



**HAL**  
open science

# **Participation et distanciation dans Dionysus in '69. De la performance de Richard Schechner au film de Brian De Palma**

Baptiste Villenave

## **► To cite this version:**

Baptiste Villenave. Participation et distanciation dans Dionysus in '69. De la performance de Richard Schechner au film de Brian De Palma. Double Jeu : Théâtre / Cinéma, 2014, Cinéma et théâtre américains : influences, relations, transferts, 11, pp.51-63. <10.4000/doublejeu.355>. <hal-01613472>

**HAL Id: hal-01613472**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-01613472v1>**

Submitted on 12 May 2025

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

## Participation et distanciation dans *Dionysus in '69*

De la performance de Richard Schechner au film de Brian De Palma

**Baptiste Villenave**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/355>

DOI : [10.4000/doublejeu.355](https://doi.org/10.4000/doublejeu.355)

ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 51-63

ISBN : 978-2-84133-511-4

ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Baptiste Villenave, « Participation et distanciation dans *Dionysus in '69* », *Double jeu* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 22 mai 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/355> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.355>

---



*Double Jeu* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

# PARTICIPATION ET DISTANCIATION DANS *DIONYSUS IN '69*

DE LA PERFORMANCE DE RICHARD SCHECHNER  
AU FILM DE BRIAN DE PALMA

Dans les années 1960, Brian De Palma fréquente régulièrement les salles new-yorkaises du *Off-Off-Broadway*, entre autres le théâtre expérimental La MaMa et l'église de Judson Memorial<sup>1</sup>, hauts lieux de renouveau du spectacle vivant. Mais c'est un soir de 1969 qu'il éprouve, au Performing Garage, le choc esthétique le plus violent : il assiste ébahi à *Dionysus in '69*, une performance dans laquelle s'illustre l'un de ses amis, William Finley, rencontré quelques années plus tôt sur les bancs de Columbia. Le spectacle s'inspire librement des *Bacchantes* d'Euripide, que le Performance Group, une troupe d'avant-garde dirigée par Richard Schechner, a retravaillée et modernisée. Très vite, De Palma décide d'en faire une captation filmique. Comment s'y prend-il, dans l'œuvre qui en résulte, elle aussi baptisée *Dionysus in '69*, pour rester fidèle à l'esprit de la performance, véritable manifeste du « théâtre environnemental » de Schechner ? En particulier, de quelle façon traduit-il cinématographiquement les principes qui guident la mise en scène et la mise en espace de cette performance ? Comment parvient-il à rendre ce qui fait sa spécificité, voire son caractère révolutionnaire : l'étonnante manière dont elle s'adresse à ses spectateurs, tout entière prise dans une tension dialectique entre participation physique et distanciation brechtienne ? Enfin, dans quelle mesure cette tension elle-même renvoie-t-elle à l'enjeu dramatique central de la pièce d'Euripide, à savoir la lutte entre dionysisme et apollinisme ?

---

1. À ce sujet, voir Sally Banes, *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 2. Voir aussi Yvonne Rainer, *Feelings are Facts. A Life*, Cambridge / Londres, MIT Press, 2006, p. 225.

Dans les spectacles qu'il monte avec le Performance Group – le premier et le plus célèbre étant précisément *Dionysus in '69* –, Richard Schechner<sup>2</sup> est guidé par plusieurs idées directrices, qu'il regroupe et théorise quelques années plus tard sous la notion de « théâtre environnemental »<sup>3</sup>. Tout d'abord, il cherche à modifier radicalement la relation entre le spectacle et son spectateur. Cela passe notamment par l'organisation de l'espace de jeu. Schechner tente d'abolir la frontière entre scène et salle, en transgressant cette limite symbolique qu'est la rampe. Cette intention est particulièrement visible dans *Dionysus in '69*, donné au Performing Garage, résidence permanente du Performance Group à Soho. Dans l'espace parallélépipédique de ce lieu alternatif, Schechner fait installer un environnement conçu par Michael Kirby et Jerry Rojo. La « scène » ouverte, au centre, se réduit à un praticable entouré d'échafaudages de hauteurs variées, qui renvoient à l'urbanisme de Thèbes, la cité « aux belles tours »<sup>4</sup>. Les spectateurs sont libres de s'installer où ils le souhaitent : ils peuvent s'asseoir par terre ou s'y allonger, se tenir debout contre un mur, se terrer sous les échafaudages ou se jucher sur l'un des « perchoirs » que constituent les plates-formes des structures, reliées entre elles par des échelles verticales. La configuration de la « salle » n'a donc rien à voir avec celle d'un théâtre à l'italienne, dont la frontalité instaure une distance et une opposition nette entre comédiens et spectateurs. Au contraire, le dispositif scénographique de *Dionysus in '69*, ainsi que la grande proximité entre les participants – due à l'exiguïté de la salle, qui mesure seulement 16 mètres de long sur 11,5 de large –, favorisent les interactions entre acteurs et spectateurs, qui évoluent dans le même espace et le partagent. De fait, on assiste à un échange continu entre les interprètes, qui n'hésitent pas à grimper sur les échafaudages et à se mêler au public, et les spectateurs eux-mêmes, dont certains rejoignent

- 
2. Richard Schechner est un théoricien majeur des arts du spectacle, qui a toujours eu à cœur de confronter sa réflexion théorique à la pratique, nourrissant l'une de l'autre. Avant même de venir à la mise en scène, il a été professeur assistant à l'université de Tulane, en Louisiane, où il a enseigné la théorie du spectacle vivant. Surtout, il a été, de 1962 à 1969, rédacteur en chef de la *Tulane Drama Review*, publication américaine la plus influente, à l'époque, dans l'exploration des arts vivants, en particulier de leurs évolutions les plus récentes. Cette revue devient, en 1967, *The Drama Review*, lorsque Schechner quitte Tulane pour New York University, où il fonde, quelques années plus tard, le premier grand département américain de « *Performance Studies* », et, par la même occasion, cette discipline promise à un avenir radieux. Du côté de la mise en scène, après avoir travaillé à la Nouvelle-Orléans auprès du Free Southern Theatre – l'une des premières manifestations du « *Black Theatre* » – puis du New Orleans Group, Schechner fonde en 1967 le Performance Group, lequel s'inscrit d'emblée au cœur d'une scène new-yorkaise en pleine contestation artistique, politique et culturelle.
  3. Richard Schechner, *Environmental Theater*, New York, Hawthorn Books, 1973.
  4. Euripide, *Les Bacchantes*, v. 1202.

les *performers* sur le praticable. Les spectateurs sont en effet sollicités par les acteurs, qui, de temps à autre, s'adressent directement à eux, collectivement ou individuellement, pour les encourager à participer. Rien n'est imposé, mais certains se déplacent pour adopter un autre point de vue sur le spectacle. D'autres, plus audacieux ou plus à l'aise, prennent part aux rituels qui jalonnent la performance.

Cette participation spectatorielle se double d'une valorisation de l'expérience corporelle des participants. Comme le constate Bernard Dort à l'époque – sans évoquer spécifiquement *Dionysus in '69* –, « face à [la] dramaturgie fondée sur le texte, un autre théâtre cherche à s'affirmer, non sans fracas : il se réclame de l'action physique, directe, à la fois sur la scène et dans la salle »<sup>5</sup>. L'objectif est

celui d'une fusion de la scène et de la salle, d'une représentation théâtrale qui ne soit plus seulement vue ou écoutée, mais vécue par des spectateurs pris physiquement au jeu. Le corps – non le corps déguisé, habillé, mais le corps nu (ou à peine vêtu de blue-jeans ou d'un collant) – fait sa rentrée sur nos scènes. On y célèbre son culte qui tient [...] de la bacchanale<sup>6</sup>.

Bien évidemment, cette « insurrection des corps »<sup>7</sup> fait écho à la libération des mœurs et à la révolution sexuelle<sup>8</sup> contemporaines. Dans *Dionysus in '69*, elle se manifeste par la nudité totale ou presque totale des *performers*, et par la manière dont le spectacle s'adresse à d'autres sens que la vue et l'ouïe, seules mobilisées, peut-être parce qu'elles impliquent une distance, dans les pièces traditionnelles. Ainsi, dans la performance de Schechner, le toucher acquiert-il une importance inédite : les participants se frôlent, lorsqu'ils ne se caressent pas.

Cette valorisation du corps vise, dans la lignée du « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud et du « théâtre pauvre » de Jerzy Grotowski – deux figures dont Schechner revendique explicitement l'héritage –, à instaurer un rapport de communion collective presque sacrée entre les participants, acteurs et spectateurs. Il s'agit, comme Artaud le réclamait,

5. Bernard Dort, *Théâtre réel. Essais de critique. 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971, p. 233.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 231.

8. Ce n'est pas un hasard si le Performance Group a, dans le titre de son spectacle, abrégé « 1969 » en « '69 ». L'ambiguïté volontaire entre l'année et la position sexuelle – qui a également inspiré à Serge Gainsbourg sa chanson « 69 année érotique » – symbolise parfaitement la révolution des mœurs alors en cours. De plus, le nombre 69, avec ses deux chiffres inversés qui semblent appelés à s'imbriquer, figure visuellement la relation que Schechner cherche à établir, dans cette performance, entre comédiens et spectateurs : une relation d'entrelacement, voire d'interpénétration.

d'abandonner la logique éminemment littéraire, intellectuelle et logocentrique du théâtre occidental, et de proposer, à la place, une expérience émotionnelle et viscérale. Dans cette perspective, Schechner croit, comme Grotowski, au potentiel du théâtre comme rituel. Comme l'explique Patricia Vasseur-Legangneux :

Richard Schechner préconisai[t] le retour aux sources et aux grands mythes fondateurs pour réinventer non seulement le théâtre, mais également l'Homme avec ses gestes originels et primordiaux. [...] Comme l'acteur-saint de Grotowski livré en sacrifice à son public, celui de ce théâtre du corps en transe et de la voix incantatoire a une démarche mystique<sup>9</sup>.

Dans *Dionysus in '69*, Schechner crée en effet « une cérémonie festive » et libère

les émotions fondamentales des spectateurs. Les corps nus des acteurs, la musique, le travail de la voix incitent le public, mêlé aux acteurs [...], à vivre une forme d'expérience communautaire et érotique, version hippie du dionysisme ! La naissance de Dionysos ou le démembrement de Penthée seulement racontés dans le texte grec, sont joués par la troupe de Schechner comme une célébration rituelle<sup>10</sup>.

Les spectateurs sont donc censés faire l'expérience, commune avec les acteurs, d'une certaine transcendance, éprouver une sensation d'ivresse ou de transe, à l'image de ce que vivent, sous influence dionysiaque, les Ménades de la pièce.

On voit bien quels défis attendaient De Palma lorsqu'il décida de faire un film de la performance. Le principal de ces défis tenait à la différence majeure qui existe entre spectacle vivant et cinéma. Comme le remarque à juste titre Grotowski, « il y a une seule qualité que ni le film ni la télévision ne réussiront jamais à rendre au théâtre : le lien direct qui se noue entre les êtres vivants »<sup>11</sup>. Dans une œuvre audiovisuelle, les comédiens ne sont pas effectivement présents. La médiation de l'image interdit tout face-à-face organique, toute interaction avec eux : l'écran constitue une

9. Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (Perspectives), 2004, p. 183.

10. *Ibid.*, p. 43-44.

11. Voir l'entrée « Grotowski Jerzy (1933-1999) », rédigée par Sophie Lucet, in *Dictionnaire critique de l'acteur. Théâtre et cinéma*, Vincent Amiel et al. (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le spectaculaire), 2012, p. 112. La citation est tirée de « L'Acteur dépouillé », paru dans la revue *Teatr* en 1965.

rampe radicale, impossible à traverser. Le spectateur du film de De Palma, contrairement à celui du spectacle de Schechner, n'est donc pas dans la proximité immédiate des acteurs. Il ne peut entrer en contact avec eux. C'est pourtant cette proximité, qui doit déboucher sur une communion émotionnelle, qui est au cœur même de la pièce.

Aussi, pour rendre cette dimension du spectacle et réduire la « froideur » inévitablement attachée à l'image cinématographique – qui n'est pas la *présentation* directe d'une action en train de se faire, donc une « performance » au sens large, mais bel et bien la *re-présentation* d'une action enregistrée –, De Palma opère-t-il des choix stylistiques très réfléchis. Ces derniers visent non seulement à rendre palpable la présence des comédiens – malgré leur absence effective –, mais aussi à faire physiquement participer le public. De même que Schechner, dans sa pièce, se démarquait du théâtre traditionnel pour renouveler en profondeur l'expérience spectatorielle, de même – sans doute en partie pour rendre compte de l'originalité de cette démarche – De Palma s'écarte à son tour de certaines conventions du cinéma américain. Il s'agit, là aussi, de proposer au public un nouveau type de vécu, plus sensoriel, plus participatif.

Comme l'explique Jean-Pierre Esquenazi, tout spectateur de film « s'engage » dans la « quasi-perception » que lui offre l'image cinématographique. Cet engagement est à penser en termes de « substitution de corps »<sup>12</sup> : confortablement assis dans la salle obscure, le « spectateur empirique » oublie son propre corps le temps de la projection, ce qui lui permet de se glisser dans celui du « spectateur perspectif », corps virtuel que le film construit à son intention en lui assignant, par le biais du cadrage et du montage, des positions topographiques successives, des « points de vue » à partir desquels il accède à l'univers diégétique. Le degré de participation de ce spectateur perspectif peut varier d'un film à l'autre. Autrement dit, le corps imaginaire contre lequel le spectateur empirique troque son corps réel, et dont il « éprouve » les sensations comme par ricochet, peut être plus ou moins « incarné » et « mobilisé », plus ou moins sensible à l'environnement.

Or, dans le *Dionysus* de De Palma, la corporéité du spectateur perspectif est particulièrement marquée. Ce dernier devient acteur, participe pleinement à l'action de la pièce. Face à ce film, le spectateur empirique n'est donc plus convié à substituer à son corps le même corps que dans l'immense majorité des productions américaines antérieures, et même contemporaines : il est appelé à investir un corps plus présent physiquement, plus impliqué dans l'action, plus viscéralement sujet aux sensations. Il est ainsi

12. Jean-Pierre Esquenazi, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales), 1994, p. 104. Voir aussi p. 67 et 105.

rendu perméable à la matérialité de la performance. Avec *Dionysus in '69*, on est bien loin du spectateur perspectif du cinéma classique, ce « témoin invisible » qui, à la limite, était dépourvu de corps et se réduisait à son seul regard. Chez De Palma comme chez Schechner, il s'agit donc de faire sortir le spectateur de la position sécurisante qui lui est traditionnellement attribuée, que ce soit dans un théâtre à l'italienne, où, assis dans le noir, il est à l'écart et à l'abri de ce qui se passe sur scène ; ou que ce soit dans un film classique, où, s'identifiant au témoin d'une action à laquelle il ne prend pas véritablement part, il est protégé, par son invisibilité et son détachement, de ses éventuelles conséquences<sup>13</sup>.

Dans *Dionysus in '69*, qu'est-ce qui renforce l'implication physique et sensorielle du spectateur ? Comment De Palma s'y prend-il pour que le public du film s'investisse, à l'image de ce qui est attendu du public de la performance ? D'abord, plusieurs facteurs donnent au spectateur du film l'impression d'entrer dans la peau d'un participant de la pièce. Certes, les plans ne sont jamais subjectifs, mais certaines de leurs caractéristiques les rapprochent indéniablement d'une expérience perceptive à la première personne. Par exemple, l'ombre de l'opérateur entre régulièrement dans le champ. Elle donne ainsi chair, en quelque sorte, au corps virtuel dans lequel le spectateur est invité à se glisser le temps de la projection, et renforce son incarnation. Quant aux nombreux travellings en caméra portée, ils mobilisent littéralement le spectateur, lui donnent la sensation de pénétrer l'espace de jeu, de s'y déplacer. À cela s'ajoute le « bougé » du cadre, qui, parce qu'il traduit « les irrégularités kinésiques de la locomotion humaine »<sup>14</sup>, rend le plan conforme à l'expérience d'un sujet corporel en mouvement, bien davantage qu'une image parfaitement stable et équilibrée. Enfin, la durée importante des plans – quelques-uns s'étendent sur près de 8 minutes – va dans le même sens : elle permet de mimer, dans une certaine mesure, la continuité de la perception quotidienne.

D'autres partis pris visent à coller à l'esprit du théâtre environnemental prôné par Schechner. D'abord, De Palma filme plusieurs véritables représentations<sup>15</sup>, en présence du public. Si ce n'est pas le cas de toutes les captations de spectacles, cela s'impose ici en raison de l'importance que

---

13. Bien sûr, cela ne signifie nullement que le spectateur d'une pièce ou d'un film classique n'éprouve pas d'émotion ni d'empathie. Le problème de l'engagement physique et sensoriel du spectateur n'est pas nécessairement lié à celui de son engagement affectif.

14. Laurent Jullier, *Cinéma et cognition*, Paris, L'Harmattan (Ouverture philosophique), 2002, p. 94.

15. Deux représentations distinctes du même spectacle, dont il a ensuite mêlé des images au montage. Comme De Palma a utilisé deux caméras à chaque représentation, qui tournaient en continu et en simultané, mais depuis des points de vue distincts, le spectacle a été filmé quatre fois de bout en bout. Voir Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud, *Brian*

revêt la participation spectatorielle. Ce choix n'avait pourtant rien d'évident, ne serait-ce que pour des raisons pratiques : il pouvait paraître délicat de filmer une action si foisonnante au sein d'un dispositif scénographique si resserré, sans gêner le public ni les comédiens<sup>16</sup>. D'autre part, afin de transmettre le caractère éminemment physique de la performance, les deux opérateurs, Brian De Palma et Robert Fiore, tournent au cœur de l'action, tout contre les acteurs et les spectateurs, au milieu desquels ils se déplacent. Cela leur permet notamment, au détour de mouvements d'appareil, de multiplier les gros plans de visages, de mains et d'autres parties dénudées du corps des participants. Ceux-ci sont parfois filmés de si près que nous percevons le grain de leur peau. En ces instants, le spectateur du film a la sensation, due à l'abolition de toute distance, de pouvoir « toucher » les acteurs, exactement comme les spectateurs de la performance. Ces plans rapprochés activent la vision « haptique » qu'évoque Gilles Deleuze à propos des œuvres de Francis Bacon<sup>17</sup>, et font ainsi écho à la valorisation, dans la pièce, du sens du toucher.

Il faut enfin évoquer le style de filmage de *Dionysus in '69* : la mise au point est parfois tâtonnante, générant des flous impromptus ; l'exposition est loin d'être systématiquement maîtrisée, à cause d'éclairages tantôt insuffisants, tantôt excessifs ; les zooms nerveux et les panoramiques filés, relativement nombreux, n'atteignent pas toujours d'emblée leur cible, nécessitant des recadrages. Ces caractéristiques, tout comme le choix du noir et blanc, renvoient à l'esthétique un peu « sale » du cinéma direct, notamment aux documentaires – par lesquels De Palma a été

de Palma. *Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 32.

16. Max Waldman, artiste qui a aussi documenté *Dionysus in '69*, mais par une série de somptueux clichés photographiques en noir et blanc, semble avoir fait le choix inverse : dans ses photographies, sans doute prises au cours de répétitions, le public est complètement évacué. Cette solution présente l'avantage de pouvoir faire poser les *performers* plusieurs fois, prendre le temps de moduler l'éclairage et choisir l'angle de vue optimal. Dans ces photographies, l'attention est exclusivement focalisée sur les postures et les arrangements de corps d'acteurs nus, que leur blancheur fait ressortir sur un fond particulièrement sombre : cela déréalise complètement l'environnement, car cela efface les structures de bois du « décor », ainsi que la présence éventuelle de spectateurs. Peut-être cette série de clichés, du coup, manque-t-elle, malgré sa beauté, ce qui fait la spécificité et l'originalité du spectacle, à savoir l'interaction entre acteurs et spectateurs. Les photographies en question illustrent le livre de Richard Schechner, *Dionysus in '69. The Performance Group*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1970.
17. « On parlera d'*haptique* [...] quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique » (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, t. I, Paris, Éd. de la Différence [La vue le texte], 1994, p. 99).

profondément marqué<sup>18</sup> – réalisés dès la fin des années 1950 par Robert Drew, Richard Leacock, les frères Maysles ou Donn Alan Pennebaker. Elles ne sont pas non plus sans faire penser aux premiers films – que connaît bien De Palma<sup>19</sup> – de John Cassavetes, notamment *Shadows* (1959) et *Faces* (1968). Dans *Dionysus in '69*, l'objectif est en partie le même que dans le cinéma-vérité<sup>20</sup> et les réalisations de Cassavetes : produire d'intenses effets de réel, mais surtout accroître la qualité de « présence » de ce qui est capté. En effet, comme l'explique Sarah Leperchey, le filmage apparemment maladroit possède cette vertu de renforcer le caractère sensible, presque charnel, des éléments filmés :

La maladesse constitue un moyen d'éprouver le monde – de le mettre à l'épreuve, d'explorer sa résistance, ses limites, son inévidance et, ce faisant, de ressentir sa présence concrète, palpable, son poids, son existence<sup>21</sup>.

Le caractère participatif de la performance de Schechner, qui l'inscrit dans la lignée des recherches d'Artaud et de Grotowski, ne suffit cependant pas à épuiser la relation qu'elle établit avec son spectateur. Il alterne en effet avec une autre dimension, apparemment contradictoire : une dimension distanciatrice, brechtienne. De fait, dans *Dionysus in '69*, les acteurs rappellent fréquemment au public qu'il assiste à un spectacle, rompant l'illusion de la fiction. À plusieurs reprises, ils dévoilent leur véritable identité, empêchant toute confusion avec les personnages qu'ils campent, de sorte que le spectateur peut « voir les interprètes non seulement jouer mais choisir de jouer »<sup>22</sup>.

Le fait d'« adapter » *Les Bacchantes* n'est pas étranger à cette dualité de la performance, qui s'avère mi-participative, mi-brechtienne. Conformément au texte d'Euripide, le spectacle de Schechner met en effet l'accent sur la lutte féroce qui oppose dionysisme et apollinisme, ces deux pulsions de la

---

18. Luc Lagier, *Les mille yeux de Brian De Palma*, Paris, Cahiers du cinéma (Auteurs), 2008, p. 29.

19. *Ibid.*, p. 18.

20. C'est d'ailleurs le terme qu'utilise De Palma lui-même pour caractériser le style de *Dionysus in '69* dans Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud, *Brian de Palma. Entretiens...*, p. 32.

21. Sarah Leperchey, *L'esthétique de la maladesse au cinéma*, Paris, L'Harmattan (Champs visuels), 2011, p. 251.

22. Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Marie Pecorari et Marc Boucher (trad.), Anne Cuisset et Marie Pecorari (éd.), Christian Biet (dir.), Montreuil-sous-Bois, Éd. théâtrales (Sur le théâtre), 2008, p. 101.

nature identifiées par Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*<sup>23</sup>. Ainsi, deux types d'épisodes alternent : d'une part des moments où, sous influence dionysiaque, les Thébaines ne sont plus elles-mêmes, mais entrent en transe et, possédées, devenues des Ménades, laissent libre cours à leurs pulsions sexuelles, animales, destructrices, tout en ayant la sensation de communier avec l'univers entier, de se dissoudre dans le grand tout ; et d'autre part des moments où, dégrisées, elles retrouvent leurs esprits, reviennent à elles et se perçoivent de nouveau comme des individus séparés des autres.

Or, tout se passe comme si Schechner tentait de faire ressentir aux spectateurs de la performance, exactement en même temps que les Thébaines, les états physiques et mentaux qu'elles traversent. C'est pourquoi, à l'alternance que nous venons de décrire, correspond très rigoureusement, dans le spectacle, une autre alternance. Par moments, on assiste à des scènes de rituels communautaires à la logique centripète : des spectateurs convergent alors vers la scène, se mêlent aux comédiens et, sous l'effet du chant incantatoire, de la gestuelle chorégraphiée ou de l'ivresse des corps enlacés, se dessaisissent, comme les Bacchantes, de leur individualité. C'est ce qui se passe lors de l'« accouchement » de Dionysos – pour lequel Schechner, féru d'anthropologie, a transposé un rituel de naissance des Asmat de Nouvelle-Guinée<sup>24</sup> –, mais aussi, un peu plus tard dans le spectacle, lors d'une danse collective rythmée par la flûte et le tambourin. Toutefois, la scène la plus marquante, de ce point de vue, intervient vers la fin de la performance. Une cérémonie orgiaque, pendant laquelle acteurs et spectateurs échangent des caresses, se mue peu à peu en chorégraphie tribale, lorsque les Ménades démembrèrent Penthée et le réduisent en charpie<sup>25</sup>. Au cours de ces épisodes, les spectateurs sont censés – savoir si c'est vraiment le cas est une autre histoire<sup>26</sup> – vivre une expérience de communion collective, de sensation

- 
23. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie, ou Hellénisme et pessimisme*, Jean Marnold et Jacques Morland (trad.), Angèle Kremer-Marietti (éd.), Paris, Librairie générale française (Classiques de la philosophie), 1994 (1<sup>re</sup> éd. : 1872). Voir en particulier les § 1 et 2.
24. De jeunes hommes nus sont étendus à plat ventre sur le sol. Au-dessus d'eux, debout, jambes écartées, de jeunes femmes à la queue leu leu, elles aussi dénudées, tirent le corps de Dionysos dans le « tunnel » ainsi formé, peinant à l'en extraire. L'agencement des corps figure un utérus géant. Le tout est accompagné d'un gémissement continu qui évoque tout à la fois les douleurs de l'enfantement et le plaisir sexuel. Pour plus de détails sur le rituel des Asmat, voir Richard Schechner, *Performance Theory*, Londres/New York, Routledge (Routledge Classics), 2003, p. 144.
25. Bien sûr, ce démemberment est figuré symboliquement : Penthée disparaît de la scène, cependant que les Ménades se maculent les bras et le pourtour de la bouche d'une substance rouge qui renvoie au sang de la victime.
26. Il serait intéressant de tenter de répondre à cette question, mais ce n'est pas l'objet de cet article.

unanime qui les amène à dépasser leur personnalité singulière – bref, une expérience dionysiaque.

Toutefois, en alternance avec ces passages, on assiste à des scènes à la logique inverse, centrifuge : le public, tout à coup exclu de la piste centrale, retrouve son statut traditionnel à la périphérie de l'action, comme s'il s'agissait, alors, de le désenivrer. Or, quel meilleur moyen pour atteindre cet objectif que de mettre fin au rituel et de réinstaurer une distance entre les spectateurs et les acteurs, de supprimer tout contact ? Ce n'est pas un hasard si c'est précisément en ces instants que les acteurs rappellent leur véritable identité, et redisent qu'il ne s'agit que d'un spectacle : « ce que vous regardez est un genre de performance et mon nom est William Finley »<sup>27</sup>, déclare au public, à un moment donné, le comédien qui incarne Dionysos. Plus tard, s'adressant à l'un de ses partenaires qui se présente comme Penthée, il déclare : « tu dis des fadaises, tu es William Shephard<sup>28</sup> et tu fais partie de la troupe ». Ces interventions ramènent le spectateur à la réalité, et à son statut de simple spectateur-observateur. Il a de nouveau conscience d'assister à une pièce interprétée par des acteurs. Surtout, il sort de l'état de transe dans lequel il était censé se trouver, et se perçoit de nouveau comme un individu, exactement comme les Thébaines dégrisées de leur ivresse dionysiaque. C'est désormais le principe d'individuation, éminemment apollinien, qui règne en maître.

Cet aspect brechtien de la performance, De Palma a également cherché à le traduire. Pour ce faire, il a eu recours, tout au long de *Dionysus in '69*, à un procédé marquant, qui deviendra par la suite l'une de ses marques de fabrique : le *split screen*. Celui-ci consiste à fragmenter l'écran en plusieurs vignettes contiguës. Ici, deux images d'égales dimensions sont situées de part et d'autre d'une barre verticale qui fend littéralement le plan en son milieu. Comme tout « visuel non photographique », cette barre dénonce une intervention du foyer de l'énonciation, rappelant que le *split screen* est à mettre au rang des « configurations énonciatives » et, parmi elles, des « trucages » de cinéma, au sens large que Christian Metz confère à ce terme<sup>29</sup>. Or ce trucage, cet effet spécial, entre en flagrante contradiction avec l'idée même de captation : il renvoie le spectateur au travail réalisé

27. William Finley a joué au total dans huit films de De Palma, de *Woton's Wake* en 1962 au *Dahlia noir* en 2006.

28. William Shephard aura un petit rôle dans la scène finale de *Phantom of the Paradise* (1974), dont il réglera la chorégraphie. Voir Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud, *Brian de Palma. Entretiens...*, p. 32. Il serait d'ailleurs passionnant de rapprocher cette scène de frénésie collective de certains épisodes de *Dionysus in '69*.

29. Pour plus de détails, se reporter à Christian Metz, « Trucage et cinéma », in *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, Paris, Klincksieck (Collection d'esthétique ; 14), 1973, p. 173-192.

sur la Truca<sup>30</sup> en post-production, lui fait prendre conscience du caractère construit du film, et introduit par là même un élément de réflexivité. En outre, il thématise le cadrage : en plaçant en plein cœur de l'image le bord tranchant du cadre, ce qui sépare le champ du hors-champ, le *split screen* trahit l'opération de découpe d'une parcelle du réel, rappelant que ce dernier ne se donne pas spontanément à voir, mais que c'est bel et bien un énonciateur – et derrière lui un réalisateur et un opérateur – qui choisit d'en arracher tel ou tel fragment. Enfin, dans *Dionysus in '69*, l'effet de distanciation est renforcé par l'exhibition du dispositif : à plusieurs reprises, une caméra entre dans le champ de l'autre caméra.

Néanmoins, le *split screen* de *Dionysus in '69* « dégrise » le spectateur pour une autre raison encore. En juxtaposant deux points de vue concurrents sur la même scène, chacun ayant sa propre origine, son propre angle de vue et sa propre échelle de plan, De Palma démontre qu'il n'existe pas un emplacement et un seul, nécessaire ou idéal, pour percevoir l'action. Cela fait écho à l'une des préoccupations majeures de Schechner, qui affirme souvent chercher, en incitant les spectateurs à faire varier leurs points de vue sur la performance, à individualiser leur réception :

L'unicité du point de vue est la marque du théâtre orthodoxe. Même lorsque plusieurs actions ont lieu simultanément à différents endroits d'un plateau très vaste, [...] le public regarde dans une seule direction. Il suffit de jeter un coup d'œil ou de balayer du regard le plateau pour embrasser toute l'action [...]. De la même façon, il existe une « place privilégiée » d'où l'on voit le mieux la scène. Traditionnellement, c'est l'« œil du prince » qui offrirait la meilleure perspective ; plus on s'éloignait de sa place, plus la visibilité était médiocre [...]. Recourir au point de vue multiple dans une performance signifie que celle-ci sera perçue différemment par chaque spectateur : l'œil du prince a disparu. Les réactions peuvent se révéler incompatibles sur les plans affectif et cognitif quand un spectateur ordonne les événements de manière différente ou voit plus d'événements qu'un spectateur voisin ou plus éloigné<sup>31</sup>.

L'une des principales fonctions du dispositif scénographique de *Dionysus in '69*, c'est justement de rendre partielle toute perception de la performance : le spectateur ne peut à chaque instant ni tout voir ni tout entendre. Cela le ramène à son individuation, elle-même liée à son

30. « Tireuse optique perfectionnée composée d'un dispositif de projection et d'un dispositif de prise de vues indépendants et mobiles, fonctionnant à des vitesses variables et permettant la réalisation d'un très grand nombre de trucages de laboratoire » (Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin [Cinéma], 2005, p. 418-419).

31. Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie...*, p. 140-141.

incarnation : l'ancrage spatial de son corps l'oblige à observer la performance d'une position unique, différente de celle de tous les autres. Ainsi prend-il de nouveau conscience de sa singularité absolue, qu'il pouvait avoir oubliée durant les scènes de communion collective, lorsqu'il se mêlait aux autres et avait la sensation de se dissoudre dans le grand tout.

Par ailleurs, dans le *Dionysus* de Schechner, le spectateur est libre de déambuler au sein de l'environnement pour choisir quoi regarder et quoi écouter. Cette liberté, le *split screen* utilisé par De Palma tente d'en proposer un équivalent cinématographique : le spectateur peut en effet porter son attention sur l'une ou l'autre partie de l'écran, voire les deux à la fois. Il dispose ainsi d'une latitude un peu plus importante que celle qu'il a d'ordinaire, lorsque le film lui impose un point de vue unique sur l'action – généralement, un point de vue « idéal », qui permet de saisir au mieux les enjeux dramatiques, et qui, d'une certaine manière, peut être rapproché de l'« œil du prince » évoqué à propos du théâtre à l'italienne.

C'est pourtant une tout autre raison qu'avance De Palma lorsqu'il évoque ce qui l'a poussé, dans *Dionysus in '69*, à adopter le *split screen* :

J'ai [...] eu envie d[e] faire un film pour rendre compte du travail de Schechner bien sûr mais aussi pour essayer de capter l'électricité incroyable qui se dégageait dans la salle pendant une représentation. C'est comme ça que j'ai eu l'idée de tourner en écran partagé, avec une caméra braquée sur le public et une autre sur les acteurs. [...] Je suivais le fil de la pièce et les mouvements des acteurs, pendant que Bob Fiore, l'autre cameraman, filmait les réactions des spectateurs. À l'image, l'écran est divisé en deux, sur la partie gauche vous voyez ce que j'ai tourné, et sur la partie droite ce que Fiore a filmé<sup>32</sup>.

De Palma affirme donc recourir au *split screen* pour donner à voir tout à la fois le jeu des comédiens et les réactions du public. Ce qui étonne, dans ce cas, c'est qu'il ait choisi de conserver l'écran divisé tout au long de son film, sans discontinuer : la verticale située entre les deux images co-présentes semble en effet maintenir une claire séparation entre acteurs et spectateurs, alors même que la performance vise, à certains moments, à les faire se rencontrer et se réunir. Rien n'est plus logique que le *split screen* lorsqu'il s'agit, après les rituels enivrants, de « dégriser » les spectateurs du film. En revanche, on pouvait s'attendre à ce que cette figure disparaisse durant les épisodes de communion collective, lorsque public et *performers* se mêlent, que s'établisse une circulation et que la rampe est

32. Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud, *Brian de Palma. Entretiens...*, p. 32.

transgressée. Or, dans ces scènes, la division de l'écran perdure, mais il est bien difficile, dans chaque portion du plan double, de distinguer les acteurs des spectateurs – tous apparaissent comme les participants indifférenciés d'un même rituel. On ne peut donc s'en tenir aux propos de De Palma, et la signification du *split screen* doit être cherchée ailleurs.

Si, dans le spectacle, participation et distanciation alternent, l'écran divisé les fait, dans le film, constamment coexister. De Palma souhaite-t-il par là signaler l'impossibilité, pour un Américain de la fin des années 1960 élevé dans une société de consommation individualiste, de « vivre » de manière pleinement authentique une transe dionysiaque ? Laisse-t-il entendre que la performance échoue à créer une forme de communion collective, et n'en propose qu'un simulacre<sup>33</sup> ? Autrement dit, maintient-il la barre verticale pour suggérer que la rampe est infranchissable, même dans un spectacle aussi avant-gardiste ? Il rejoindrait alors le propos d'Anne Ubersfeld : « Le comédien serait-il assis sur les genoux du spectateur qu'une rampe invisible, un courant à 100 000 volts l'en séparerait encore radicalement »<sup>34</sup>.

Néanmoins, De Palma ayant maintes fois exprimé son enthousiasme<sup>35</sup> au sujet de la performance de Schechner, il faut sans doute privilégier une autre hypothèse : il est bien plus probable qu'il ait voulu, *via* le *split screen*, livrer un discours sur le cinéma en tant que médium, et prendre acte de ce qui fait sa différence essentielle par rapport au spectacle vivant. L'écran divisé signifierait alors qu'il est un peu vain de chercher à susciter chez le spectateur du film une participation physique et affective aussi puissante que celle provoquée par la performance : la médiation de l'image cinématographique empêchera toujours la présence, la proximité et le contact nécessaires à l'expérience d'une véritable communion dionysiaque.

BAPTISTE VILLENAVE  
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

33. C'est l'opinion que défendent certains critiques, notamment Stefan Brecht, le fils de Bertolt. Pour plus de détails, voir Stefan Brecht, « *Dionysus in '69*, from Euripides' *The Bacchae*. The Performance Groupe », *The Drama Review*, vol. XIII, n° 3, printemps 1969, p. 156-168.

34. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin (Belin sup), 1996, p. 35.

35. Voir notamment Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud, *Brian de Palma. Entretiens...*, p. 30 et 32.