

PROJET DE RECHERCHE MISHA 2013-2017
MISHA: Maison Interuniversitaire des Sciences Humaines Alsace

I - FICHE D'IDENTITE DU PROJET

Titre du projet

Hybris et catastrophe. Les arts de la scène face à la crise

Coordinateur et porteur du projet

Civilité	Nom	Prénom	Unité de recherche	Université de rattachement (UDS ou UHA)
Mme	RECK	Isabelle	EA4376 Culture et Histoire dans l'Espace Roman (C.H.E.R.) www.cher.unistra.fr	UDS

Co-porteur : Emmanuel Behague (Études germaniques EA1341)

Résumé du projet

Le projet porte sur les théâtres en Europe (Espagne, France, Italie et les pays de langue allemande) aux XX^e et XXI^e siècles en temps de crise. Ce projet interdisciplinaire, plurilingue et pluriculturel sera mené par des membres de quatre équipes de l'UDS : EA3402 (ACCRA), EA4376 (C.H.E.R.), EA1341 (Études germaniques) et EA1339 (LiLpa). Il explorera les « dramaturgies de la crise » et se déclinera en deux grands axes :

Axe 1. Fonction sociale du théâtre en temps de crise.

Par-delà les différences d'un espace culturel à l'autre, d'une époque à l'autre, le théâtre est le lieu dans lequel le collectif s'interroge sur son propre devenir. Il s'agira d'aborder les modalités contemporaines de cette fonction. On s'attachera à dégager les éventuelles convergences entre les pays quant à la façon dont artistes et institutions pensent leur propre rôle dans le contexte de la crise économique, sociale et écologique contemporaine qui elle-même touche tous les pays. L'enquête auprès des professionnels pourra ici compléter, voire amender le regard des scientifiques. Dans la mesure où une des caractéristiques de la crise économique contemporaine réside dans son incommensurabilité et dans le sentiment d'une impuissance politique à en endiguer les effets, la question se pose de l'éventuelle marginalisation du théâtre par rapport à d'autres enjeux sociaux d'une part, et d'autre part par rapport à d'autres espaces artistiques susceptibles d'être plus pertinents pour une réflexion à travers la création. Dans une perspective diachronique, on tentera de recontextualiser ces stratégies, afin de les comparer à celles qui ont pu être développées d'un point de vue théorique face à d'autres événements apportant des bouleversements majeurs : conflits mondiaux, révolutions nationales etc.

Axe 2. Représentations de la crise et crise des formes théâtrales.

Nous nous interrogerons, à partir de l'analyse de spectacles et d'un corpus de textes théâtraux les plus actuels, sur le rapport entre la représentation d'un objet événementiel par les arts de la scène et l'évolution de leurs formes.

La crise économique qui traverse les sociétés occidentales industrialisées se caractérisant par la difficulté que nous avons de la comprendre, c'est-à-dire d'en isoler et cerner les causes, la question se pose nécessairement des modalités de sa (possible ?) représentation. Le théâtre, lorsqu'il se soucie d'analyser les

processus politiques, économiques et sociaux à l'œuvre dans la société, voit évoluer ses formes du fait même de l'objet qu'il se donne. Qu'en est-il aujourd'hui ? Comment le théâtre réagit-il d'un point de vue *esthétique* aux sursauts du réel qui lui sont immédiatement contemporains ? De ce point de vue, la thèse de Jacques Rancière selon laquelle l'art connaîtrait, par delà le « régime esthétique » (*Malaise dans l'esthétique* (2004), *Partage du sensible* (2000)), un tournant éthique, sera par exemple à éprouver dans le cas des arts du spectacle aujourd'hui.

Par ailleurs, la question de la réception occupe naturellement une place centrale dans une réflexion sur l'articulation entre l'objet particulier que constituent les phénomènes subsumés sous le terme de « crise » et les modalités de leur représentation. Si l'avènement de la société des médias et l'explosion technologique des modes de production et de diffusion de l'information modèlent notre perception du monde, de quelle manière les arts de la scène peuvent-ils prendre en compte cet état de fait ? Pour Hans-Thies Lehmann, qui évoque un « théâtre de la perception » (*Postdramatisches Theater*, 1998), le théâtre ne conserve une pertinence politique que s'il laisse derrière lui les catégories de la représentation et de la dramaticité (Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*). Pourtant, le retour en grâce du texte et d'une forme de confiance dans la forme dramatique constitue depuis la fin des années quatre-vingt-dix un constat indéniable. Cette coexistence de stratégies dramatiques et scéniques diverses et parfois opposées sera, dans le cadre de cet axe, explorée de manière contrastive d'un espace culturel à un autre.

B - Description du projet

Titre du projet :

Hybris et catastrophe. Les arts de la scène face à la crise

B-1 – Objectifs et contexte :

Le projet interdisciplinaire porte sur **les théâtres en Europe aux XX^e et XXI^e siècles en temps de crise**.

Nous explorerons dans ce sens les crises concomitantes du théâtre et des sociétés européennes. De manière plus reserrée, l'objectif est d'examiner les arts scéniques des deux dernières décennies en France, en Espagne, en Italie et dans les pays de langue allemande, de déterminer s'il est possible de parler de l'émergence concomitante d'« une ou de dramaturgie(s) de la crise », et d'en décrire, dans une perspective contrastive, les spécificités, la manière dont elle(s) repose(nt) les questions de la *mimesis* et du réel, les modalités de la possible (?) représentation de la crise. La recherche sur les formes induira également une interrogation sur la fonction sociale et politique du théâtre dans des périodes dites « de crise », ainsi que sur sa fonction d'alternative aux discours des médias de masse.

Il se déclinera en deux grands axes :

Axe 1. Fonction sociale du théâtre en temps de crise.

Par-delà les différences d'un espace culturel à l'autre, d'une époque à l'autre, le théâtre est le lieu dans lequel le collectif s'interroge sur son propre devenir. Il s'agira donc d'aborder dans le cadre de cet axe les modalités contemporaines de cette fonction. On s'attachera ainsi à dégager les éventuelles convergences entre les pays quant à la façon dont artistes et institutions pensent leur propre rôle dans le contexte de la crise économique, sociale et écologique contemporaine qui elle-même touche tous les pays. L'enquête auprès des professionnels pourra ici compléter, voire amender le regard des scientifiques. Dans la mesure où une des caractéristiques de la crise économique contemporaine réside dans son incommensurabilité et dans le sentiment d'une impuissance politique à en endiguer les effets, la question se pose de l'éventuelle marginalisation du théâtre par rapport à d'autres enjeux sociaux d'une part, et d'autre part par rapport à d'autres espaces artistiques susceptibles d'être plus pertinents pour une réflexion à travers la création. Dans une

perspective diachronique enfin, on tentera de recontextualiser ces stratégies, afin de les comparer à celles qui ont pu être développées d'un point de vue théorique face à d'autres événements apportant des bouleversements majeurs : conflits mondiaux, révolutions nationales etc.

Axe 2. Représentations de la crise et crise des formes théâtrales.

Je me déplace dans les véhicules modernes à une vitesse que mon grand-père ne pouvait imaginer ; rien ne se déplaçait aussi vite à son époque. Et je m'élève dans les airs, ce que mon père ne pouvait pas faire. J'ai déjà conversé avec mon père d'un bout à l'autre d'un continent, mais c'est seulement en compagnie de mon fils que j'ai vu les images animées de l'explosion d'Hiroshima.¹

Loin du simple jeu sur les mots - « Théâtre de la crise / crise du théâtre » -, cette citation de Brecht, extraite du *Petit Organon*, invite le chercheur à s'interroger aujourd'hui sur le rapport entre la représentation d'un objet événementiel par les arts de la scène et l'évolution de leurs formes.

La crise économique qui traverse les sociétés occidentales industrialisées se caractérisant par la difficulté que nous avons de la comprendre, c'est-à-dire d'en isoler et cerner les causes, la question se pose nécessairement des modalités de sa (possible ?) représentation. Le théâtre, lorsqu'il se soucie d'analyser les processus politiques et économiques et sociaux à l'œuvre dans la société, voit évoluer ses formes du fait même de l'objet qu'il se donne. Qu'en est-il aujourd'hui ? Comment le théâtre réagit-il d'un point de vue *esthétique* aux sursauts du réel qui lui sont immédiatement contemporains ? De ce point de vue, la thèse de Jacques Rancière selon laquelle l'art connaîtrait, par delà le « régime esthétique » (*Malaise dans l'esthétique* (2004), *Partage du sensible* (2000)), un tournant éthique, sera par exemple à éprouver dans le cas des arts du spectacle aujourd'hui.

Par ailleurs, la question de la réception occupe naturellement une place centrale dans une réflexion sur l'articulation entre l'objet particulier que constituent les phénomènes subsumés sous le terme de « crise » et les modalités de leur représentation. Si l'avènement de la société des médias et l'explosion technologique des modes de production et de diffusion de l'information modèlent notre perception du monde, de quelle manière les arts de la scène peuvent-ils prendre en compte cet état de fait ? Pour Hans-Thies Lehmann, qui évoque un « théâtre de la perception » (*Postdramatisches Theater*, 1998), le théâtre ne conserve une pertinence politique que s'il laisse derrière lui les catégories de la représentation et de la dramaticité (Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*). Pourtant, le retour en grâce du texte et d'une forme de confiance dans la forme dramatique constitue depuis la fin des années quatre-vingt-dix un constat indéniable. Cette coexistence de stratégies dramatiques et scéniques diverses et parfois opposées sera, dans le cadre de cet axe, explorée de manière contrastive d'un espace culturel à un autre.

B-2 – Description du projet et résultats attendus

1- Problématique :

La crise : objet spectaculaire, menace invisible

L'Effondrement économique suite à des spéculations financières à une échelle planétaire, les catastrophes naturelles dont l'ampleur abolit le mode de vie de communautés entières, l'accident nucléaire sont quelques-unes des figures de la crise. Celle-ci, sous ses formes multiples, provoque le sentiment d'impuissance face à un monde devenu incontrôlable, déclenche la peur de l'autodestruction et de la disparition, la sensation d'être emporté par des événements que l'on ne peut ni comprendre ni maîtriser, et donne naissance à la hantise d'une régression. Tout événement brutal et inattendu remet en cause

¹ Bertolt Brecht : *Petit Organon pour le théâtre*, in : *Ecrits sur le théâtre*, Jean-Marie Valentin (éd.), Paris : Gallimard, 2000, p. 359.

l'apparence d'un contrôle sur le devenir collectif, et renouvelle sans cesse la crise majeure de la confiance dans le progrès. L'individu semble ainsi être en proie à un triple sentiment d'impuissance et d'horreur :

- Il y a d'abord sa désorientation face au spectacle de l'impuissance des dirigeants à enrayer le mouvement irrémédiable de destruction totale qu'ils ont eux-mêmes déclenché : crise de confiance en ces techniciens de l'économie, de l'écologie, de la médecine et de la politique ;
- il y a ensuite son incompréhension et son effroi devant la complexification des crises en chaîne et son sentiment d'impuissance face à ce mouvement que désormais rien ne semble plus pouvoir arrêter – pas même les techniciens, pas même l'État – et qui poursuit sa vie propre dans un univers où finit par s'estomper la figure de Dieu, ou, au contraire, où l'homme la fait resurgir avec la force du désespoir du condamné à mort.
- Il y a enfin, le sentiment d'angoisse de l'individu face à son destin, son avenir propre sur lequel il n'a plus de prise.

Définis à partir d'un état de la recherche sur le théâtre contemporain et d'un examen des formes dramatiques et scéniques dans les espaces linguistiques considérés, les axes de réflexion collective seront les suivants :

L'hybris, le divin, la catastrophe : actualité du tragique

Les crises contemporaines ne sont-elles pas qu'une (nouvelle) crise de l'idée de progrès ? on retrouve dans le scénario de crise des catégories théâtrales fondamentales : dont l'hybris et la catastrophe

La question qui se pose est dès lors celle de savoir dans quelle mesure la crise dans ses avatars contemporains contribue à donner un sens nouveau à des catégories qui traversent l'histoire théâtrale.

Une piste de réflexion pourra être la relecture par le théâtre le plus contemporain de la figure prométhéenne (Rodrigo García, Heiner Müller, Luis Araujo, par exemple).

Il conviendra par ailleurs d'examiner la place et les formes de la figure du divin dans les productions théâtrales contemporaines. Ainsi, les pistes amorcées par George Steiner dans sa définition du « tragique absolu » pourraient être opératoires dans notre exploration du théâtre de la crise à l'ère de l'hypermodernité. Steiner y décrit les trois modes « silencieux » de la présence/absence de Dieu comme raffinement de cruauté perverse : le mutisme et l'indifférence, la violence du ressentiment d'un dieu vengeur « sans pardon », le pire, le « personne » (« no-oneness ») (*Passions impunies*, p. 205)

L'avenir semble envisagé sous la figure du pire qui peut s'abattre au moment le plus inattendu le présent se peuplant de « monstres » invisibles. Ce sont là les voies et les dimensions imaginaires de beaucoup des formes du tragique dans le théâtre contemporain que décrit Iom Omesco dans *La métamorphose de la tragédie* (1978) : tragique de l'attente qui débouche sur le tragique de la fuite, tragique du non choix, tragique du monstre invisible. Une interrogation sur ce que pourraient être les nouvelles formes de tragique telles que les propose le théâtre des deux dernières décennies doit occuper une place importante dans le projet. Entre autres développements possibles, celle-ci amènera à vérifier ou non l'hypothèse d'une continuité et l'intensification par rapport à certaines des formes du tragique moderne au XX^e siècle, comme le tragique chez Beckett, produit direct de l'Holocauste, cet « événement absolu » de l'histoire où « tout le mouvement du sens s'est abîmé » (Blanchot).

Les propositions des auteurs cités pourront donc servir de point de départ pour repenser et penser le tragique dans les productions théâtrales de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle à l'aune de crises dont les ramifications et les effets en chaîne (en lien avec la mondialisation), dont la complexification et l'opacité peuvent générer des scénarios

phantasmatiques. « La tragédie absolue », dont la liste établie par Steiner (*op. cit.* p. 191) tient en à peine une vingtaine de titres, de Sophocle (*Œdipe roi* et *Antigone*) aux monologues de Beckett, ne préfigure-t-elle pas ce que l'on pourrait définir comme un « tragique absolu hypermoderne ». Un tragique de « la désolation absolue » dont « le chantre est un aphoriste ».

Les théâtres de la crise investissent-ils ces formules ? Ou introduisent-ils de nouvelles formes de tragique ? C'est l'une des pistes qu'ouvre George Steiner et qui nous semble féconde. Il met en lien cette « renaissance du drame tragique » dans sa variante du « tragique absolu » d'une part avec l'autodestruction de l'humanité que les crises successives autour du biologique et du thermonucléaire laissent entrevoir comme possibilité, et, d'autre part, avec le mode sur lequel les mass médias communiquent sur ces crises : « nous sommes engourdis dans la routine du choc pré-emballé, aseptisé par les mass médias et la fausse authenticité de l'immédiat » (Steiner, *ibid.*, p. 197).

Crise et mimesis

Les modalités contemporaines de perception collective du monde modèlent profondément la réflexion sur la notion de représentation des arts depuis l'avènement des médias. Baudrillard, dès le début des années 80 (*Simulacres et simulations*, 1981), a défini la situation contemporaine comme l'ère de la « simulation », caractérisée par la « liquidation de tous les référentiels » et la prééminence d'un hyperréel, c'est-à-dire d'un « réel sans origine ni réalité » qui débouche sur la disparition de la frontière entre le vrai et le faux. La question se pose donc à l'art de la redéfinition de ses principes esthétiques (Cf. « la mimesis sans imitation » qui définit une autre temporalité, celle de la « séance » ou de « l'image-temps » (Derrida, Deleuze et leur analyses de « l'esthétique condensive » et du « théâtre chirurgical » de Carlo Bene, par exemple - cf Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Superpositions*, Minuit, 1979).

La crise comme « événement », du fait de son caractère à la fois incommensurable et inattendu, pose avec d'autant plus d'acuité la question de sa représentation que son ampleur « représentée » par les médias lui confère une aura particulière, un « surplus » de réalité, alors même qu'il paraît toujours plus difficile d'en comprendre les ressorts.

Comment le théâtre investit-il les « grandes peurs » générées par la complexification et la mondialisation de ces crises ?

Réélabore-t-il ces formes sur leur dimension mythique, et sur quel mode ?

Sur ce point, Pierre-André Taguief (*L'effacement de l'avenir*, 2000, p. 36) observe comment coexistent de « grandes peurs contraires et contradictoires et pourtant simultanées » : par exemple, la peur de la surpopulation et la peur de la dépopulation, l'hétérophobie et la peur du rejet de l'autre, ou encore « la peur des effets conflictuels des identités dites ethniques absolutisées » et « la peur d'une éradication uniformisante des identités collectives, par l'effet du marché planétaire. »

Il conviendra d'explorer le rapport entre certaines formes d'écritures dramaturgiques et cette dimension mythique des « grandes peurs » engendrées par des crises accélérées et intensifiées par les progrès mêmes des technologies de l'information et de la communication.

Une dimension majeure du projet consistera en effet à examiner comment le théâtre le plus contemporain rend compte des modes de communication sur la (les) crise(s). On s'interrogera par exemple sur leurs liens avec les modalités du resserrement, de la réduction, de la densification et de l'opacification du *punctum* scénique (Barbérès, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, PUF, 2010, p. 28), avec les jeux d'accélération de l'espace-temps, des temporalités anachroniques et polychroniques, du brouillage et au délitement des frontières entre l'ici et l'ailleurs, le virtuel et le réel, et donc entre le vrai et le faux, par une écriture aphoristique de hétéroclite, du collage et du zapping (ces formes

venues justement des médias de masse). Mettre en scène aujourd'hui, rappelle Isabelle Barbéris (*op. cit.*, p. 27), « consiste à rapprocher des éléments hétérogènes, séparés par la géographie, l'histoire et les cultures et à produire du sens par un jeu de relations intempestives. » Quelles sont les jeux de « relations intempestives » des crises dans le monde, auxquelles procède le théâtre des quatre aires géographiques concernées ?

En abordant ces pistes, nous tenterons de voir comment le théâtre de la crise joue ici son « rôle séculaire [...] de foyer symbolique inversant et troublant le contenu social. » (Barbéris, *ibid.*, p.35). La réflexion sur les modalités de la représentation, sur leur pertinence est donc directement liée à la question de savoir ce que peut être aujourd'hui la fonction sociale du théâtre.

Certaines des formes de ces dramaturgies de la crise, à tonalité ludique, sont on ne peut plus sérieuses et éthiques, et reposent sur l'utopie que l'artiste – assimilé à « l'activiste politique » – peut faire bouger le monde, comme l'exprime Rodrigo García dans une entrevue de 2007 :

« Il n'y a pas de raison pour que notre époque soit la pire de toutes. Mais une fois de plus, il est indispensable que nous, artistes, penseurs, activistes politiques, nous considérions cette époque comme la pire, la plus cruelle et la plus vulgaire ; car ainsi, nous œuvrons à quelque chose de positif, afin de construire après avoir jeté à bas ».

C'est à un renversement de perspectives qu'invite ce théâtre de la provocation et de « l'ironie interrogante » par l'invention d'images outrancières et insoutenables qui doivent chercher à « blesse[r] le spectateur et lui apporte[r] une connaissance. Il faut que l'art révèle quelque chose de l'humain [...], déclarait en 2009 l'actrice, metteur en scène et auteur iconoclaste Angélica Liddell.

Enfin, le constat de l'interpénétration entre les arts aujourd'hui amène l'observateur des pratiques dramaturgiques et scéniques à s'interroger sur les rapports entre la porosité des frontières entre les genres et les problématiques auxquelles sont confrontés des arts de la scène soucieux de conserver ou de retrouver une pertinence de leur « représentation » du réel. Cette question se pose d'autant plus lorsque celui-ci est envisagé sous l'angle de la crise. Une étude liant les acquis et les travaux sur l'intermédialité à la question de la représentation d'un « objet » spécifique, en l'occurrence, ici, la ou les crise(s), complétera d'autres recherches plus étroitement théoriques telles qu'elles sont par exemple entreprises à la Freie Universität de Berlin (*Institut für Theaterwissenschaft*) autour du concept de « *Entgrenzung der Künste* ».

De ce point de vue, on s'interrogera plus particulièrement sur les nouveaux rapports entre le théâtre, conçu ici comme la représentation d'un matériau textuel sur une scène, d'autres formes telles que la performance ou d'autres arts visuels. Les emprunts de la scène aux arts qui lui sont extérieurs sont parfois considérés comme une colonisation, comme les signes d'une impuissance et d'un dépérissement, dans la mesure où ils bouleversent nos grilles de lecture de l'œuvre. Il s'agira au contraire, à travers divers exemples empruntés aux pays considérés, de tenter de cerner ce que de tels emprunts apportent à la représentation de la crise. On pensera par exemple aux travaux de Christoph Schlingensiefel (*Kunst und Gemüse, Mea Culpa, Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*) metteur en scène allemand récemment disparu, dans lesquels préoccupations collectives et angoisse individuelle s'entrelacent par le biais de l'intermédialité.

Dans ce sens :

1) nous nous intéresserons à la **place du corps** au théâtre. Quel rapport entre les temps actuels de crise(s) et la prégnance de ce que l'on pourrait appeler un théâtre du corps ou de l'effraction du "réel" sur scène (Cf. les analyses de Barbéris sur le recentrement

du mythe du théâtre autour de la notion de vie *op. cit.*), théâtre du corps hystérique, du corps en transe, du corps eucharistique, du corps malade ? Angélica Liddell, par exemple, dont on pourrait dire de sa dramaturgie qu'elle est une dramaturgie de la crise exacerbée – au sens hystérique du terme –, met même en danger son propre corps au cours de ce qui prend parfois des allures de psychodrames ou de confessions et de dévoilements intimes, ou encore de liturgies sacrificielles de transsubstantiation du corps et du sang de l'actrice en le corps et le sang de l'homme de l'hypermodernité (*Anfaegtelse* (2008), *Te haré iunvensible con mi derrota* (2010)). Dramaturgie du corps hystérisé pour dire l'homme hypermoderne en crise ?

Ce théâtre excessif du corps et de ses fonctions les plus basses, de l'écriture de plateau et de la performance, offre paradoxalement de magnifiques textes dramatiques, d'une grande force critique et poétique à la fois. Il est un théâtre aux images verbales et visuelles, néo-baroques (García) ou néo-expressionnistes (Liddell), percutantes et dérangeantes, dont la puissance de frappe déstabilisante provient d'abord des mots-coups de poing et des aphorismes lancés, le plus souvent, sur le mode léger des slogans publicitaires. Nous explorerons le sens de la conjonction de ces deux voies au regard des dramaturgies de la crise dans les quatre aires européennes délimitées dans ce projet.

2) Nous explorerons l'émergence de **certaines formes de maladies psychiques** en temps de crise et comment le théâtre s'en empare pour redessiner le contours des éléments qui le composent et donner à voir l'homme en crise. Sur ce point l'exploration concernera, dans une perspective comparative, le début du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle.

Ainsi, le fou sur la scène espagnole du premier XX^e siècle n'est autre que le reflet métonymique des multiples bouleversements que connaît la société européenne de l'époque. Le début du siècle est marqué par une crise de la pensée et des représentations qui va au-delà des frontières de l'Espagne. La certitude d'une connaissance totale revendiquée par le positivisme et le rationalisme s'ébranle au contact de nouvelles théories de la connaissance. Le freudisme et la découverte d'une activité psychique au-delà de la pensée consciente, la nouvelle physique d'Einstein ou les nouvelles théories linguistiques (Jacobson...) mettent fin au mythe d'une connaissance totale. On redécouvre le relativisme, le point de vue. La première guerre mondiale renforce cette crise et provoque une réflexion sur la mimesis dans toutes les branches de l'art.

Dans ce panorama d'un monde en crise qui touche toute l'Europe s'ajoute en Espagne une crise identitaire profonde d'un pays qui se cherche, qui veut se positionner par rapport au reste de l'Europe dès la fin du XIX^e siècle. L'Espagne a conscience de son retard et de sa différence, ce qui sous-tend le débat esthétique.

Dans cette période, le théâtre, art social par excellence, semble tourner le dos à l'Histoire. Il est en crise parce qu'il ignore la crise historique. Cette rengaine devient un cri de détresse dans les années 1920, s'amplifie en 1925/1926 et jusque dans les années 1930 avant la République qui donne un nouveau souffle au théâtre. Qu'en est-il dans les théâtres des autres aires linguistiques et culturelles abordés : françaises, italienne et allemande

Comment se disent les crises des deux dernières décennies à travers les figures du fou et de la folie sur la scène espagnole actuelle ? Quelles formes, quelle fonction, quel sens prend la convocation de ces figures dans les théâtres européens dont s'occupe ce projet ? Quels convergences ? Isabelle Smadja (*La folie au théâtre*, PUF, 2004, p. 9) ouvre une piste en observant que dans la mosaïque des pièces du XX^e siècle traitant de la folie, certaines figures se découpent nettement : boiterie, aveuglement et infanticide. » Qu'en est-il des pièces de la crise à la charnière du XX^e et du XXI^e siècle ?

2-Originalité et l'ambition du projet :

- Ce projet se veut interdisciplinaire, plurilingue et pluriculturel :

- Il sera mené par des membres de quatre équipes de l'Université de Strasbourg « Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistique » (ACCRA) **EA3402**, Culture et Histoire dans l'Espace Roman (C.H.E.R.) **EA4376**, Études germaniques **EA1341**.

Il porte sur les arts de la scène européens contemporains, principalement espagnol, italien, français et de langue allemande.

- Il favorise ainsi un double rapprochement : le rapprochement entre les spécialistes du théâtre contemporain de l'Université de Strasbourg de deux domaines traditionnellement séparés, études théâtrales, arts du spectacle et littératures et civilisations étrangères, et le rapprochement des langues romanes et de l'allemand, créant ainsi de nouvelles synergies. Des sociologues, des psychologues et des historiens seront invités à animés conjointement avec l'un des membres de l'équipe les séminaires et les journées d'études.

-Il permet un espace de réflexion plus élargie pour chacun des chercheurs spécialistes d'une aire linguistique et culturelle en invitant à une **démarche contrastive**. L'objectif est de dessiner une cartographie de la question de la crise dans le théâtre espagnol, italien, allemand et français et de dégager les éventuelles convergences entre les pays quant à la façon dont artistes et institutions pensent leur propre rôle dans le contexte de la crise économique, sociale, politique et écologique contemporaine qui elle-même touche tous les pays, et quant aux formes textuelles, dramaturgiques et scéniques choisies pour penser ces crises.

- Il prendra une **dimension transfrontalière et internationale** par les liens, les invitations et les contacts que l'équipe sera amenée à réaliser. À terme, l'objectif est de créer un réseau transfrontalier d'enseignants-chercheurs spécialistes du théâtre contemporain intégré dans un réseau plus large, international regroupant les cinq aires linguistico-culturelles explorées (création d'un site internet).

- L'objectif est surtout de mener la réflexion en lien étroit **avec les créateurs – auteurs, metteurs en scènes, dramaturges** – dont les productions feront l'objet des études des membres de ce projet. Un programme d'entrevues enregistrées, retranscrites et mises en ligne ou publiées sera mis en place. Elles pourront constituer un matériau intéressant pour l'élaboration d'un dictionnaire de la crise dans le théâtre européen (allemand, espagnol, italien et français) et des anthologies commentées et accompagnées d'une étude sur la thématique de l'anthologie.

Les sept membres permanents de ce projet ont su créer un réseau de contacts, dans les aires géographiques et linguistiques respectives de leur domaine d'études, avec nombre de ces créateurs dont ils explorent les productions. Ce sera l'occasion de mettre en commun ces contacts et d'organiser des rencontres multiculturelles entre créateurs français, espagnols, italiens et de langue allemande.

- Certaines de ces actions seront réalisées en lien avec quelques-unes des institutions théâtrales de Strasbourg, notamment **le TNS** avec lequel l'équipe des études théâtrales travaille déjà et avec lequel les participants au projet, membres des équipes EA1341 (M. Behague) et EA4376 (Mme Reck), ont déjà des collaborations engagées.

-Le projet fera appel également à **l'Action culturelle** de l'Université de Strasbourg, ou encore aux consulats et autres institutions pour inviter des créateurs à exposer leur travail (par exemple : lectures par des acteurs de textes dramatiques sur la crise en présence de l'auteur, invitation d'un spectacle (représentation théâtrale, performance), production par les étudiants de Master et de doctorat de l'ACCRA d'un événement en lien avec la question de la crise, organisation d'ateliers de pratique théâtrale, toujours sur la question de la crise et le théâtre, animés par des artistes).