'on a besoin de raconter. Pas seulement pour parler de ses histoires à soi mais parce qu'il semble qu'elles touchent du monde autour de soi.

Parce que ces histoires font si mal qu'au départ on les tait.

C'est vrai : qui n'a pas un proche, une amie, un père, une femme, un enfant qui meurt du cancer ?

Sommes-nous isolés face à cette perte, ce deuil ?

En parle-t-on ?

Le théâtre est le lieu de tous les démons.

La scène qui transgresse ces tabous délie les pensées, les langues.

Elle nous rassemble, en un lieu, à un moment précis pour le faire.

C'est parce que depuis cette mort-là je crois encore plus à l'amour, que je vous convie à vous rappeler vos morts, vos peines. Pour voir encore la beauté après une mort et se sentir bien (en fait) d'être là.

Vouloir parler de nos failles, nos peurs mais transposées en un instant théâtral visuel et sonore intense est une épreuve j'en conviens – mais réjouissante et nécessaire.

La notion de manifeste

En réalisant Le soleil même pleut, je veux témoigner de plusieurs choses.

Je veux témoigner de ce qui se passe dans ce couloir délaissé (heureusement pas totalement) par la vie « normale ».

Ce couloir qui est comme une île de désespérance à laquelle, pour ceux qui se portent bien, il est dangereux de prêter attention.

C'est une réalité qui peut faire peur : la maladie, la mort.

Pourquoi aurions-nous peur de ce couloir ? Est-il le miroir de ce que nous sommes ?

Est-il le reflet de nos erreurs et nos manquements au sein de notre vie active – trop active ?

Vie décentrée de ce à quoi on tient le plus : l'amour, l'autre, l'être aimé.

Ce couloir est-il un écho – quand on peut l'écouter – à notre traîtresse de vie ?

Celle qui court, consomme. Celle qui tait la souffrance.

Celle qui ne voit pas l'autre.

Aujourd'hui mes questions sont alors : Comment sortir de la vie ne fut-ce qu'un instant ?

Comment s'arrêter pour essayer d'inventer autrement ?

Comment être soi ou face à soi ? Comment ne pas être cynique ?

Comment rester en lutte malgré la fin inévitable ?

*Comment ne pas se laisser emporter par la tristesse ou la colère ?
Comment ne pas être seulement dans la protection de sa propre personne ?*

*J'essaye de répondre par l'expérience que j'ai vécue dans ce couloir. Moi, face à ces personnes qui étaient là pour mourir et que j'ai côtoyées, aimées, écoutées, pendant quelques mois.
Je me repositionne aujourd'hui avec ce spectacle et redis ce qu'elles m'ont dit, ce qu'elles m'ont appris.*

Créer Le soleil même pleut, c'est ma façon à moi d'agir, de répondre, de rester en alerte, en vie. D'une manière volontaire et involontaire, impulsive et construite, consciente et inconsciente, avec flou et lucidité.

Les tabous existent-ils dans le théâtre occidental en 2009 ?

En écrivant Le soleil même pleut, je n'ai jamais pensé au tabou ou à ce que l'institution ou les spectateurs pouvaient en penser. J'ai écrit ce que j'avais dans le cœur et ce que je ressentais profondément. Et voilà que « ça » peut susciter le débat. Pourquoi ?

*Car un jeune homme qui meurt d'un cancer, ce n'est pas juste. C'est révoltant.
Parce que « le destin » est incompréhensible et que « tout ça » doit vouloir dire quelque chose, « tout ça » devrait servir à quelque chose.*

*J'analyse autant que je peux : ce qui dérange, ce qui touche trop, ce qui ennueie.
J'analyse mon engagement par rapport à ce que j'ai vécu et ce que m'y intéresse.
J'analyse mon passé.*

J'ai souffert du tabou, des tabous – autour de la maladie, autour de la mort, autour du veuvage.

J'ai souffert du manque de parole, j'ai souffert du manque d'écoute, j'ai souffert de la peur des autres.

J'ai souffert des clichés de la société.

J'ai souffert de la peur des groupes face à un évènement malheureux et pourtant « normal » : la disparition.

J'ai souffert du manque d'action, de gestes. J'ai souffert du manque de cultes, de rites, de repères sociaux, de solidarité.

J'ai souffert du manque de rassemblement autour du mort et j'en souffre encore aujourd'hui.

Je souffre du manque de moments de partage autour des souvenirs du mort.

Je souffre des blocages des familles, des amis, des proches autour du mort, de solitude autour du mort, et je ne suis pas la seule.

En jouant, certaines langues se délient, certains pleurs se décoincent, certains souvenirs renaissent.

Le mort peut vivre un peu ?

L'écriture fait revivre les morts, fait retentir leurs questions, leurs actions.

Et les rires sont permis, l'absurde touche aussi.

Le mort rassemble les vivants ou les vivants rassemblent le mort ?

Le texte du spectacle est composé d'un prologue de Jean-Christophe Lauwers, suivi du récit autobiographique de Françoise Berlinger.

Le prologue aborde, au travers d'un récit sur la tradition des pyramides en Basse-Egypte, le thème général du deuil, et celui de l'acceptation de la mort. Le texte de Françoise Berlinger qui suit aborde celui d'un cheminement.

Les sujets de la pièce

L'accompagnement.

L'amour qui persiste.

Le deuil, l'enterrement.

L'apprentissage d'une vie après une mort.

La force de la beauté, l'écriture, la naissance.

Le texte de Françoise Berlinger, un récit autobiographique

Le texte est un monologue conçu pour le théâtre.

La démarche de cette écriture est plus sensitive, instinctive que réfléchie.

Pour moi c'est : la mise à nu / la mise à soi.

Je voudrais défendre l'acte d'écrire. Ecrire est en soi un acte fondateur, une libération, la liberté même.

C'est l'histoire d'une femme qui s'offre, par la langue, pour contrer le mutisme social à propos de la mort, du deuil et du cancer. Et ce, dans la relation à l'autre, au spectateur dans son fauteuil. Car en parlant « de soi » on parle évidemment à l'autre. C'est de cette liberté que je veux parler, cette recherche de soi par l'autre.

Le texte contemporain autobiographique est une démarche avouée et affirmée d'artiste osant une expérience sur soi.

Un autoportrait, comme l'entreprend le peintre.

J'aime à penser la démarche du peintre qui se peint lui-même.

Avec son propre style. Van Gogh, Kokoschka, et les contemporaines Vanessa Beecroft, Karen Kilimnik. Je voudrais arriver à faire mon autoportrait scénique avec mon propre style artistique.

Les listes

Les listes parlent de la force de la nature et des ancêtres.

Elles parlent de ce qui est autre (dans un autre état), de ce qu'on ne peut voir, de ce qui est imperceptible, mais que l'on ressent.

Les listes font appel à nos sens (vision, audition, toucher), à nos ressentis passés.

Elles décrivent les éléments de la nature et citent des lieux reconnus pour leur grande beauté.

Ces moments palpables sont encore renforcés par la forme bien particulière de la liste, qui ne fait pas appel à un sens rationnel d'écriture. Elle est morcelée, fragmentée.

Par sa forme et son contenu, la liste procure à la pièce une bouffée d'air de « l'ailleurs », une façon de « dire », de « prononcer ». Elle permet de s'exprimer d'une manière poétique ou spirituelle, quelque chose d'inhabituel qui nous vient quand on est enfermé, quand on est dans une situation impossible, dans un « no man's land » et face à la fin.

Le prologue de Jean-Christophe Lauwers

Dans la basse Egypte, bien avant la venue des prophètes, lorsqu'un pharaon mourait, on emmenait son corps dans une gigantesque pyramide de pierre, qui se dressait dans le sable, et on l'y enfermait pour l'éternité. Pour qu'il ne soit pas seul, on aménageait au cœur de ces gigantesques mausolées des pièces luxueuses destinées aux domestiques, aux servantes et à toutes les femmes de Pharaon. Ces chambres étaient décorées de leurs objets personnels, de leurs étoffes favorites, il y brûlait des herbes aux parfums enivrants, et c'était fête pour elles de s'y laisser enfermer. Avant la fermeture des lourdes portes de pierre, chacune racontait sa vie, chantait une dernière chanson, embrassait son enfant, saluait sa mère. Il y avait en elles le désir irrépressible et violent de dire encore une fois ce qu'elles avaient été, ce qu'elles avaient voulu être, ce qu'elles avaient fait, ce qu'elles ne seraient jamais plus.

Et ce récit des plus beaux souvenirs de chacune était ponctué d'un souffle d'acceptation, d'un "oui, je veux bien, oui" qui devenait récurrent, qui était la raison essentielle de toute une vie d'esclavage qu'elles avaient aimé, qu'elles faisaient semblant d'aimer. Le dernier "oui" qu'elles prononçaient était le plus lointain d'entre les "oui", car déjà, entre elles et leur passé, entre elles et leur vie, il y avait un bloc de pierre qui ne s'écroulerait plus jamais.

Peu à peu, les herbes qui avaient troublé leur discours - parfois embrouillé, fait d'enchaînements étranges, d'enchevêtrements de souvenirs, de noms, de sensations - les endormaient et comme le cadeau ultime à leur maître Pharaon, elles mouraient à ses côtés soulagées d'avoir transmis à leur famille leur mémoire toute crue et toute pure comme devrait être transmise toute mémoire.

Voilà.

Toi aussi tu seras enfermée dans un sarcophage immense, une tente noire et parfaitement rectangulaire, le plafond très bas, dans laquelle seront entreposés tous les objets dont tu auras besoin pour le voyage d'entre les morts, où brûleront toutes les herbes que tu aimes et que tu as toujours aimées. Toi aussi, tu recevras pour la dernière fois ta famille, tu iras l'accueillir, et ils seront entre la joie et la douleur, ils n'oseront pas plus rire qu'ils n'oseront pleurer, et toi, tu leur raconteras le premier jour où tu l'as amené à te parler mariage, et tu parleras du long baiser, et de Larby Sharon, et des jardins de l'Alameda, et chacun t'écouterà pour la dernière fois - peut-être serait-ce trop de dire que chacun t'écouterà pour la première fois.

Et toi, tu raconteras ton Pharaon, déjà mort, à tes côtés, juste dans la pièce d'en face et qui ne peut plus rien dire, et que tu as aimé, et que tu as dépassé et qu'aujourd'hui, par ta présence de conteuse tu supplantas encore.

Et puis, peu à peu, tu sentiras tous ces parfums délétères te monter à la tête, quelques mots, quelques images s'échapperont encore de ta bouche, puis tu t'évanouiras doucement tandis que sur la pointe des pieds, ta famille regagnera la sortie et refermera cette porte qui sera ta dernière angoisse.

Peut-être verras-tu encore quelques instants les Juifs et les Grecs, les Espagnols qui ont toujours l'air fier et les Arabes qui se baladent avec leurs ânes, peut-être tu entendras encore quelques secondes les gens de l'Andalousie et les cris du marché aux poissons, peut-être tu reverras un bref instant la mer écarlate quelques fois comme du feu et les glorieux couchers de soleil et les figuiers.

Et là, tu diras "oui", une dernière fois, "oui, je veux bien, oui".

Dionysos et Apollon

Si le théâtre à la base veut parler de la mort, du mort ou des morts, moi je veux en parler en exprimant la pulsion de vie que j'ai ressentie – forte, au fond de moi.

Dans nos sociétés occidentales, quelles sont les traditions, les repères sociaux liés au deuil ? Quels sont les tabous ? Ne manque-t-on pas de cultes qui permettent d'expier une peine, de cheminer vers une acceptation d'un départ ? En plus de l'allusion faite aux traditions de la Basse-Egypte dans le prologue, la mise en scène rappelle aussi les traditions antiques... Elle s'inspire notamment du culte du dieu grec Dionysos.

DIONYSOS est le dieu des jonctions, des opposés, des ambiguïtés (mort-vie, homme-femme). C'est aussi le dieu des excès, de l'ivresse et de l'extase – deux fois né. C'est le dieu de l'hiver, de la fête des morts ; le dieu de la traversée des ténèbres, celui qui permet à ses fidèles, grâce à l'ivresse, de dépasser la mort par la conquête de l'immortalité.

Il représente la figure de l'autre, de ce qui est différent, déroutant, déconcertant. C'est dans son théâtre que se produisent les chants, danses et sacrifices rituels ; sorte de sanctuaire où ces cultes dionysiaques culminent avec la fête des Anthestéries, célébration du solstice d'hiver et de la fête des morts.

Dionysos est aussi le père de la tragédie et de la comédie : lors des dionysies ont lieu des illustrations du culte, au travers de ces chants et musiques dionysiaques faisant appel aux percussions et aux flûtes. Ils sont dissonants, syncopés, provoquent la surprise et parfois l'effroi... La tragédie avait une forme littéraire scandée particulière.

En ce sens, Dionysos est le contraire d'Apollon, qui patronne l'art lyrique et l'harmonie.

Le public et son rapport au texte

Pour raconter des histoires aussi dures, il faut penser au spectateur, pour qu'il accepte, pour qu'il entende. Il faut construire un temps de climax et un temps de repos au sein même du récit. Il faut être minutieux et relâché, sans mauvaise action, sans mauvaise tension. Toutes les émotions sont bonnes et nous pouvons les accepter car nous les connaissons, humaines. Mais pour ne pas avoir des spectateurs terrorisés ou braqués, il faut relâcher tout ce qu'il y a autour, c'est à dire le corps, la voix, le rythme, la musique, les contours.

Je serai particulièrement attentive à tous ces éléments-là, car mon objectif est de raconter la tragédie du cancer, mais en aucun cas de la rendre insurmontable, blessante, coupable ou culpabilisante pour les spectateurs.

L'après spectacle

Une rencontre est prévue à la suite de chaque représentation avec le public, afin d'entamer une discussion sur le spectacle.

Ce spectacle représente une telle charge d'émotions, de souvenirs, de questions, que certaines personnes spectatrices ressentent le besoin de parler ensuite, de partager leur histoire, ou simplement écouter. Je pense qu'il faut absolument tenir compte de ce temps de parole, de détente autour du sujet. Que ce temps soit libre pour chacun, non obligatoire, mais bien organisé à l'avance par le lieu et annoncé. Sous forme de dialogue simple, dans la salle ou dans le bar, sous forme de débat, avec des invités, il y a plusieurs possibilités. Ce temps-là est indispensable et je m'engage à le tenir pendant les 30 minutes (ou plus si nécessaire) qui suivent le spectacle.

L'art contemporain

La modernité artistique est née en parallèle à l'apparition de l'industrie et à son développement. Petit à petit, l'œuvre d'art devient un produit qu'il faut développer : elle est soumise au principe de l'offre et de la demande de notre société de consommation.

Aux alentours des années 1860, les Académies qui ont la mainmise sur les créations artistiques perdent peu à peu de leur influence. La classe bourgeoise s'enrichit, et devient par ce fait un potentiel important d'acheteurs à séduire. Cette première grande rupture engendre la modernité : ce n'est plus uniquement l'institution officielle qui régule l'art étant donné que le public gagne de l'influence par ses jugements artistiques et sur la réputation des artistes. Les critiques d'art, fabricants de l'opinion publique, prennent aussi de plus en plus de place.

Les artistes s'isolent et l'art moderne, teinté de politique, d'idéologies dominantes, est synonyme d'avant-garde. L'image des artistes dépend donc de leur engagement. L'art perd de sa fonction représentative, sa volonté étant de refléter des valeurs, des conflits, des crises quelconques dans lesquels sont baignés les créateurs, mais aussi le public.

L'art contemporain, né aux alentours des années 1970, se caractérise par une recherche de formes esthétiques nouvelles. Ne s'orientant plus uniquement sur le BEAU, ces recherches modifient la signification et la conception de l'art, de l'esthétique. Les artistes prennent la liberté de se diriger vers des expérimentations, de casser les canons de beauté, et de s'essayer à d'autres formes.

Leur volonté n'est plus uniquement de sortir des règles strictes régissant les œuvres d'art et de l'aspect traditionnel qu'elles revêtent ; mais de sortir l'art des lieux traditionnels et institutionnels. Ils entament ainsi une véritable révolution artistique, voulant retrouver une liberté totale dans la création. Cette liberté impose de dépasser les normes traditionnelles pour en inventer de nouvelles, et ce, que ce soit dans les arts du spectacle, les arts plastiques, ou même l'écriture. A partir des années 80, les composantes technologiques font leur apparition, et plus tard, le brassage culturel s'ajoute à la nouveauté. Les effets de la globalisation ont aussi leur influence !

L'œuvre d'art est soumise au régime de la société de consommation. Le produit artistique doit répondre à un besoin du consommateur pour être commercialisé. Ensuite, les mœurs évoluent, le fait de répondre aux besoins ne suffit plus, il faut en créer : on excite la demande, notamment via l'événementiel. Le modèle continue d'évoluer vers une société dite de communication ; et l'art, reflet de cette même société, de poursuivre son évolution, répondant aux attentes contemporaines.

L'art contemporain est ainsi caractérisé par ses formes : le domaine purement esthétique mis au second plan, c'est le contenant indiquant le message que l'artiste cherche à faire passer qui importe. L'artiste donne sa valeur artistique à un objet, dépendant du lieu d'exposition et de ce qu'il représente. L'œuvre contemporaine est donc un signe dans un système total. Elle représente les machines de consommation de la société, dans ses formes, ses séries, ses répétitions. Elle est tellement ancrée dans la société de consommation qu'elle met en exergue ce système, et continue de le critiquer.

Tout comme pour vendre un produit, les artistes cherchent à rendre crédible leur illusion (A. Warhol). Les valeurs de l'art moderne et de ce qu'on définit comme art contemporain se côtoient, le traditionalisme se mélange à la nouveauté, aux formes contemporaines de mise en scène, à l'investissement des lieux, à l'art numérique, au travail conceptuel, minimaliste, réduisant la forme visible à sa plus simple expression, ...

Source : *L'art contemporain*, Anne Cauquelin, Que Sais-je, 2009

La performance artistique

La performance est reconnue en tant que technique d'expression artistique à part entière dans les années 1970. Elle s'inscrit dans la lignée de l'art conceptuel, qui voulait sortir de cette logique de commercialisation pour simplement exprimer une idée au public. Cependant, ces objets artistiques n'étant économiquement pas viables (vu qu'on ne pouvait les vendre), la performance s'est révélée être une solution de mise en œuvre de ces idées.

Bien qu'elle existe depuis longtemps, la performance a souvent été oubliée dans les genèses de l'histoire de l'art. Difficilement classifiable, elle poursuit une position radicale : elle se bat contre les conventions de l'art officiel. C'est ainsi que, permettant de sortir des catégories, elle est considérée comme étant LE catalyseur du XXème siècle. Réagissant contre l'ordre ancien, elle indique de nouvelles orientations artistiques. Elle a donc assuré, de tout temps, une présence aux artistes dans la société, ces derniers prenant simultanément les rôles de créateurs et d'objets d'art.

En 1968, les événements politiques déstabilisent profondément la vie culturelle et sociale : exaspération et fureur sont de mise contre les valeurs et les structures dominantes. Au sein des communautés artistiques, il en résulte une volonté de redéfinir à la fois la signification de l'art et sa fonction. Les artistes créent des processus artistiques en fonction de ce réexamen général et non plus en prenant en compte l'avis du public. C'est ainsi que l'objet d'art devient superficiel. Par contre, le matériau prend quant à lui beaucoup d'importance.

Les plus grands groupes artistiques (futuristes, dadaïstes, constructivistes, surréalistes, ...) évoluent par le biais de la performance, en y posant certaines questions et en y mettant à l'épreuve leurs idées. La performance est en effet une manière efficace pour l'artiste de confronter directement ses idées au public et d'annoncer une différence. L'œuvre peut être présentée seul ou en groupe, être accompagnée d'éclairages, de musique ou d'éléments visuels et produite dans les lieux les plus divers.... Elle peut durer quelques minutes ou plusieurs heures, être improvisée ou faire l'objet de longues répétitions, ...

La performance du XXème siècle a donc une définition très large : permissive, flexible et ouverte, elle comporte des variations infinies, et est exécutée par des artistes désireux d'outrepasser les limitations de formes d'art établies. Elle fait librement appel pour son matériau à un nombre incalculable de disciplines et de techniques (littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture, peinture, vidéo, cinéma, narration, ...)

Petit à petit, la tendance de rupture s'amenuise et dans les années 80, la performance devient plus accessible. Les œuvres sont attentives aux décors, aux costumes, à l'éclairage, ... Une nouvelle forme hybride voit le jour, incluant toutes les techniques et tous les médias, utilisant la danse, le son, le film pour exprimer une idée, ... Petit à petit, la ligne de partage existant entre la performance et le théâtre s'estompe. Intégrant les nouvelles technologies dans ses dispositifs, la performance reflète aujourd'hui le goût de la vitesse de l'industrie de la communication.

Source : *La performance, du futurisme à nos jours*, Rose Lee Goldberg, Ed. Thames et Hudson, coll. L'univers de l'art, avril 2001

Qu'est-ce que le théâtre technologique ?

« Les technologies ont rendu aussi possible l'exploration, au niveau de l'art ou du théâtre, des rapports existants entre le biologique, le corporel, le psychique et l'artificiel, entre les mondes possibles et impossibles, entre le temps du présent et le temps de la mémoire, entre la réalité ou les réalités et l'imaginaire. Au XXI^{ème} siècle, l'Internet et le monde virtuel (définis tous les deux comme des outils de la communication, mais aussi comme des médias artistiques et d'expression) représentent le « brand » du temps contemporain, en changeant implicitement les pratiques culturelles et sociales. [...]

Les principes de l'esthétique de l'art changent toujours : l'art dépend, en même temps, de la subjectivité humaine, de ses rapports avec la réalité objective et de l'utilisation des outils et des techniques; et si sur tous ces points le monde a changé, les principes de l'art doivent également le faire. »

In « L'Acteur dans le théâtre virtuel » The Adding Machine et Wings.
Part I, **Ozana Budau**, 2007.

A l'heure actuelle, les spectacles sont truffés de nouvelles technologies. En plus d'être une représentation de notre temps, elles permettent aussi d'amener des effets que l'être humain est incapable de produire de manière naturelle.

Le but de l'art est de refléter une certaine réalité, et ce, par différents moyens. Les sciences et les technologies évoluent, l'art doit représenter cette évolution. De plus, la technologie apporte une modification de la perception de la réalité. Le rapport à ces perceptions peut être défini par la **réalité virtuelle**. Il en résulte donc un besoin de redéfinir le jeu de l'acteur, la fonction du metteur en scène mais aussi leurs relations avec le public.

Tout le discours esthétique de la représentation théâtrale est donc influencé par les nouvelles technologies. Elles peuvent être utilisées comme moyen de revaloriser le texte théâtral, mais aussi pour mettre l'acteur dans un contexte interdisciplinaire qui lui permette de développer de nouvelles interprétations.

Les éléments scénographiques s'adaptent au jeu de l'acteur, interagissant en temps réel avec lui, et provoquant des changements dans la manière de se manifester sur scène, d'aborder le personnage mais aussi sa présence scénique !

« On définit la réalité virtuelle comme un ensemble de technologies qui permettent d'immerger un utilisateur dans un environnement virtuel en temps réel et en interaction. L'immersion s'effectue grâce à une vision en 3 D (vision stéréoscopique) qui peut être réalisée grâce à des systèmes portatifs de type casque ou il y a deux petits écrans (un pour chaque œil), ou grâce à des systèmes fixes qui disposent de grands écrans ou sont projetées deux images (une paire de lunettes est nécessaire pour séparer les deux flux d'images) ».

In « L'Acteur dans le théâtre virtuel » The Adding Machine et Wings.
Part I, **Ozana Budau**, 2007.

En quoi *Le Soleil même pleut* est-il une performance technologique ?

Françoise Berlinger introduit une dimension sonore qui ne peut être créée que par la technologie. Un micro HF répercute tous les sons qui sortent de sa bouche. La comédienne peut donc jouer avec les tonalités de sa voix, telle une musicienne. En effet, un souffle, une parole, un cri peuvent être entendus de manière claire par chaque spectateur. Cette proximité au son apporte une atmosphère différente pour l'acteur, mais aussi pour le public. Chaque spectateur vit ainsi une proximité totalement autre avec ce qui se passe sur scène.

Un ingénieur travaille sur les sons grâce à des logiciels informatiques divers. Il joue avec les tonalités de la voix, déformant les sons par le biais des voix enregistrées en direct. Il induit par ce fait un jeu entre la technologie et l'acteur sur le plateau.

Marcel Berlangier

L'artiste plasticien Marcel Berlangier est associé aux projets de théâtre et performance *Penthesilea* 2006, *L'œuf blanc* 2006, *Ur* 2007, *Klanglink* 2009 et *Le Soleil même pleut* 2010.

Il expose sa dernière création *Tore* au Wiels en mai 2007 dans le cadre du Kunstenfestivaldesarts 07. Dans *Le Soleil même pleut*, il crée des toiles qui font parties de la scénographie.

Qui fait l'expérience du nouveau projet de Marcel Berlangier pénétre dans le monde merveilleux de l'illusion d'optique. Le plasticien bruxellois propose une installation où la peinture, la lumière et le son résonnent dans un même espace. Il confectionne lui-même ses supports. La structure fibreuse du support et la reproduction hyperréaliste font que l'on qualifie parfois ses œuvres de peintures photographiques.

Dans *TORE*, le concept lumière de Julie Petit-Etienne intensifie les subtilités de l'illusion d'optique. Des cycles lumineux alternants immergent l'espace et l'œuvre dans diverses tonalités et suggèrent diverses dynamiques. Chaque métamorphose aiguillonne, titille et stimule la perception du visiteur.

Marcel Berlangier, le peintre, se passionne depuis 2002 pour le champ de possibilités qu'ouvre la peinture sur toile transparente en fibre verre : une trame souple qu'il rigidifie de résine avant d'y peindre à l'huile un tableau traversé de lumière, désormais visible à l'envers comme à l'endroit.

Son intervention visuelle se donne ici à lire comme la phrase d'un rébus, à la manière de Freud qui parlait des rêves comme une « écriture en images » appelant le déchiffrement : mots d'un récit – énigme du rêveur – qui composent une chaîne associative offerte à l'interprétation. Chrysanthème, cyprès, petite boule florale nommée dorridge green, tête de harpie (rapace diurne), agave aux feuilles « agressives et guerrières »...

Six images peintes en noir et blanc, d'un trait réaliste, dont la figure importe autant que la structure, six images sur toiles translucides de différents formats, suspendues en lignes sur l'horizon de la page mentale d'une Penthésilée qui se verra attirée par l'une ou l'autre au gré des états qui la traversent.

Et, au-dessus du public, pendra une autre toile, perpendiculaire, perforée par une salve meurtrière, peut-être le profil d'une femme ou la blancheur d'une surface vide, vierge et déjà blessée...

Clair Diez, mars 2006, à propos de *Penthesilea*

Thibault Van Craenenbroeck, biographie

Thibault Van Craenenbroeck est né à Bruxelles en 1967. Il suit sa formation à Florence et réalise ses premiers costumes et scénographies à l'Atelier Sainte-Anne en Belgique, dont il devient responsable des costumes en 1991 (*Lulu Love Live* de Francine Landrain). Pour Charlie Degotte, il crée les costumes de *Yzz, Yzz ! Tout Shakespeare !, Saga* (1996), *Il n'y a aucun mérite à être quoi que ce soit* et *Chantecler* (Théâtre national, 1997).

Assistant du costumier Sven Use, il participe à la création des costumes de *Nozze di Figaro, Postcard from Morocco* à Gand, *Un Ballo in Maschera* (La Monnaie) et *Don Giovanni* (Opéra d'Anvers).

Il réalise les costumes et la scénographie pour les spectacles de Frédéric Dussenne (*L'Annonce faite à Marie*, 1989, *Noces de sang*, 1993, *Quai Ouest*, 1996, *Athalie*), ceux d'Enzo Pezzella (*Peccadilla* et *Si par une nuit...*, 1994), de Pierre Droulers (*Mountain, Fountain*, 1995 et *De l'air et du vent*, 1996), d'Olga de Soto (*Paumes*, 1998, *Autre et Anaborescences*, 1999), de Sébastien Chollet (*Lightzone*, 1998), de Nathalie Mauger (*La Nuit des Rois*, 1999, *Le Chemin du serpent*, 2000), de S. Cornet (*Nos Pères et Affabulazione*, 2000) et de Marc Liebens (*Hilda*, 2000), de Sofie Kokas (*No trace of a place to Hide*, 2001), de Yves Beaunesne (*La Princesse Maleine*, 2001).

A partir de 1996, il entame sa collaboration avec Stéphane Braunschweig en réalisant les costumes de *Franziska, Peer Gynt, Measure for Measure, Dans la jungle des villes, Le Marchand de Venise, Woyzeck, Prométhée enchaîné, L'Exaltation du labyrinthe, La Mouette, Les Revenants, La Famille Shroffenstein, Le Misanthrope, Brand, Vêtir ceux qui sont nus* et *L'Enfant rêve* pour le théâtre, et ceux de *Jenufa, Rigoletto, La Flûte enchantée* en 1999, *L'Affaire Makropoulos* en 2000, *Elektra* en 2002 et *L'Or du Rhin*, 1ère partie du Ring de Wagner en 2006 pour l'opéra.

Il réalise, en marge de ses travaux liés au spectacle deux installations vidéo à partir de textes de Maurice Blanchot (*L'Instant de ma mort, La Communauté inavouable*). Il mène également un projet de photographie en collaboration avec Grégoire Romefort.

Thibault Van Craenenbroeck, le scénographe, crée aussi les costumes. Il veille à la circulation mobile de l'ensemble : le corps mouvant de l'actrice qu'il veut « plongé dans un élément d'instabilité », la présence fixe des musiciens dont il dessine les directions d'émission. Le sol disparaîtra sous une fumée blanche, tapis volubile et volatil, vivant au gré des déplacements de *Penthesilée*, mi-femme mi-animale, coupée en deux : buste nu à la peau claire et large jupe en souple peau de bête, noire, luisante... soyeuse et lourde.

- Clair Diez, Bruxelles, mars 2006 à propos de *Penthesilea*

Le cube

C'est un espace dans l'espace scénique.

Cet espace peut être le lieu de la chambre d'hôpital, du mausolée ou de l'imagination de la femme. Il peut être aussi dans des cas extrêmes, un endroit où l'on s'enferme pour faire des choses qu'on n'oserait pas faire en public, comme s'effondrer en pleurs, hurler de joie ou même prier. Un exutoire. Il signifie donc le « tout dehors » ou le « tout dedans ».

Thème des espaces

L'espace théâtral est ici questionné. Un espace nu, présent dans toute sa théâtralité et sa vérité, mais transformé par les œuvres plastiques, les jeux de lumières, les matières, les sons, la musique. Les symboles naissent de ces enchevêtrements.

La comédienne se retrouve donc dans un environnement aussi indéfinissable que le désert, une planète blanche, un champ vaste de fleurs sauvages ou le cosmos, la voie lactée.

Un univers infini, mathématique, qui tend vers l'abstrait.

Dans ce contexte, la scénographie et la mise en scène reposent sur deux questions :

- Celle des limites. Sortir de soi, la schizophrénie, confondre l'intérieur et l'extérieur.
- Celle du volume scénique et de la manière de le combler...

Bo Van Der Werf

Saxophoniste et compositeur, Bo Van der Werf (1969) est diplômé du conservatoire d'Hilversum (U.M. et D.M.). Il dirige et compose pour Octurn, un groupe de jazz contemporain basé à Bruxelles qui, en dix ans d'aventures musicales, a traversé de nombreux courants et assimilé autant d'influences sans perdre son originalité de formation à tête chercheuse. A ce jour, Octurn a enregistré 8 albums.

En dehors de son groupe principal, il dirige également ses propres petites formations et se produit régulièrement comme musicien free-lance ou comme invité au sein de différents projets (festivals de jazz de Montréal, Victoriaville, La Haye, New York, Litchfield, Boston, Tokyo, Calgary, Vancouver, Paris...)

Il compose également pour la danse, pour le cinéma et pour des ensembles classiques contemporains. En 1999, à l'occasion d'une rétrospective, il découvre, fasciné, l'œuvre du réalisateur indien Satyajit Ray et décide de lui consacrer un documentaire. *Manikda, ma vie* avec Satyajit Ray est sa première réalisation, et a été diffusée dans de nombreux festivals (Tiburón Film Festival, Festival du Film de Téhéran, Festival du Film de Paris, Bombay Film Festival, Kolkata Film Festival, Mediawave Film Festival Budapest, Festival du film de Buenos Aires).

L'objectif principal du projet est d'inscrire le texte sur une partition musicale.

Cela demande un minutieux travail, réalisé lors des rencontres de l'auteur-metteur en scène et du compositeur musical.

Bo Van Der Werf a choisi de composer pour :

- un piano à queue, Fabian Fiorini
- une installation « rhode fender », Jozef Demoulin
- une installation de musique électronique, Gilbert Nouno
- un saxophone baryton, Bo Van Der Werf
- et une voix, Françoise Berlinger

Au sujet de sa composition

*Le Grand Gamelan, 2008

Le gamelan est un ensemble instrumental traditionnel caractéristique des musiques javanaise et sundanaise.

Le grand gamelan est le titre d'une "Suite" : une oeuvre-concert écrite sur mesure par Bo Van der Werf pour les huit musiciens d'Octurn et les cinq percussionnistes d'Ictus, constitués en un groupe de "gamelan" imaginaire.

La référence est essentiellement intuitive, dans le sens où je me suis librement inspiré du son et de quelques-uns des principes essentiels d'élaboration et de développement de la musique orchestrale gamelan : combinatoires en strates, superpositions, cycliques finies ou infinies, symétries, lignes mélodiques simultanées, motifs périodiques, polyrythmie, rythmes complémentaires, modalité, mélodies cachées, etc. Mais à vrai dire, aucune recherche d'imitation de la musique gamelan dans ce travail, aucune référence authentique, aucun rituel, pas de retranscriptions, pas de formules... Toutes les idées musicales sont colorées par un matériel harmonique sur lequel le groupe travaille depuis plusieurs années maintenant, principalement basé sur les modes à transpositions limitées et leurs multiples applications possibles dans un contexte où l'improvisation occupe une place centrale. J'ai travaillé sur une organisation « non-hiérarchique », où les parties solo se fondent dans le tissu musical, où les rôles sont plus flous, où les couleurs sont complémentaires, où les différentes matières peuvent fonctionner simultanément, où plusieurs chemins sont possible et où les choix aléatoires des musiciens donnent à la musique des contours différents à chaque fois.

D'autres aspects du gamelan m'ont également guidé dans l'écriture : le principe d'éclatement de la mélodie par exemple, la rendant le plus souvent implicite, voire totalement subjective.

J'ai tenté de garder cette idée de mélodies traçant un ou plusieurs chemins invisibles, parfois entrelacées, elles aussi se fondant dans l'ensemble. Elles seraient plus des conséquences que des références principales.

Bo Van Der Werf, Bruxelles 2008

Musique & voix

La voix de l'actrice, sa texture, sa granulosité, son souffle, son timbre, son rythme sont autant d'éléments mobilisateurs pour la musique et mobilisés pour elle. A l'œuvre, une profonde interactivité. Le son comme un écho intérieur des états physiques. A l'actrice, sa vocalité mouvante.

Au synthé, ses développements graduels et obsessionnels.

A l'ordinateur, l'arborescence de traits acérés, sombres et pulsatifs.

L'acteur est le lieu de la synthèse des arts, de tous les arts que son plateau accueille : arts plastiques, musique. Loin de chercher à détruire le théâtre, il en élargit au contraire les limites, explorant son territoire dont les frontières sont mobiles.

Béatrice Picon-Vallin

Les thèmes abordés :

- L'accompagnement
- L'amour qui persiste
- Le deuil, l'enterrement
- L'apprentissage d'une vie après une mort
- Souvenirs
- La force de la beauté, l'écriture, la naissance
- Le pouvoir de résilience de l'écriture
- L'Égypte ancienne
- Le deuil et les rituels dans les cultures (EX : l'Égypte Antique)
- Les stéréotypes du deuil
- Les symboles des matières (sel, eau, ...)
- Dionysos >> Apollon

Arts plastiques :

- Qu'est-ce que l'esthétique ? Comment l'aborder ?
- L'art contemporain
- Les arts plastiques et les arts de la scène
- Que peuvent apporter des œuvres d'art dans une scénographie ?
- Travail sur la matière

Théâtre :

- Le Théâtre technologique
- Notion de performance

Musique contemporaine :

- New-Age
- Electronique
- www.octurn.com

Bibliographie

- *Initiation au langage des arts visuels*, Lise Boisseau, Pull
- *L'esthétique contemporaine (50 questions)*, Marc Jimenez
- *La performance, du futurisme à nos jours*, RoseLee Goldberg, Ed. Thames et Hudson, coll. L'univers de l'art, avril 2001
- *L'art contemporain*, Anne Cauquelin, Que Sais-je, 2009.

Distribution

Mise en scène, écriture et interprétation Françoise Berlinger / **Dramaturgie** Michel Tanner / **Plasticien** Marcel Berlinger / **Composition musicale** Bo van Der Werf / **Musiciens** Fabian Fiorini, Jozef Demoulin, Gilbert Nouno / **Scénographie** Thibault Van Craenenbroeck / **Lumières** Xavier Lauwers / **Création costumes** Silvia Hasenclever / **Ingénieur son** Julien Reyboz / **Conseils artistiques** Veronika Mabardi / **Traduction** (français - anglais) Miguel Declaire / **Photographes** Thierry Monasse & Marie-Françoise Plissart / **Construction du décor** Claude Duquenne / **Association** Claude Turmes & Anne-Sofie Van Neste / **Assistante** Elise Vandergoten

Réalisation du dossier pédagogique : Isabelle Peters, responsable pédagogique pour l'enseignement secondaire et la communication. **Théâtre le Manège. Mons**

Production : La Cerisaie asbl **en coproduction avec** le manège.mons/ Centre dramatique, Le Grand Théâtre de Luxembourg, La Fabrique de Théâtre, le Théâtre de la Place / **Avec l'aide** du Ministère de la Communauté française Wallonie - Bruxelles, de Wallonie-Bruxelles Théâtre (WBT), de la Maison du Spectacle - La Bellone (House of Performance) et de la Galerie Nosbaum&Reding, Luxembourg.

Représentations au Manège / Liège

Mercredi 02 > samedi 05 mars 2011 20 :15

Durée du spectacle

1 h 08

Rencontre avec le public

A l'issue de chaque représentation

Contacts pour le service pédagogique du Théâtre de la Place / Liège

Bernadette Riga
04/ 344 71 79
b.riga@theatredelaplace.be

François Bertrand
04/344 71 64
f.bertrand@theatredelaplace.be