

Sur l'impact de la vidéo dans les dernières mises en scène de Krystian Lupa. La question du screen test

Critical
Stages

Sur l'impact de la vidéo dans les dernières mises en scène de Krystian Lupa. La question du *screen test*

Izabella Pluta[1]

L'analyse du travail scénique de Krystian Lupa est quasiment inévitable, si on soulève la question de la mise en scène contemporaine européenne et ses caractéristiques. Non seulement, il s'agit de l'artiste emblématique du théâtre polonais qui a su garder son autonomie créatrice durant les différentes périodes politiques de ce pays, mais également du porteur d'une parole universelle écoutée et comprise à l'étranger. Lupa est également un metteur en scène d'une grande curiosité créatrice pour qui la notion d'expérimentation n'est pas étrangère. Il serait difficile d'oublier dans ce contexte son travail de formation en mise en scène : il est un pédagogue remarquable à l'Ecole nationale supérieure de théâtre (PWST) de Cracovie et a déjà formé plusieurs artistes.[2]

En effet, ayant aujourd'hui 71 ans, Lupa aime toujours le défi, la provocation, la transgression de soi et une incessante négation de ce qu'il a figé comme esthétique, comme image artistique. Nous avons envie de dire qu'il se nourrit de cette permanente oscillation entre la création d'un univers et son passage vers le chaos. Piotr Skiba, son acteur le plus fidèle, énonce une remarque intéressante à ce propos :

« [Lupa] évitait toujours d'être fixé, parqué en tant qu'artiste, de se pétrifier dans une manière ou un vieux « trait » bien travaillé. Il se fuyait alors lui-même, il fuyait les tendances naturelles d'un artiste à succès. Ce qu'il a fait [...] dans *Factory 2* est justement une révolte inouïe contre soi-même, extrêmement courageuse, presque sauvage. »[3]

En suivant cette perspective de son travail, nous souhaitons étudier dans cet article une nouvelle composante que Lupa introduit dans ses derniers spectacles et qui est le dispositif vidéo. En rappelant d'abord quelques caractéristiques de sa mise en scène, nous nous concentrerons ensuite sur l'impact de l'utilisation de la caméra et de l'image vidéo, notamment dans *Factory 2*, *Persona*, *Marylin* et *Salle d'attente*. Nous proposons une thèse selon laquelle Lupa, en introduisant le dispositif de captation d'image, crée un dialogue esthétique avec l'art vidéo, mais surtout revisite le travail sur le monologue intérieur, le fondement de sa mise en scène en le confrontant avec le *screen test*. Il propose ainsi un processus d'hybridation, proche de l'intermédialité qui donne une nouvelle dimension à sa mise en scène.[4]

Mise en scène d'après Lupa : les constances

Le metteur en scène polonais a une vision multiple de la scène et il conçoit souvent un spectacle sur plusieurs niveaux. Il adapte le texte choisi et parfois même le traduit, il élabore le projet de la scénographie, souvent minutieusement, à travers les dessins, les notes.[5] Il voit également de cette manière le personnage qu'il esquisse, annote ce qu'il imagine déjà en costume. Durant le processus de création, il dessine et écrit beaucoup, ce qui constitue un témoignage précieux des répétitions.[6] Il est alors un metteur en scène qui rassemble plusieurs compétences scéniques et crée une perspective multidimensionnelle d'un spectacle vivant.

Il est également le créateur d'une Utopie, cet univers qui se trouve en chacun de nous, composé des sensations, des rêves, et qui peut surgir sur scène à travers l'acteur. Lupa se demandait dans les années 1990 :

« Comment créer une réalité autonome, une vraie Utopie, qui commencerait à parler à travers l'acteur ? Comment la garder, comment la conserver en soi-même, comment l'apporter à la maison, comment l'inciter de nouveau à l'existence ? »[7]

Le temps scénique, particulièrement lent, semble être l'une des spécificités les plus importantes de son théâtre. Grzegorz Niziołek dit à ce propos :

« Le spectateur entre [...] dans un flux large du temps, composé des moments, des illuminations momentanées, parfois d'une durée stérile qui semble être privée de la direction. Lupa met consciemment en question certaines règles du théâtre pour que le spectateur non seulement suive les histoires des protagonistes, le développement de l'histoire mais qu'il arrive à se concentrer sur la saveur de chaque instant, sur la découverte de la richesse de celui-ci. La réception du spectacle devrait rappeler le contact avec la réalité : multiforme, chaotique, composée des moments uniques et non répétables. Elle doit devenir également quelque chose en plus : la découverte de la réalité transgressant sa sensation courante, quotidienne. »[8]

Soulignons que Lupa est particulièrement attiré par les textes qui sont littéraires, destinés à une lecture individuelle, voire non scéniques. Par rapport au spectacle *Salle d'attente*, fondé sur *Catégorie 3.1* de Lars Norén, il dit, par exemple que ce texte ne se faisait pas entendre pendant longtemps durant sa lecture personnelle. Il précise encore à ce sujet :

« Durant le *casting* pour ce spectacle, j'étais loin de comprendre au plus juste la matière littéraire dont je disposais, et j'ai été persuadé que ce spectacle serait lié au texte de Norén d'une manière beaucoup plus libre. J'ai pensé que nous construirions cette réalité à nouveau et, par conséquent, je ne me suis pas chargé de distribuer les rôles des personnages de Norén et je les ai même rejetés. »[9]

La difficulté résidait ici dans les multiples monologues qui ne menaient pas forcément vers un échange entre les personnages et étaient simplement comme un « prélèvement du contenu d'une tête à l'autre ». Des protagonistes font se créer des univers autonomes logorrhéiques, des quasi-« séances spiritistes ».[10] *Salle d'attente* d'après Norén, *La Cité du rêve* d'après Kubin, ou encore *l'Emmanuel Kant* de Bernhard sont devenus objets d'adaptation scénique, parfois même de libre inspiration. Les textes de ce type sont une constante dans le travail scénique de Lupa.

L'acteur, et le personnage, se situe au centre de ses mises en scène. Dans son texte *Acteur comme centaure (Aktor jako centaur)*, il compare le comédien au cheval et le personnage au cavalier.[11] Pendant les répétitions, il deviennent progressivement indissociables, même si à l'origine ils représentent deux figures. Le monologue intérieur et l'improvisation sont fondamentaux pour le travail de Lupa avec l'acteur et ils se consolident à travers une pratique et non pas par une méthode conçue consciemment par lui. Les deux exercices s'inscrivent dans la première étape de la confrontation avec le personnage. Durant les répétitions, les acteurs créent plusieurs monologues intérieurs, ils peuvent être écrits, avoir une dimension intime, parfois jamais dits à haute voix ou encore se nourrir déjà du personnage et créer le paysage de celui-ci. Le monologue intérieur proposé par Lupa se situe juste au-dessus du texte du spectacle, souligne Jean-Yves Ruf. Il précise encore qu'il s'agit d'un processus de recherche effectué par l'acteur qui génère une « sorte d'écriture automatique » permettant d'extérioriser « un flux libre de ses pensées » et de son « imaginaire ».[12] Lupa fait accoucher ainsi le personnage par l'acteur à travers un travail minutieux, détaillé, avec beaucoup de liberté mais extrêmement laborieux.

Il collabore toujours avec les mêmes comédiens. Il est important pour lui que l'équipe de création connaisse son approche scénique, ce qui évite les explications, mais surtout le temps nécessaire pour la formation du groupe. Cette dernière notion est très importante pour lui. S'il travaille à l'étranger avec une équipe nouvelle, il met beaucoup d'attention à la constitution de l'ensemble des collaborateurs. Dans le cas de *Salle d'attente*, créée avec des jeunes comédiens français et suisses, il consacre presque un mois à un atelier de travail sur le monologue intérieur, ce qui permet aux acteurs une large préparation des rôles mais également une consolidation du groupe. Rappelons que le parcours scénique de Lupa connaît une véritable communauté créatrice pour qui l'équipe devient famille. Il s'agit notamment de sa période formatrice au Théâtre de Jelenia Góra où il rassemble une équipe fidèle, particulièrement unie pour qui il s'agit non seulement d'une longue expérimentation avec ce jeune metteur en scène à l'époque, mais d'une façon de vivre et cela même en dehors de la scène.[13] Ils expérimentaient avec des limites des états différents, concernant le travail de l'acteur mais aussi leurs états personnels. « Nous écrivions des textes au sujet de ces sensations, ces dépassements. On passait des nuits entières et on discutait comment on pourrait créer le mécanisme d'une communauté fonctionnant d'une manière impeccable », avoue Lupa en 1997.[14]

Rappelons qu'à part les composantes de la mise en scène que nous venons d'évoquer, Lupa est un lecteur fidèle de la psychanalyse jungienne dont les inspirations ou encore de libres échos sont ensuite transposés dans l'univers de plusieurs spectacles.[15] Tout en l'accompagnant dès ses premiers essais théâtraux, il fait plonger un personnage scénique dans une constellation de symboles, d'archétypes, de l'inconscient tels que l'imaginait Jung. Il fait même une interprétation de certains aspects de cette psychologie analytique à travers l'univers scénique et cela notamment dans ses mises en scène des textes de Thomas Bernhard (depuis 1992). Chaque fois, il place au centre la problématique du combat intérieur de l'artiste avec l'acte de création, notamment avec l'écriture. Kant et Konrad, par exemple, sont confrontés d'une part à la difficulté d'extérioriser des idées qui grandissent dans leur tête, d'autre part, ils affrontent une maladie soit physique soit mentale.[16] L'individu et le personnage sont alors par excellence au centre de cette vision scénique qui, par ailleurs, découle de la composition textuelle pensée par Bernhard lui-même.

Vidéo et mise en scène : vers le nouveau avec l'ancien

Le temps scénique lent, l'espace (un cube/cage placé sur le plateau, fenêtres, voile séparant la scène de la salle, entre autres), le travail avec l'acteur, l'inspiration de la psychologie jungienne sont des caractéristiques permanentes de son approche de la mise en scène consolidées depuis des années. En 2004, Lupa ajoute à ces composantes le travail avec la caméra et l'image vidéo qui sont particulièrement approfondis à partir de 2008, et qui sont présents désormais dans chacun de ses spectacles ainsi que dans le processus de création. L'intégration de ce dispositif se fait par la voie de l'assimilation et de la mise en dialogue d'éléments nouveaux avec les fondements de son travail. Lupa ne rejette pas des éléments théâtraux pour introduire les nouveaux dispositifs. Il réinterprète la scène à travers un médium technologique et situe les composantes théâtrales dans le contexte de l'œuvre intermédiaire. Précisons que cette dernière fait collaborer des arts et des technologies différents en générant des approches et des logiques hybrides.[17]

Soulignons que l'univers de l'image projetée n'est pas étranger à ce metteur en scène. Afin de se consacrer au théâtre, il était étudiant à l'École de cinéma de Łódź où il a tourné ses premiers essais cinématographiques. Le travail avec la caméra et le langage filmique lui deviennent familiers, même si ses exercices ne sont pas forcément appréciés par les pédagogues de l'école. En effet, il la quitte après trois ans et désormais ne touche plus à ce dispositif.[18]

À part son expérience cinématographique, Lupa est également initié au langage des nouvelles technologies de communication et l'échange via le réseau devient son véritable outil de communication. Łukasz Twarkowski, son agent, signale un dispositif d'au moins deux ordinateurs que Lupa installe dans sa chambre durant une nouvelle mise en scène. Le réseau Internet est également un élément important dans le processus de création et dans l'échange avec les comédiens, ce dont témoignent les acteurs de *Factory 2*. [19] Grzegorz Niziołek, le spécialiste de son travail, est persuadé que ce metteur en scène est tout à fait conscient du « vide hypnotique des simulacres ». [20] En effet, Lupa en réalise ses propres usages, pragmatiques ainsi que métaphoriques.

En ce qui concerne le travail de la mise en scène, il introduit un dispositif de projection et de captation de l'image que nous pouvons qualifier de relativement simple : la caméra sur un statif ou portée sur l'épaule, un ou deux écrans sur la scène ou encore les projections sur les murs de la scène. Il est important de souligner que l'intégration de ce dispositif fait hybrider son théâtre avec l'art vidéo et nous observons également un rapprochement important avec le théâtre documentaire. Sur le plan esthétique plus précisément, nous pouvons parler de l'impact important sur la construction du temps et de l'espace ainsi que sur le jeu de l'acteur confronté avec son partenaire sur l'écran, des aspects qui nous intéressent moins ici. Du point de vue du processus de création, la modification importante touche la construction du personnage, car dans ce cas, le monologue intérieur coexiste avec l'exercice du *screen test*, ce qui est l'objet de notre analyse. Ces éléments sont souvent intégrés dans le spectacle, ce qui construit un prolongement entre le processus de création et la mise en scène achevée.

On ne peut pas oublier que le dispositif vidéo a un impact important sur la relation avec le spectateur, ce qui est également cher à ce metteur en scène. Par rapport à toute la complexité du travail artistique de Krystian Lupa, nous pouvons constater que le metteur en scène vise de plus en plus le contact avec le spectateur et une volonté de l'interpeller, de mobiliser son processus de penser et d'analyser. Il oblige son public à réfléchir intensément et souvent pendant les longues heures que dure le spectacle. Rappelons seulement que le triptyque *Malte* se déroule en trois soirées et le diptyque *La Dame à l'unicorne (Dama z jednorożcem)*, à son tour, en deux

représentations séparées.[21] Notons que la démarche du filmage et de la projection qu'il intègre dans ses derniers spectacles fait pénétrer sur la scène un autre média. Ce procédé, même s'il s'éloigne de *l'ici et maintenant* du théâtre, n'abolit pas la communication directe scène-salle. Au contraire, l'image projetée la renforce, à notre avis, car il complexifie la perception du spectacle par le public.

Recours au *screen test* d'Andy Warhol

Aujourd'hui, Lupa a pleinement intégré dans sa mise en scène la notion du *screen test* qui gagne successivement une place dans son langage de travail. C'est en créant le spectacle *Factory 2* consacré à la Fabrique d'Andy Warhol qu'il approfondit véritablement cet exercice avec la caméra enregistrante.[22] Il s'agit plus précisément des essais captés par la caméra Bolex 16 mm que Warhol propose à chaque personne qui est invitée à la Fabrique, son atelier new-yorkais mais également lieu de rencontres artistiques. Cet exercice qui tire son origine du cinéma – il s'agit, rappelons-le, d'un bout filmé dans la phase du casting – chez Warhol prend une dimension différente. Le sujet filmé est invité à être immobile et muet devant la caméra pendant un court laps de temps. Warhol élabore ainsi des portraits filmés de ses collaborateurs mais également des vedettes et des personnes de show-business. Notons que les *screen tests* de la *Factory*, malgré leur aspect minimaliste et succinct, représentent plusieurs variantes. On peut distinguer ceux qui nous montrent le sujet dans son apparence sculpturale et ceux qui sont le résultat du changement de la situation de filmage, cette dernière devenant une situation d'épreuve pour la personne filmée (elle est placée devant une difficulté : la lumière aveuglante, par exemple). En effet, nous trouvons ainsi des filmages diversifiés : Ivy Nichols filmée en plan américain, des gros plans de George Millaway et d'Ed Hood, par exemple, ou encore le plan détail de l'œil de Lou Reed.[23]

La mise en scène de *Factory 2* est une véritable genèse de l'intégration des *screen tests* dans l'esthétique du spectacle mais également de leur application dans le processus de création, notamment dans le travail de l'acteur sur le monologue intérieur. La technique du *screen test* découle ici de l'histoire racontée dans le spectacle, en revanche, son apparition dans le processus de création est tout à fait hasardeuse. C'est durant le travail des comédiens sur la documentation de l'œuvre de Warhol que Lupa a l'idée spontanée de combiner un dispositif de trois caméras sur la scène, de placer au milieu un canapé et d'inviter les acteurs à des improvisations captées par un œil technique. L'exercice s'avère difficile pour les comédiens, certains s'y opposent, d'autres ont peur de ne pas être assez intéressants pour la caméra.[24] Finalement, l'exercice proposé apporte ses fruits.

Notons que Lupa ne se contente pas d'une reprise du *screen test*, mais il construit un dialogue esthétique avec l'œuvre d'Andy Warhol. Celui-ci se situe sur deux niveaux :

1. un *recours direct* dans la *Factory 2* aux travaux warholiens,
2. un *dialogue* indirect inscrit dans certaines solutions formelles comme la prise de vue.

En ce qui concerne le premier exemple, citons la projection de l'extrait de *Blow Job*, un film muet controversé, tourné par Warhol en 1964 qui commence le spectacle polonais. Dans *Factory 2*, pendant la projection de ce film qui originellement est considéré comme une image quasi porno, des personnages sur la scène le commentent et leurs opinions varient entre la fascination et le rejet.[25] Ce procédé aide Lupa à voir de près le « phénomène Warhol » et le fonctionnement de la *Factory* dans sa dimension psychologique et anthropologique. Il est attiré par les mécanismes internes qui gèrent les relations dans cet atelier ainsi que par la Fabrique en tant que microcosme d'une collectivité artistique et humaine.

Le deuxième aspect du dialogue esthétique se place dans le recours indirect à certaines démarches de l'artiste américain pour les transposer ensuite dans son propre spectacle. Ainsi, Lupa se penche sur la question du *vide* travaillée par Warhol et, à son tour, la thématise différemment.[26] Il est intrigué par la perspective warholienne de cette surface de l'art qui ne couvre ni ne découvre rien.[27] Les *screen tests* y participent activement dans l'exposition de cette interprétation et mettent en évidence le *vide* qui émane du geste, de la posture quasi créatrice du dialogue, de la vision du corps et de la sexualité.[28]

Une autre caractéristique de cette démarche, notamment sur le plan formel, est la variation des prises de vues. Il est intéressant de voir, par exemple, la manière dont Lupa traite l'image du corps, ce qui se manifeste à travers l'élaboration du *gros plan* et des *détails* projetés sur l'écran qui mènent vers la dé-théâtralité, si on peut dire ainsi. Nous voyons les visages et la peau des acteurs en agrandissement où ils apparaissent dans toute la fausseté du

maquillage et dans leur vérité biologique. Le corps exposé et le corps sexué prennent souvent la dimension de l'image projetée, acquièrent une authenticité et rompent justement avec la théâtralité de la scène. L'image du corps apparaît d'une façon crue.[29] On peut dire que l'écran visualise également une fissure qui se forme entre le réel et le théâtral et qui situe le corps de l'interprète entre ces deux mondes.

Monologue intérieur et *screen test*. Vers un exercice hybride du travail avec l'acteur

Les *screen tests* proposés par Lupa reprennent certainement un aspect important des portraits filmés de Warhol, c'est-à-dire une hybridation conceptuelle et formelle. Warhol crée une œuvre de nature mixte placée à mi-chemin entre la photographie et le cinéma et, par conséquent, transpose des spécificités d'un média dans un autre.[30] Lupa, à son tour, fait une démarche analogue, mais la situe sur le champ du théâtre en convoquant l'art vidéo. Il provoque des transferts réciproques des caractéristiques de ces deux domaines artistiques, notamment du *screen test* et de ses liens avec le monologue intérieur, et crée une entité nouvelle, métissée également. Après *Factory 2*, le metteur en scène polonais continue la démarche vidéo dans son prochain spectacle qui est la première partie du triptyque *Persona*, intitulé *Persona. Marilyn*, consacrée à Marilyn Monroe.[31] Ensuite, il recourt aux enregistrements et aux captations des images dans ses travaux suivants : *Persona. Corps de Simone (Persona. Cialo Simone, 2010)*, *Salle d'attente (2011)*, *Salle d'attente. 0 (Poczekalnia. 0, 2011)*, *Cité du rêve (Miasto snu, 2012)*, *La Piscine (Pływalnia, 2013)*, *Perturbation (2013)*.

Nous avons déjà mentionné que le dispositif de projection intégré par Lupa convoque des stratégies artistiques liées à l'art vidéo, notamment l'autofilmage biographisant tel que pratiqué par des artistes vidéo dans les années 1960. Rappelons seulement que ces derniers explorent volontiers leur *moi* intime dans une parole relatant leur expérience professionnelle. Nous trouvons l'esthétique de la confession dans les vidéos de Vito Acconci, par exemple. Cet artiste est intéressé par la relation *public-privé* et cela sous différents aspects (espace, corps), en explorant diverses formes artistiques (performance, installation, vidéo, film), notamment à la fin des années 1960 et jusqu'en 1973.[32] Il pousse cette exploration très loin en dépassant le privé pour aller vers l'intime de l'artiste comme individu et cela au niveau du corps et de l'intimité psychologique. Dans *Air Time*, par exemple, l'artiste raconte ses cinq années passées avec une Kathy Dillon en les relatant tantôt à la première personne tantôt à la deuxième. Le monologue d'*Air Time* fait appel ainsi à la théâtralité, dans la forme vidéo. Cet enjeu hybride de deux esthétiques est mis en évidence sur le plan réceptif, car le spectateur peut voir la vidéo émise, mais cette dernière est travaillée de temps en temps par l'artiste dans l'espace de la Sonnabend Gallery. En effet, Acconci fait parfois une nouvelle session pour laquelle il s'enferme dans un petit espace de la galerie et se filme dans son dialogue face au miroir. Nous pouvons encore citer l'exemple des vidéos suivantes de cet artiste : *Face-off* et *Undertone*.[33]

Lupa, à son tour, invite des comédiens à improviser devant la caméra d'abord durant le processus de création. Le monologue intérieur ainsi produit constitue une phase importante dans la création du paysage intérieur du personnage. Il libère l'acteur, stimule son imaginaire, le confronte avec soi-même. Durant la création de *Salle d'attente*, le filmage vise d'abord à donner un contexte commun à cette équipe hétérogène et à consolider le groupe. Les improvisations initiales prennent la forme d'un atelier et ont lieu à Paris. C'est là où naissent les premiers monologues intérieurs et les premiers *screen tests*. Les comédiens sont invités devant la caméra pour improviser pendant 30 à 60 minutes. La deuxième étape concerne le travail sur les personnages du texte, durant laquelle les acteurs écrivent les monologues intérieurs en s'inspirant du texte de Norén cette fois. On leur demande de se filmer avec un téléphone portable. La consigne de cet exercice se résume ainsi : « Va suivre ton corps jusque là où il t'emmène et fais ton improvisation dans cet endroit. »[34] L'exercice donne l'effet le plus fascinant que Lupa n'ait jamais eu dans sa carrière.[35] Claire Deutsch, jouant dans ce spectacle, énonce également une importante remarque par rapport au dispositif vidéo :

« La caméra est l'un des outils clés. Elle est le premier œil qui vient nous provoquer. Les premiers actes qu'on a réalisés, c'était seul dans une pièce avec une caméra. On est mis face à soi-même, face à sa propre responsabilité. Qu'est-ce que je rêve comme projet, qu'est-ce que je livre, qu'est-ce que je cache, qu'est-ce que je propose comme fantaisie ? La peur a fait que la première fois que je me suis retrouvée seule avec la caméra, j'ai fait une sorte de simulacre, impossible de descendre en moi. Ensuite, on visionnait les captations, c'était comme des cadeaux. Découvrir les autres nous rendait fébriles. Ça m'a aussi permis de prendre conscience de l'écart entre ce que je croyais faire et ce qui s'était produit. La caméra est là pour venir nous taquiner ! »[36]

Souignons que le *screen test* issu du monologue intérieur filmé, prend ici une dimension particulièrement importante pour les jeunes comédiens à peine sortis de l'école de théâtre. Non seulement, cet exercice aide à constituer un groupe et à se faire connaître, le place aux limites de leur intime et de leur résistance psychologique, mais finalement les forge sur le plan du travail sur le « moi » du personnage ainsi que sur la performance professionnelle. Piotr Olkusz est même persuadé qu'il serait impossible de concevoir une *Salle d'attente* lausannoise avec des interprètes mûrs et déjà expérimentés dans leur parcours théâtral, car les jeunes interprètes viennent sur le plateau avec une véritable naïveté et une ouverture.

Le monologue intérieur et le *screen test* effacent la frontière de la sphère privée de l'acteur et même de l'intime. C'est non seulement un exercice préparatoire mais un véritable test de la résistance émotionnelle du comédien. Nous trouvons également un exemple pertinent de cette situation dans le spectacle *Persona. Marilyn*. Lupa intègre ici des images vidéo en nombre relativement restreint. Il s'agit principalement de trois projections : des bouts filmés du monologue de Frères Karamazov, le *screen test* de Sandra Korzeniak jouant Marilyn et la scène finale qui projette le corps de la protagoniste brûlé par les flammes. C'est de nouveau le *screen test* provenant de l'improvisation personnelle de l'actrice qui brouille la frontière entre l'intime de l'interprète et le théâtral. Pour Waldemar Wasztyl, nous avons affaire à une démarche esthétique à grand risque, car non seulement il s'agit d'une irruption brutale dans l'action scénique au rythme et à l'ambiance onirique, mais également de la confrontation du public avec une difficulté (on peut le supposer) réelle de Korzeniak dans la construction de son personnage. L'image vidéo nous confronte avec l'actrice qui pleure et qui exprime son incapacité d'atteindre cette image de Monroe. « Je ne suis pas idéale, moi », crie en larmes Sandra Korzeniak. En effet, un aveu troublant pour le spectateur mais tout à fait réfléchi par le metteur en scène qui, de cette intrusion du privé et de l'intime dans l'espace théâtral, fait se constituer une couche supplémentaire du rôle extrêmement dense et complexe du personnage de l'actrice américaine.

Les *screen tests* dans les dernières mises en scène de Lupa donnent une nouvelle dimension aux improvisations. Lupa ne cesse de développer ces deux exercices qui convergent de plus en plus vers une hybridation. Il précise que la caméra est un stimulant très fort du monologue intérieur, car elle crée le danger de figer une image de l'acteur complètement inconnue. Il adopte la notion du *screen test*, issu originellement d'un autre domaine artistique et, depuis 2008 jusqu'à présent, elle fait partie de son langage de travail comme le font la « danse avec le personnage », le « paysage intérieur du personnage », par exemple. Lupa à travers cette adaptation et une relecture du monologue intérieur donne la preuve d'une incessante évolution de son travail de mise en scène. Encore une fois, ce qui pourrait le caractériser le mieux actuellement, c'est se détacher des préjugés, être à l'écoute de l'instant scénique, de la musique intérieure de l'acteur...

Bibliographie

Angell Callie, « Introduction », dans Callie Angell, *Andy Warhol Screen Tests*, vol. 1 : « The Films of Andy Warhol. Catalogue Raisonné », New York, H. N. Abrams, 2006.

Burzyńska Anna, Kościelniak Marcin, « Ikona. Rozmowa z Krystianem Lupa », *Didaskalia*, N° 91, juin, 2009.

Chudzik Anna (dir.), *Krystian Lupa. Rysunki*, Olszanica, Wydawnictwo Bosz, 2009.

Deutsch Claire, « L'œil renversé », dans Pluta Izabella (dir.), *Créer et transmettre d'après Krystian Lupa. Travail avec les jeunes comédiens dans la mise en scène de « Salle d'attente »*, en publication.

Grzegorz Niziołek, « Anty-Jung », *Didaskalia*, N° 84, avril, 2008.

Hobgarska Janina, Mielech Joanna, Wichowska Joanna, (dir.), *Krystian Lupa. Rysunki teatralne*, Jelenia Góra, Galeria Sztuki BWA, 2008.

Jarząbek Dorota, « Sunt lacrimae histrionis », *Didaskalia*, N° 84, avril, 2008.

Kluzowicz Julia, « Faktoryjka. Z Katarzyną Warnke, Adamem Nawojczykiem, Krzysztofem Zawadzkiem, Zbigniewem Kaletą i Piotrem Skibą rozmawia Julia Kluzowicz », *Didaskalia*, N° 84, avril, 2008.

Kościelniak Marcin, « Teatr śmierci Krystiana Lupa », *Didaskalia*, N° 84, avril, 2008.

Krystian Lupa, *Utopia i jej mieszkańcy*, Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1994.

Lupa Krystian, « Aktor jako centaur », *Teatr*, N° 3, 1998.

Lupa Krystian, « Improwizacje Warholowskie », dans Hobgarska Janina, Mielech Joanna, Joanna Wichowska, (dir.), *Krystian Lupa. Rysunki teatralne*, Jelenia Góra, Galeria Sztuki BWA, 2008.

Lupa Krystian, *Utopia 2. Penetracje*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2003.

Niziołek Grzegorz, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupa*, Kraków, Universitas, 1997.

Olkusz Piotr, « Bez obowiązującej perspektywy. Rozmowa z Krystianem Lupa », *Didaskalia*, N° 105, octobre, 2011.

Pluta Izabella, « L'acteur est un expérimentateur de son humain. Entretien avec Krystian Lupa », dans Pluta Izabella (dir.), *Créer et transmettre d'après Krystian Lupa. Travail avec les jeunes comédiens dans la mise en scène de « Salle d'attente »*, en publication.

Pluta Izabella, *L'Acteur et l'intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*, Lausanne, L'Age d'homme, 2011.

Pluta Izabella, « Individuation intermédiaire et monologue intérieur dans la mise en scène de *Salle d'attente* de Krystian Lupa », Actes des Journées d'études *Le jeu de l'acteur face aux écrans. Entre tradition et mutation*, dirigées par Josette Féral et Louise Poissant, Sorbonne Nouvelle Paris 3, 12-13 juin 2014, en cours de publication électronique.

Ruf Jean-Yves, « Travailler avec Krystian Lupa », dans Izabella Pluta (dir.), *Créer et transmettre d'après Krystian Lupa. Travail avec les jeunes comédiens dans la mise en scène de « Salle d'attente »*, en publication.

Skiba Piotr, « Acteur conscient », dans Izabella Pluta (dir.), *Créer et transmettre d'après Krystian Lupa. Travail avec les jeunes comédiens dans la mise en scène de « Salle d'attente »*, en publication.

Waldemar Wasztyl, « Salles d'attente d'un mythe moderne », dans Pluta Izabella (dir.), *Créer et transmettre d'après Krystian Lupa. Travail avec les jeunes comédiens dans la mise en scène de « Salle d'attente »*, en publication.

Ward Frazer, « In Private and Public », dans Ward Frazer, Taylor Mark C., Bloomer Jennifer (dir.), *Vito Acconci*, London, New York, Phaidon Press, 2002.

[1] **Izabella Pluta** – docteur ès lettres, critique de théâtre et traductrice, actuellement, chercheuse associée au Laboratoire Passages XX-XXI de l'Université Lyon 2. L'auteur de l'ouvrage *L'Acteur et l'intermédialité* (L'Age d'homme, 2011), elle prépare en ce moment un ouvrage consacré à la mise en scène de *Salle d'attente* de Krystian Lupa. (www.izabellapluta.com)

[2] Krzysztof Warlikowski et Grzegorz Jarzyna sont ses élèves les plus connus aujourd'hui, indépendants aussi bien que fascinés par le travail de Lupa et qui se sont détachés de leur maître.

[3] Piotr Skiba, « Acteur conscient », dans Izabella Pluta (dir.), *Créer et transmettre d'après Krystian Lupa. Travail avec les jeunes comédiens dans la mise en scène de « Salle d'attente »*, en cours de publication.

[4] Voir également Pluta Izabella, « Individuation intermédiaire et monologue intérieur dans la mise en scène de *Salle d'attente* de Krystian Lupa », Actes des Journées d'études *Le jeu de l'acteur face aux écrans. Entre tradition et mutation*, dirigées par Josette Féral et Louise Poissant, Sorbonne Nouvelle Paris 3, 12-13 juin 2014, en cours de publication électronique.

[5] Citons seulement pour la traduction : *Lunacy. Esch, czyli anarchia (Les Somnambules. Esch ou l'Anarchie)*, traduction, mise en scène, scénographie : Krystian Lupa, 1995; *Auslöschung-Extinction* d'après Thomas Bernhard (*Auslöschung-Wymazywanie* według Thomasa Bernarda), traduction, adaptation, mise en scène, scénographie : Krystian Lupa, Théâtre Dramatyczny à Varsovie, première : 2001. Pour les scénographies, citons, par exemple : le spectacle *Les Exaltés (Marzyciele, 1988)* ou *Emmanuel Kant* (1996), voir également à ce sujet deux albums avec les dessins des scénographies et des costumes de Lupa, Chudzik Anna (dir.), *Krystian Lupa. Rysunki*, Olszanica, Wydawnictwo Bosz, 2009 ; Hobgarska Janina, Mielech Joanna, Wichowska Joanna, (dir.), *Krystian Lupa. Rysunki teatralne*, Jelenia Góra, Galeria Sztuki BWA, 2008.

[6] Ses notes ont déjà été publiées dans Lupa Krystian, *Utopia 2. Penetracje*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2003 ; Lupa Krystian, « Improwizacje Warholowskie », in Hobgarska Janina, Mielech Joanna, Joanna Wichowska, (dir.), *Krystian Lupa. Rysunki teatralne*, Jelenia Góra, Galeria Sztuki BWA, 2008, par exemple.

[7] Krystian Lupa, *Utopia i jej mieszkańcy*, Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1994, p. 33, extrait traduit par Kajetana Fidler-Jaccottet.

[8] « Widz wchodzi w końcu w rozległy strumień czasu, złożony z chwil, przelotnych olśnień, nieraz jałowego trwania, które wydaje się pozbawione kierunku. Lupa świadomie podważa pewne reguły teatru po to, aby widz nie tylko śledził losy bohaterów, rozwój fabuły, ale umiał się skupić na smakowaniu każdej z chwil, na odkrywaniu jej bogactwa. Odbiór przedstawienia winien przypominać kontakt z rzeczywistością: wielokształtną, chaotyczną, złożoną z jednorazowych, niepowtarzalnych momentów. A także ma stać się czymś więcej: odkryciem rzeczywistości, przekraczającym potoczne, codzienne jej doznawanie », Niziołek Grzegorz, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków, Universitas, 1997, pp. 128-129, extrait traduit par l'auteur de cette étude.

[9] « Gdy trwał nabór do spektaklu, daleki byłem od właściwego zrozumienia materii literackiej, jaką dysponowałem, i byłem przekonany, że ten spektakl będzie o wiele luźniej związany z tekstem Noréna. Myślałem, że tę rzeczywistość będziemy budowali zupełnie na nowo i w związku z tym nie obciążałem się rozkładem ról Norénowskich postaci – właściwie je odrzuciłem. W samym castingu nie szukaliśmy aktorów do konkretnych zadań – szukaliśmy ludzi z wyobraźnią i z pędem do poszukiwań w swoim zawodzie, do improwizowania. », Olkusz Piotr, « Bez obowiązującej perspektywy. Rozmowa z Krystianem Lupą », *Didaskalia*, no 105, octobre, 2011, p. 49, extrait traduit par Kajetana Fidler-Jaccottet.

[10] Olkusz Piotr, « Bez obowiązującej perspektywy. Rozmowa z Krystianem Lupą », *op. cit.*, p. 48.

[11] Lupa Krystian, « Aktor jako centaur », *Teatr*, N° 3, 1998.

[12] Ruf Jean-Yves, « Travailler avec Krystian Lupa », dans Izabella Pluta (dir.), *Créer et transmettre d'après Krystian Lupa. Travail avec les jeunes comédiens dans la mise en scène de « Salle d'attente »*, en publication.

[13] Niziołek Grzegorz, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, *op. cit.*, p. 24.

[14] *Ibidem*, pp. 25-26.

[15] Voir l'article de Waldemar Wasztyl, « Salles d'attente d'un mythe moderne », dans Pluta Izabella (dir.), *Créer e transmettre d'après Krystian Lupa. Travail avec les jeunes comédiens dans la mise en scène de « Salle d'attente »*, en publication.

[16] Il s'agit des spectacles suivants : *Emmanuel Kant* et *La Plâtrière (Kalkwerk)*.

[17] Voir Pluta Izabella, *L'Acteur et l'intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*, Lausanne, L'Age d'homme, 2011.

[18] Il suit l'École de cinéma de Łódź de 1969 à 1972.

[19] Voir à ce sujet Kluzowicz Julia, « Faktoryjka. Z Katarzyną Warnke, Adamem Nawojczykiem, Krzysztofem Zawadzkiem, Zbigniewem Kaletą i Piotrem Skibą rozmawia Julia Kluzowicz », *Didaskalia*, N° 84, avril, 2008.

- [20] Grzegorz Niziołek, « Anty-Jung », *Didaskalia*, N° 84, avril, 2008, p. 5.
- [21] *Malte albo Tryptyk marnotrawnego syna (Malte ou le triptyque de l'enfant prodigue)*, première : 1991, *Dama z jednorożcem (La Dame à l'unicorne)* avec la deuxième partie *Kuszenie cichej Weroniki (La tentation de Véronique la paisible)*, première : 1997.
- [22] Lupa l'introduit déjà dans le spectacle *Zarathustra* en 2004 ; *Factory 2*, mise en scène : Krystian Lupa, Théâtre Stary à Cracovie, première : 2008.
- [23] Callie Angell, « Introduction », dans Callie Angell, *Andy Warhol Screen Tests*, vol. 1 : « The Films of Andy Warhol. Catalogue Raisonné », New York, H. N. Abrams, 2006.
- [24] Kluzowicz Julia, *op. cit.*
- [25] Kościelniak Marcin, « Teatr śmierci Krystiana Lupy », *Didaskalia*, N° 84, avril, 2008.
- [26] *Ibidem*, p. 6.
- [27] Le *screen test* où Piotr Skiba jouant Warhol se place nu devant la caméra révèle ce geste sans signification ni but particulier du point de vue scénique, voir Kościelniak Marcin, « Teatr śmierci Krystiana Lupy », *op. cit.*
- [28] Voir Burzyńska Anna, Kościelniak Marcin, « Ikona. Rozmowa z Krystianem Lupa », *Didaskalia*, N° 91, juin, 2009, p. 7.
- [29] Jarząbek Dorota, « Sunt lacrimae histrionis », *Didaskalia*, N° 84, avril, 2008, pp. 10-13.
- [30] *Ibidem*, p. 14.
- [31] Chaque partie du triptyque devrait être consacrée à une personnalité différente : George Ivanovich Gurdjieff, Marilyn Monroe et Simone Weil. Lupa ne réalise que deux parties sur Monroe et Weil.
- [32] Frazer Ward, « In Private and Public », in Frazer Ward, Mark C. Taylor, Jennifer Bloomer (dir.), *Vito Acconci*, London, New York, Phaidon Press, 2002, pp. 16-68.
- [33] *Idem.*
- [34] Pluta Izabella, « L'acteur est un expérimentateur de son humain. Entretien avec Krystian Lupa », dans Pluta Izabella (dir.), *Créer et transmettre d'après Krystian Lupa. Travail avec les jeunes comédiens dans la mise en scène de « Salle d'attente »*, en publication.
- [35] *Idem.*
- [36] Deutsch Claire, « L'œil renversé », dans Pluta Izabella (dir.), *Créer et transmettre d'après Krystian Lupa. Travail avec les jeunes comédiens dans la mise en scène de « Salle d'attente »*, en publication.