

LISALOU EYSSAUTIER

« RÊVERIES »

OU COMMENT CRÉER UN « ÉTAT DE RÊVERIE CHEZ LE
SPECTATEUR »

SCÉNOGRAPHIE

MÉMOIRE DE MASTER DES ARTS ET TECHNIQUES DU THÉÂTRE
ENSATT 2016 – 2017

LISALOU EYSSAUTIER
PROMOTION JALILA BACCAR ET FADHEL JAIBI

« RÊVERIES »

OU COMMENT CRÉER UN « ÉTAT DE RÊVERIE CHEZ LE
SPECTATEUR »

SCÉNOGRAPHIE
MÉMOIRE DE MASTER DES ARTS ET TECHNIQUES DU THÉÂTRE
ENSATT 2016 – 2017

TUTEUR : ALEXANDRE DE DARDEL
RESPONSABLES DE FILIÈRE : ALEXANDRE DE DARDEL ET DENIS FRUCHAUD
COORDINATRICE DES MÉMOIRES : MIREILLE LOSCO-LENA



MEMOIRE DE MASTER

Titre

« RÊVERIES » - OU COMMENT CRÉER UN « ÉTAT DE RÊVERIE CHEZ LE SPECTATEUR »

Auteur

LISALOU EYSSAUTIER

Année

2016-2017

Filière

SCÉNOGRAPHIE

Tuteur du mémoire

ALEXANDRE DE DARDEL

Coordinatrice des mémoires

MIREILLE LOSCO-LENA

Je soussigné(e),

- Certifie la conformité de la version électronique avec l'exemplaire officiel remis au jury,
- M'engage à transmettre à la bibliothèque une version finalisée si le jury exige des corrections,
- Certifie que mon mémoire ne comporte pas de documents non libres de droit ou joins une table des illustrations, avec la référence précise (page, numéro ou description de la figure...) des documents figurant dans mon mémoire pour lesquels il n'y a pas d'autorisation de diffusion.
- Autorise la consultation* de mon mémoire à la bibliothèque de l'ENSATT par des personnes extérieures, sa copie en version numérique et sa diffusion par prêt entre bibliothèques (PEB).

À Lyon, le

Signature de l'étudiant(e)

Mémoire consultable par des personnes extérieures à l'ENSATT

OUI

NON

Signature du Président(e) du

jury

*Etant entendu que les éventuelles restrictions de diffusion de mes travaux ne s'étendent pas à leur signalement dans le catalogue de la bibliothèque, accessible sur place ou par les réseaux, ni à leur consultation sur place, ni à leur diffusion par Prêt entre Bibliothèques (PEB) ou sur le réseau intranet de l'ENSATT.
En cas de diffusion du mémoire mentionné ci-dessus selon les conditions précitées, l'ENSATT s'engage à respecter le droit moral de l'auteur sur le mémoire.

RÉSUMÉ ET AVANT-PROPOS

Ce mémoire est un chemin d'études scénographiques sur lequel j'ai d'abord posé des pas hésitants et qui me porte aujourd'hui, je l'espère, vers un « état de rêverie du spectateur ».

La structure de ce mémoire est à l'image de ma recherche, c'est-à-dire qu'elle s'articule de manière empirique. En effet, les notions explorées dans ma recherche se rapportent à ce qui touche à l'« espace mental », la conscience, le subconscient, l'inconscient, le rêve profond et le rêve éveillé. Il me paraissait donc logique que la structure de ce mémoire suive ce qui a été le chemin de ma pensée, de mes réflexions et de mes découvertes durant cette année 2016-2017.

Lyon, 2014-2015



La Réserve de Gintaras Grajauskas, scénographie fictive, ENSATT, juin 2015
Mise en scène Gislaine Drahy, scénographie Lisalou Eyssautier, lumières Mallory Duhamel



Splendid's de Jean Genet, scénographie fictive, ENSATT, juin 2015
Mise en scène Élise Boch, scénographie Lisalou Eyssautier, costumes Gabrielle Marty

Les deux premières scénographies fictives que j'ai réalisées à mon entrée à l'ENSATT m'ont permis de découvrir des choses sur mes envies et questionnements scénographiques personnels. Après leur conception je me suis rendue compte que toutes les deux avaient des points communs : représentation épurée et minimaliste de l'espace, utilisation d'éléments qui permettent de prolonger l'espace au plateau de manière infinie, comme un sol miroir, un cyclorama, lui-même prolongée par deux miroirs qui l'encadrent, ce qui permet d'ouvrir vers un autre horizon. Il me semble que les deux conceptions cherchaient à définir un espace ouvert plutôt que fermé, dans l'espace clos qu'est celui d'un plateau de théâtre.

Mon désir dans ces deux tableaux était de suspendre, à un moment de la pièce, la respiration du spectateur en révélant au plateau un espace au caractère spectaculaire. Il me semble, qu'avec cet espace, je cherchais à créer un effet de surprise chez le spectateur afin que son esprit, comme l'espace, s'ouvre complètement. Je souhaitais créer un effet physique et mental chez chaque membre du public, un effet cathartique qui permet d'ouvrir son esprit et de trouver des « interprétations profondes et personnelles » au texte joué, interprétations auxquelles le spectateur n'aurait jamais pensées avant.

Lyon, janvier 2016

J'assiste à la représentation du spectacle *Hikikomori-Le refuge*¹ de Joris Mathieu au Théâtre Nouvelle Génération. Les spectateurs sont invités à porter des casques pendant toute la durée de la représentation. Il leurs étaient distribués à l'entrée de salle selon leur âge. En effet, il y a trois versions de la pièce correspondant chacune à la vision d'un des trois personnages présents sur scène ; le père, la mère et le fils. Le dispositif scénographique est un immense holoscreen tendu à l'avant de la scène, mêlant ainsi des images virtuelles au jeu des acteurs. La scène et la salle sont baignées dans une même pénombre, plongeant ainsi le spectateur dans une ambiance pouvant s'apparenter à celle d'un rêve.

¹ MATHIEU, Joris, *Hikikomori - le refuge*, Collectif Haut et Court, Théâtre Nouvelle Génération, 2016.

Lyon, 24 mai 2016

Conclusion de mon premier rapport d'étape de mémoire :

« (...) Ce que j'aimerais développer en scénographie c'est le travail d'un espace épuré mais qui a en lui une richesse infinie. Une richesse portée seulement par le symbolisme contenu dans les formes minimales dessinées. Ce principe-là se retrouve en écriture dans les *Contes de Nasr Eddin Hodja*². Ces histoires me touchent particulièrement car elles sont très courtes mais elles ouvrent un champ de réflexion sur le monde infini. J'aimerais de plus relier ce travail au théâtre de science-fiction qui dans son rapport au futur ne fait que questionner notre passé et notre présent tout en considérant notre avenir. La spatialité que le théâtre de science-fiction convoque m'intéresse particulièrement car elle place l'homme au sein de d'un univers à l'horizon infini, dans un rapport mystique et métaphysique au monde. De fait, ce travail scénographique doit être aussi en symbiose avec le son et la lumière. Dans cette perspective je prendrais en compte les possibilités que propose au théâtre la révolution numérique dans l'utilisation de matériaux, techniques et technologies nouvelles qui peuvent peut-être ouvrir le champ de ma réflexion ».

Lyon, 31 octobre 2016

À la suite de ce premier rapport d'étape, je décide de m'intéresser à un texte de « science-fiction » dont j'avais préalablement connaissance, *Appel en provenance de la Nébuleuse*³ de Pablo Jakob. Lors d'un voyage entre Andromède et la Voie lactée, un personnage, à bord de son vaisseau de transport, se retrouve bloqué dans le vide interstellaire. Les commandes ne répondent plus. Il se met donc à envoyer un message de secours sur toutes les ondes de la galaxie. Certain d'avoir entendu une réponse dans un grésillement, sa parole se déclenche. Qui plus est, ce texte présente déjà dans son contenu les notions que je cherche à traduire scénographiquement :

² *Absurdités et paradoxes de Nasr Eddin Hodja*, Paris, Phébus, 2006.

³ JAKOB, Pablo, *Appel en provenance de la Nébuleuse*, s.n, 2015.

SOLITUDE DANS L'ESPACE

« J'ai regardé, d'abord, à travers le hublot, aucun vaisseau en vue, pas un seul, des étoiles, uniquement, ».

« L'Univers n'est pas si grand, pas si vaste, pas si vide, je crois, quand on a quelqu'un à qui parler ; ».

LIGNE TENDUE, DYNAMIQUE

« Maintenant que cette corde entre vous et moi est tendue, je me demande comment la faire vibrer, juste vibrer, rien de plus, rien qui ne soit brusque et qui la fasse se rompre, une simple vibration partie d'une extrémité et ressentie à une autre, c'est tout ».

HORIZON INFINI

« Il n'y a que des marées d'étoiles, aussi lointaines qu'indifférentes ; des marées d'étoiles à perte de vue, impossible de savoir exactement où je me trouve désormais ».

RAPPORT PHYSIQUE, MÉTAPHYSIQUE

« Et là- bas les forces gravitent les unes autour des autres, elles se frôlent, elles se perdent, elles forment une masse aussi dense qu'insaisissable ».

« Et je courbe le temps, je courbe l'espace, ».

CIEL, PAYSAGE, UNIVERS

« Tout le monde, quand lors d'une nuit claire et étoilée, le regard est porté vers l'espace, tout le monde a quelque chose à faire valoir : une pensée, un sentiment, un mot, un souvenir, quelque chose ; moi, c'était la joie, de la joie inconditionnelle !; sur Terre j'ai passé des nuits entières à regarder vers le ciel, vers l'Ailleurs, vers autre chose ; des nuits entières, mon ami ! ; parce que je voulais croire à autre chose, je voulais croire que quelque part les choses seraient différentes ; ne me dites pas que tout est là, qu'il n'y a rien d'autre que cela, que tout se résume à ça ».

MONDE MATÉRIEL / IMMATÉRIEL - CONSCIENT / INCONSCIENT

« Je ne sais pas, je pense souvent à la Terre, je ne suis pas comme Vénus, je ne peux pas oublier, je ne peux pas oublier - moi - je ne peux pas oublier ; comment faites-vous, de votre côté à vous, je veux dire : là où vous vous situez, là où vous êtes ; est-ce qu'il vous arrive aussi, d'avoir mal, ici, juste là, un peu plus haut que votre estomac et un peu plus bas que votre cœur, oui, là, c'est un point petit comme rien du tout, minuscule ; mais ça vous fait mal, pas vraiment d'une douleur insupportable, je veux dire - est-ce que ça vous arrive ? - mais une douleur assez importante pour qu'elle ne vous laisse aucun répit ».

TEMPS, SUSPENSION

« Le Supernova dérive dans le vide ».

« Car le temps n'a plus d'emprise, il coule comme de l'eau sur une fenêtre, fuit, s'évade par un petit trou, revient par un autre, forme une masse et éclate à nouveau ; le temps n'existe pas, le temps n'a jamais existé ; ».

À ce moment, je me pose la question suivante : « est-il pertinent de proposer une scénographie épurée, ouverte, métaphysique à un texte qui contient déjà ces notions ? ». Ce n'est peut-être pas la bonne réponse scénographique. Peut-être faut-il orienter ce type de scénographie vers des textes plus concrets, plus ancrés dans le réel, afin de les déplacer.

Lyon, octobre-novembre 2016

Dans le cadre de mes cours dispensés à l'ENSATT, j'effectue avec le metteur en scène Bruno Meyssat, un stage de deux semaines. Au cours de cette expérience, je découvre, au travers de plusieurs exercices, comment prendre conscience de mes pensées subconscientes et comment les saisir, notamment par l'intermédiaire de l'effet de surprise. Au cours de ces exercices, je teste également mon premier « état de rêverie », peuplé d'images mentales.

À ce moment je comprends que c'est cet état qu'il m'intéresse de reproduire chez le spectateur, par l'intermédiaire de la scénographie. Allongée dans le noir, écoutant

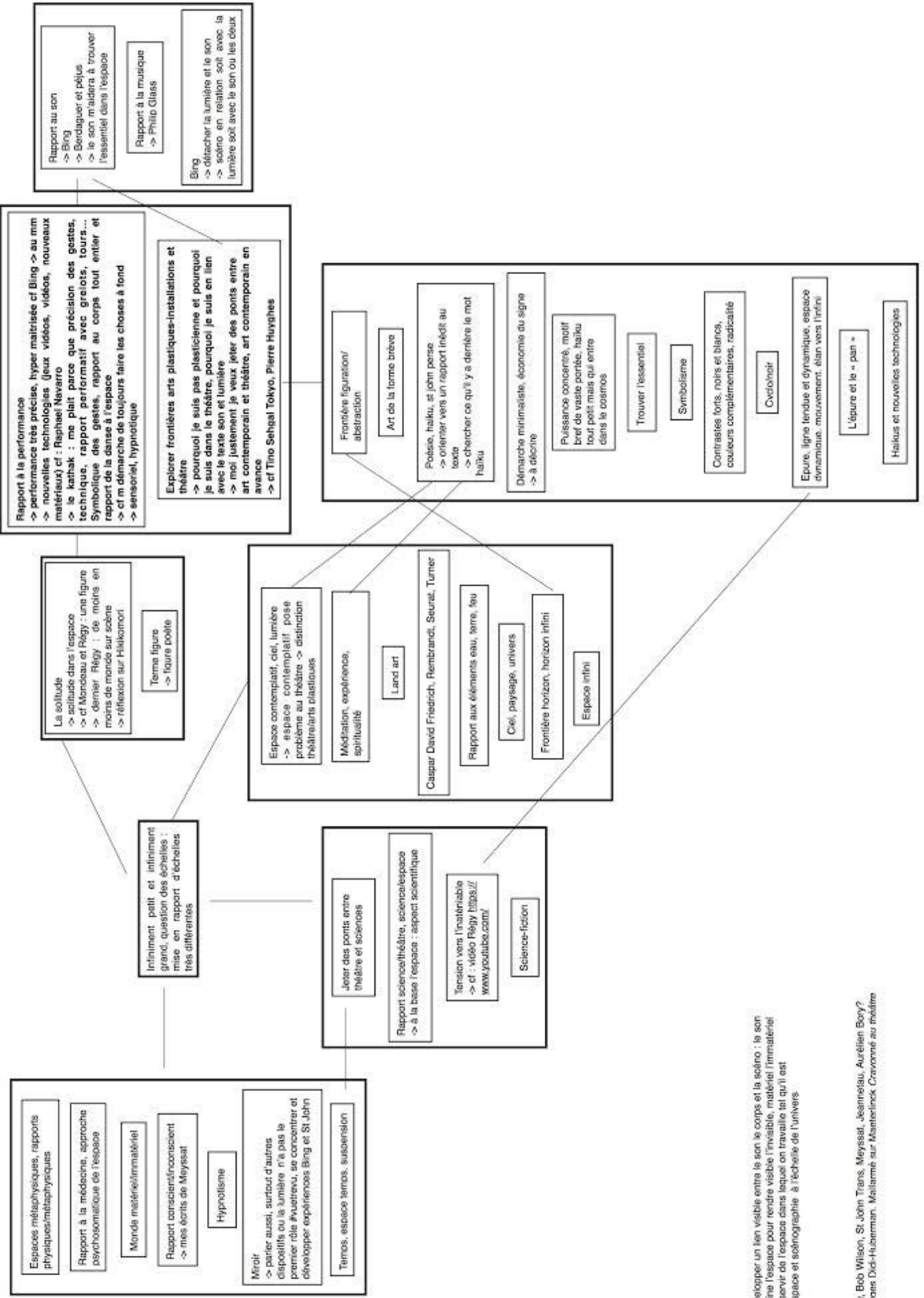
une musique aérienne, je voyage pendant plusieurs minutes dans des espaces mentaux que j'imagine à partir d'une photographie que j'avais préalablement regardée, de l'architecture du Musée Juif de Berlin, conformément aux instructions de Bruno Meyssat, qui dispensait l'exercice. L'état qui était le mien est selon moi un état de « rêverie contrôlée » car je faisais consciemment évoluer les visions des espaces que je souhaitais me représenter mentalement, comme lors d'un rêve lucide.

(Si je n'aborde pas le travail de Bruno Meyssat dans ce mémoire c'est parce que je pense ne pas en avoir encore suffisamment saisi toutes les composantes. C'est pourquoi j'effectue prochainement, toujours dans le cadre de ma démarche de recherche, un assistantat à la mise en scène de quelques jours fin juin 2017 auprès de Bruno Meyssat. Je souhaite ainsi approfondir encore la découverte de son travail durant la création de son prochain spectacle, juste le temps⁴.)

Lyon, le 2 novembre 2017

A ce stade de ma réflexion, je tente de faire une synthèse de toutes les notions qui gravitent autour de ma recherche. Je crée une arborescence. Après l'avoir réalisée, je décide d'orienter mon sujet de mémoire sur l'étude de cet « état de rêverie » qui a été le mien lors du stage avec Bruno Meyssat.

⁴ MEYSSAT, Bruno, *juste le temps*, Théâtre du Shaman, Cadix, 2017.



- développer un lien visible entre le son le corps et la scène : le son dessine l'espace pour rendre visible l'invisible, matériel l'immatériel
- se servir de l'espace dans lequel on travaille tel qu'il est
- L'espace et scénographie à l'échelle de l'univers

Régy, Bob Wilson, St John Trans, Meyssat, Jeanneleau, Aurélien Bory?
Géonias Didi-Huberman, Mallarmé sur Manteuffel Chronomé au maître

Lyon, le 9 janvier 2017

Sachant dans quelle direction je veux axer ma recherche de mémoire, je décide lors d'une séance de travail avec Denis Fruchaud de dialoguer autour de cet « état de rêverie » que je souhaite étudier dans mon mémoire. Denis Fruchaud est un de mes directeurs de département en scénographie à l'ENSATT et il m'a accompagnée dans les conceptions de mes deux premières scénographies fictives réalisées en 2014 et 2015. Le mail qui suit est le compte rendu de cette séance de travail :

"De: denis fruchaud <denisfruchaud@sfr.fr>

Objet: mémoire

Date: 9 janvier 2017 11:06:57 UTC+1

À: lisalou.eyssautier@ensatt.fr, eylilo@orange.fr, alex.dedardel@wanadoo.fr

Répondre à: denisfruchaud@sfr.fr

Lisalou,

Le propos de ta recherche ne m'était pas apparu clairement à la lecture de ce que tu m'as envoyé, il y a trop de pistes, trop de choses avec des notions qui ne sont pas définies

Il me semble que la priorité est de réussir à épeler ce que tu cherches vraiment.

En parlant avec toi il m'apparaît que ce dont tu parles vraiment c'est d'un espace scénographique qui emmènerait le regard du spectateur "très loin, au-delà", il me semble que c'est ce dont tu parles quand tu évoques le ciel et la ligne d'horizon.

Il s'agirait d'un espace qui permettrait d'emmener le regard du spectateur au-delà des murs du théâtre, un espace qui serait un espace de suggestion qui permettrait aux spectateurs de se projeter dans leur propre espace mental.

Alors bien sûr il y a des références sur lesquelles tu peux t'appuyer: Claude Régy et Daniel Jeanneteau, mais aussi il me semble Chéreau et Peduzzi.

Cet espace sur lequel tu réfléchis est, me semble-t-il, possiblement minimaliste, mais aussi hypnotique, et onirique, et encore parfois métaphorique, c'est pour cela que je pense à Peduzzi (le plancher palais de Hamlet).

Il y a dans ta quête une pensée sur le regard du spectateur, ce regard s'arrête-t-il à l'espace qu'il a devant les yeux ou permet-il, par le jeu d'un discours scénographique, d'aller au-delà, vers un endroit qui n'appartiendra qu'à chaque spectateur ?

Il me semble que pour cela ce qui peut t'aider et te guider c'est de travailler sur des textes, de les utiliser comme un appui.

Ce qui peut t'aider aussi c'est de faire un travail d'analyse sur les espaces scénographiques qui te parlent, sur le travail que tu as fait sur *La Réserve* par exemple.

Je crois aussi qu'il ne faut surtout pas que tu t'arrêtes à des considérations techniques qui permettraient d'obtenir tel ou tel effet, il me semble que cela n'a aucun intérêt, c'est en fonction d'un discours, d'un plateau, d'un mouvement que tu pourras envisager une réponse technique. Je reste sur mon point de vue sur ce propos, pour moi la technique, les matériaux, les façons de faire n'ont en tant que tels aucun intérêt et ne sont pas porteurs de sens. Alors ne te perds pas avec ça.

Je ne suis pas d'accord avec toi quand tu parles d'éléments "codes" comme le ciel, l'horizon qui permettraient d'emmener les spectateurs au-delà, ce sont d'autres outils plus subtils, plus secrets qui ne peuvent exister qu'en regard d'un texte et des proportions d'un plateau, d'un positionnement des spectateurs. Bob Wilson utilise des codes, de formes de couleurs, de matières, mais c'est à mon sens il me semble dans le but de créer du sens, d'emmener vers un endroit de compréhension très défini et précis.

Denis Fruchaud”.

Lyon, janvier 2017

J'effectue un stage en scénographie avec Nicolas Boudier, le scénographe de Joris Mathieu. Je l'assiste durant leur dernière création, *Artefact*⁵ au Théâtre Nouvelle Génération. J'ai suivi son travail et celui du collectif Haut et Court pour ce spectacle depuis la phase de réflexion en décembre 2016 jusqu'aux représentations en avril

⁵ MATHIEU, Joris, *Artefact*, Collectif Haut et Court, Théâtre Nouvelle Génération, 2017.

2017. Après leur précédente création *Hikikomori-Le refuge*⁶, j'étais de plus en plus convaincue que le travail du collectif Haut et Court se rapprochait des réflexions et de mon sujet de mémoire récemment élaboré, leur démarche artistique pouvant apporter des réponses à mes questionnements scénographiques.

Dans *Artefact*⁷, Joris Mathieu imagine un futur proche où les machines ont pris le dessus sur les humains. Entre installation et performance, cette création s'articule autour de deux imprimantes 3D et un bras robot. Ces machines construisent leur propre dispositif scénique, à l'intérieur duquel le public déambule. Le spectacle nous pousse à la contemplation car nous devenons les spectateurs d'un monde qui se construit sous nos yeux et qui nous échappe complètement. Totalement passifs, nous plongeons dans un « état de rêverie », projetant sur ce monde en devenir nos propres prédictions.

Lyon, le 21 janvier 2017

Lors d'un entretien avec Mireille Losco-Lena, la coordinatrice des mémoires des étudiants de l'ENSATT, je lui ai exposé les directions prises dans ma recherche. Pour celle-ci, « l'état de rêverie » que j'étudie s'apparente à celui d'un état hypnotique. Elle me conseille donc d'assister au séminaire sur l'hypnose, qu'elle organise le 21 janvier 2017 à l'ENSATT, séminaire qui se propose de mener une réflexion ouverte entre l'hypnose et le théâtre. Bruno Meyssat et Joris Mathieu faisaient d'ailleurs partie des intervenants de cette séance. Lors de cette journée, j'ai compris que l'hypnose serait une nouvelle porte d'entrée sur mon étude de cet « état de rêverie ». Ce qui m'a interpellée, c'est cette particularité de l'hypnose à laisser le patient trouver ses propres solutions lors du travail thérapeutique, à le rendre plus libre que lorsqu'il est venu. Il me semble que c'est aussi ce que je recherche à créer chez le spectateur par cet « état de rêverie » que produirait un espace scénographique pensé à cet effet.

⁶ MATHIEU, Joris, *op. cit.* p. 2.

⁷ MATHIEU, Joris, *op. cit.* p. 8.

Lausanne, le 4 mars 2017

J'assiste au théâtre de Vidy à Lausanne à la dernière création de Claude Régy, *Rêve et folie*⁸, le travail de ce metteur en scène m'ayant été conseillé par Alexandre De Dardel, mon tuteur de recherche, Mireille Losco-Lena, ainsi que Joris Mathieu. Il était donc logique de m'y rendre. Dans son travail, Claude Régy s'intéresse particulièrement à la création d'un « état de rêverie » chez le spectateur, invitant celui-ci à produire ces propres images mentales. Je découvre que le travail de Régy s'inscrit dans la lignée du projet théâtral symboliste amorcé à la fin du XIX^e siècle. La pièce *La princesse Maleine*⁹, écrite en 1889 par Maurice Maeterlinck, montre les fondements de la recherche symboliste, perpétuée par Régy. En effet, la pièce s'apparente à un rêve prémonitoire :

« Vanox. — Quelle heure est-il ?

Stéphano. — D'après la lune il doit être minuit.

Vanox. — Je crois qu'il va pleuvoir.

Stéphano. — Oui ; il y a de gros nuages vers l'Ouest. — On ne viendra pas nous relever avant la fin de la fête.

Vanox — Et elle ne finira pas avant le petit jour.

Stéphano. — Oh ! oh ! Vanox !

(Ici une comète apparaît au-dessus du château.)

Vanox. — Quoi ?

Stéphano. — Encore la comète de l'autre nuit !

Vanox. — Elle est énorme !

Stéphano. Elle a l'air de verser du sang sur le château !

(Ici une pluie d'étoiles semble tomber sur le château.)

Vanox. — Les étoiles tombent sur le château ! Voyez ! Voyez ! Voyez !

Stéphano. — Je n'ai jamais vu pareil pluie d'étoiles ! On dirait que le ciel pleure sur ces fiançailles !

Vanox. — On dit que tout ceci présage de grands malheurs !

Stéphano. — Oui ; peut-être des guerres ou des morts de rois. On a vu des présages à la mort du vieux roi Marcellus.

⁸ REGY, Claude, *Rêve et folie*, Théâtre Nanterre-Amandiers, 2016.

⁹ MAETERLINCK, Maurice, *La Princesse Maleine*, Acte I scène I, Bruxelles, Espace Nord, 2012, p.15-16.

Vanox. — On dit que ces étoiles à longue chevelure annoncent la mort des princesses.

Stéphano. — On dit... on dit bien des choses... »

Durant cette première scène, le futur décès de Maleine est déjà prédit. Le lecteur-spectateur reçoit la prémonition de Stéphano, qui se loge dans son esprit, avant de ressurgir lors de la réalisation de celle-ci. En effet, Maleine mourra étranglée à l'acte IV. La mort accompagne les personnages et le lecteur-spectateur tout au long de la pièce. « C'est toute une conscience spectrale qui s'élabore chez Maeterlinck, conscience dont le deuil est à la fois la cause et le modèle. La scène renonce à la représentation des êtres pour explorer la présence des absents. »¹⁰ Dans *La Princesse Maleine*¹¹, les personnages sont comme des âmes errantes. Maleine, le personnage central, évolue entre la vie et la mort durant toute la pièce. Au début de celle-ci, le roi Hjalamar déclare à son sujet : « Je vous laisse votre Maleine avec sa face verte et ses cils blancs. »¹² Elle a d'emblée l'apparence d'un cadavre et disparaît rapidement dans l'acte I aux yeux des autres personnages, qui la croient morte. À l'acte III elle devient étrangement malade car empoisonnée en fait quotidiennement par la reine Anne. De plus, le monde qui nous est décrit dans la pièce a une consistance principalement liquide. On retrouve dans la plupart des scènes la présence de l'eau (la pluie, le jet d'eau, les marais...). Le monde qui apparaît donc sous les yeux du lecteur-spectateur semble très immatériel, comme dans un rêve. Dans son écriture, Maeterlinck crée une analogie entre l'univers de la mort et celui du sommeil. Cette analogie a des origines anciennes. Dans la mythologie grecque, Hypnos, le dieu du sommeil, est le fils de Morphée, le dieu des rêves, et le frère jumeau de Thanatos, le dieu de la mort. Ce lien entre le sommeil, les rêves et la mort, est également exploré dans *Rêve et folie*¹³ de Claude Régy, où « l'état de rêverie » produit participe, comme déjà chez les symbolistes, à l'élaboration de la « scène intérieure » de chaque spectateur. « ... mettre en scène, pour les

¹⁰ LOSCO-LENA, Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896) : Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010, p. 33-34.

¹¹ MAETERLINCK, Maurice, *op. cit.* p. 16.

¹² *Ibid.* p. 19.

¹³ REGY, Claude, *op. cit.* p. 16.

symbolistes, c'était mettre le monde "en absence" et inscrire tous les signes théâtraux dans un mouvement de disparition pour que surgisse la "scène intérieure" du spectateur, et que des "visions" lui apparaissent.»¹⁴ Ce « mouvement de disparition » conduit vers une conception de la scénographie très minimaliste. Dans *Rêve et folie*¹⁵, la dernière création de Claude Régy, il n'y a au plateau qu'une grande arche blanche et le corps d'un seul acteur, tous deux baignés dans la pénombre. Le décor épuré et ne contenant que l'essentiel devient un espace de suggestion pour le spectateur, espace de projection de l'inconscient, du subconscient, démultiplication des « réalités ». Le scénographe y trace des lignes de force pour que chaque membre du public les prolonge dans son esprit et projette son propre espace mental sur la scène. À la fin de ce spectacle, j'ai eu l'impression de sortir d'un songe et d'avoir réellement rencontré les discours, les visages, les lieux que j'avais croisés mentalement pendant la représentation, mes images rêvées se mêlant ainsi à la réalité quotidienne retrouvée au terme du spectacle.

Lyon, le 14 mai 2017

À la suite du séminaire sur l'hypnose¹⁶ auquel j'ai assisté en janvier, je décide de contacter Nathalie Plasson, l'une des hypnothérapeutes présentes ce jour-là, afin d'expérimenter moi-même une séance d'hypnose, le 17 mai 2017 :

¹⁴ LOSCO-LENA, Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896) : Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010, p. 200.

¹⁵ REGY, Claude, *op. cit.* p. 16.

¹⁶ *Projet Hypnose – Acte I*, ENSATT, 21 janvier 2017 : journée d'étude organisée par Mireille Losco-Lena et Adeline Thulard.

« De: Lisalou Eyssautier <eylilo@orange.fr>

Objet: Séance hypnose

Date: 14 mai 2017 21:04:27 UTC+2

À: n.plasson@gmail.com

Bonjour,

Concernant le rendez-vous que j'ai pris mercredi j'aimerais autant que possible le lier à la recherche scénographique que je mène pour mon mémoire.

J'ai la volonté récurrente pour les projets sur lesquels je travaille de toujours vouloir emmener par la scénographie le regard du spectateur très loin au-delà. Dans ce mémoire j'aimerais établir un parallèle signifiant entre cette volonté et l'hypnose. Il me semble que je suis à la recherche d'un dispositif théâtral hypnotique qui utiliserait la suggestion scénographique pour éveiller les images mentales des spectateurs.

Si cela est possible j'aimerais durant la séance pouvoir m'entretenir un moment avec vous sur la pratique que vous avez de l'hypnose. Lorsque j'avais assisté au séminaire de Mireille Losco-Lena en janvier vous aviez parlé de cette particularité de l'hypnose à laisser trouver au patient ses propres solutions, à le rendre plus libre que quand il est venu. J'aime aussi les idées qui avaient été développées parlant de l'hypnose comme devant être un signifiant flottant et suffisamment ouvert et comme une pratique permettant de faire surgir dans le présent des possibilités de recherches inexplorées. Il me semble que c'est ce que je recherche aussi en scénographie et j'aimerais comprendre quels chemins vous empruntez pour le faire.

Je vous laisse en pièce jointe le plan général de mon mémoire si cela peut vous donner une idée plus précise de ma recherche.

Lisalou ».

À ce jour, le plan général de mon mémoire, que j'avais joint au mail adressé à Nathalie Plasson, se présentait de cette manière :

Très loin, au-delà

Intro : ma recherche scénographique récurrente : porter le regard du spectateur très loin au-delà.

Je peux établir un parallèle signifiant avec l'Hypnose.

I - ...

1) Théâtre hypnotique

a- Hypnose : entretien avec une hypnothérapeute : l'hypnose laisse trouver au patient ses propres solutions, rendre le patient plus libre que quand il est venu.

b- Mon expérience sous hypnose

c- Théâtre de Joris Lacoste

d- Rapport hypnose/théâtre; hypnose/scénographie : ce que je retire de cette pratique de l'hypnose pour mon travail en tant que scénographe, quels liens je peux créer entre les deux pratiques

2) A la recherche du rêve éveillé

a- Théâtre symboliste : le théâtre est un dispositif de mise en état de rêve du spectateur.
Travail autour du rêve intérieur du spectateur

b- *Rêve et folie*¹⁷ de Claude Régy : analyse du spectacle, parallèle entre ses dispositifs et ceux des symbolistes

c- Ce que je retiens de Régy pour ma recherche scénographique personnelle, quels parallèles je peux établir avec ce que je recherche

3) La suggestion par le rêve

a- Pouvoir de suggestion du rêve, de la poésie : cf : état somnambulique des personnages de Maeterlinck cf : *La princesse Maleine*¹⁸ et son impact sur les spectateurs

b- La suggestion en scénographie : cf : Régy, Jeanneteau, Peduzzi

c- Lien avec ma recherche personnelle : travailler sur un espace de suggestion qui permettrait aux spectateurs de se projeter dans leur propre espace mental

II - ...

1) Les conditions de la suggestion

a- Espace minimaliste ? : Comment le minimalisme au plateau laisse pour moi la liberté au spectateur de s'emparer de la scénographie pour la compléter dans son propre espace mental.

¹⁷ REGY, Claude, *op. cit.* p. 16.

¹⁸ MAETERLINCK, Maurice, *op. cit.* p. 16.

b- Espace onirique ? : cf : Bob Wilson ?

c- Espace métaphorique ?

d- Vers un espace finalement hypnotique ???

2) Les conditions du rêve

a- Vers une continuité scène/salle. Quelles formes pour ce dispositif ?

b- Dispositif frontal, immersif, déambulatoire ?

c- Dispositif à la frontière avec l'art contemporain, l'installation : pourquoi le théâtre hypnotique tend plus vers l'installation, frontière avec art ? -> Parce que continuité scène salle ??

d- Vers une nouvelle forme de théâtre ? cf : *Artefact*¹⁹ de Joris Mathieu

3) Les conditions pour la contemplation

Espaces contemplatifs et temps longs

La contemplation comme un voyage de reconduction à soi

a- Question du rapport au temps du public : capacité du spectateur à endurer des temps longs dans des moments contemplatifs alors que la société ne propose d'être que dans la rapidité cf : Joris Mathieu. Le théâtre est un des derniers lieux pour prendre le temps de s'étonner des choses imperceptibles cf : Pierre Meunier

b- Étude de la création *Artefact*²⁰ de Joris Mathieu (expérience de mon stage et entretien avec Joris Mathieu) : dispositif déambulatoire sans jeu de comédiens, scénographie qui tient plus de l'installation presque muséale que de la pièce de théâtre, utilisation du théâtre optique, de l'holoscreen, des imprimantes 3D -> questionner le public sur le rapport entre l'homme et la machine, l'homme qui désormais contemple des machines en train de produire des objets mais qui n'agit plus et organise de fait sa propre disparition.

¹⁹ MATHIEU, Joris, *op. cit.* p. 14.

²⁰ *Ibid.*

Lyon, 17 mai 2017

J'expérimente avec Nathalie Plasson une séance d'hypnothérapie. Lors de l'entretien portant sur sa pratique et qui précède mon hypnose, elle cite le film *Inception*²¹, afin de mieux illustrer ses propos sur la pratique de l'hypnose, me donnant ainsi une nouvelle piste de recherche à creuser. Ayant pris des notes sur mon expérience d'hypnose, je réfléchis à une manière de l'intégrer à mon sujet de mémoire.

Lyon, 18 mai 2017

Suivant le conseil de Nathalie Plasson, je décide de visionner *Inception*²², dans le but d'établir des liens avec mon expérience d'hypnose de la veille.

INCEPTION

Le film *Inception*²³ repose sur le principe de « rêve partagé ». À l'aide d'un sédatif, un « rêveur » a la possibilité de partager son rêve avec une ou plusieurs autres personnes. Dans le film, la méthode est utilisée par des « extracteurs », spécialistes en la matière, qui s'introduisent illégalement dans le rêve d'une victime préalablement endormie. Les « extracteurs » modèlent le rêve de la victime à leur guise dans le but de voler des informations disséminées dans son subconscient. L'intrigue suit le personnage de Dominic Cobb (Leonard Di Caprio). Voleur d'un genre particulier, celui-ci est embauché par des multinationales afin de voler des informations dans le subconscient de concurrents d'affaires. De par son expérience, ses capacités mentales et psychiques, Cobb est le meilleur dans son domaine. Avec l'aide de sa femme, Mal, (Marion Cotillard), il a poussé le principe de « rêve partagé » dans ses derniers retranchements, permettant d'emboîter un rêve dans un autre, dans le simple but de diminuer la vigilance de la victime et d'extraire des informations en toute sécurité. Seulement, au début du film, nous apprenons qu'au

²¹ NOLAN, Christopher, *Inception*, New-York, Warner Bros., 2010.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

cours de ces expériences, Mal, croyant être dans un rêve, s'est donnée la mort. Cobb est alors accusé du meurtre de sa femme. Il est obligé de fuir les États-Unis, abandonnant sur places ses deux enfants.

Le film s'ouvre lors d'une extraction d'informations en cours. La victime est un homme d'affaires japonais nommé Saito. Mais Cobb et son équipe échouent lorsque Saito réalise qu'il est en train de rêver, mettant un terme au « braquage ». Par la suite, ce même Saito, impressionné par les compétences de Cobb et de son équipe, les embauche à son tour pour leur proposer une opération d'un autre genre : pratiquer une *inception*. Il s'agit cette fois-ci non pas de voler des informations, mais d'implanter une idée dans le subconscient d'une victime. Saito veut pousser l'héritier d'une société active dans le domaine de l'énergie, Robert Fisher (Cillian Murphy), à démanteler la société de son père, permettant ainsi à Saito de régner sur le marché. La pratique est réputée pour être impossible. « *L'esprit trouve toujours la source de l'idée* »²⁴, comme le dit Arthur (Joseph Gordon-Lewitt). Saito propose un marché à Cobb : si celui-ci et son équipe tentent l'*inception* sur l'héritier Robert Fisher, l'industriel japonais, grâce à ces relations, permettra à Cobb de rentrer aux États-Unis et de revoir ses enfants. Cobb accepte le marché.

Afin de pratiquer une *inception*, Cobb réunit une équipe d'experts, chacun ayant un rôle défini, et qui se constitue de cette manière :

COBB, l'extracteur

Cobb est le leader de l'équipe. Son rôle est de trouver les informations cachées dans le subconscient d'une victime et de les extraire.

ARIANE, l'architecte

Le rôle d'Ariane est crucial. Étudiante en architecture, elle est recueillie par Cobb dans le but de « façonner, créer et construire » le rêve de Fisher, le rapprochant le plus possible de la réalité, évitant ainsi que Fisher ne se doute de quoi que ce soit. Le rôle d'Ariane est complexe. Cobb demande à Ariane de créer le rêve de Fisher sur trois niveaux, c'est-à-dire trois rêves imbriqués les uns dans les autres, afin de pratiquer l'*inception*. Cela nécessite une grande connaissance de l'espace, de l'architecture, de la structure du réel, pour en créer un parfait simulacre. Véritable

²⁴ *Ibid.* p. 22.

scénographe, Ariane fabrique grâce à son esprit les décors du rêve dans lequel Fisher, Cobb et son équipe, évolueront.

ARTHUR, *l'organisateur*

Arthur est en charge de préparer les missions d'extractions, et dans le cas de Fisher, d'*inception*. Il s'informe à l'avance sur la cible, recueillant des renseignements, afin de connaître la cible et de savoir à quoi s'en tenir en s'introduisant dans son subconscient. Le rôle d'Arthur nécessite une capacité d'improvisation et de réaction cruciales pour parer à toutes éventualités au cours d'une mission.

EAMES, *le faussaire*

Eames est l'imposteur, le faussaire de l'équipe. Dans un rêve, il peut prendre l'apparence d'une autre personne, afin de tromper la victime, capacité déterminante dans le processus d'*Inception*.

YUSSUF, *le chimiste*

Yussuf fabrique le sédatif nécessaire à la procédure. D'une manufacture supérieure, celui-ci permet d'atteindre un sommeil stable et de haute qualité, pouvant durer dix heures environ.

SAITO, *l'accompagnateur*

Saito demande à Cobb de l'accompagner, lui et son équipe, durant la procédure d'*inception*. Cobb accepte.

Durant la préparation de l'*inception* sur Fisher, Ariane apprend par hasard, lors d'un essai de construction d'un rêve, que Mal, la femme décédée de Cobb, apparaît de manière incontrôlée dans le subconscient de celui-ci. Cette apparition, résultat de la culpabilité de Cobb, peut influencer un rêve et se révéler dangereuse. Malgré cela, et les risques de « perte de réalité », entraînant un réveil impossible, effets secondaires inhérents au passage dans plusieurs rêves imbriqués, Ariane accepte de suivre Cobb. Pour éviter cette « perte de réalité », Cobb et son équipe se munissent d'un *totem*. Petit objet personnel et unique, le *totem* permet à son propriétaire de savoir s'il se trouve dans un rêve ou non. Celui de Cobb est une toupie. Son utilisation est simple : Cobb fait tourner la toupie. Si celle-ci continue de tourner sans jamais s'arrêter, cela veut dire qu'il est encore dans un rêve.

Les protagonistes du film évoluent par la suite dans plusieurs niveaux de rêve différents, imbriqués les uns dans les autres, et représentés par le schéma suivant :

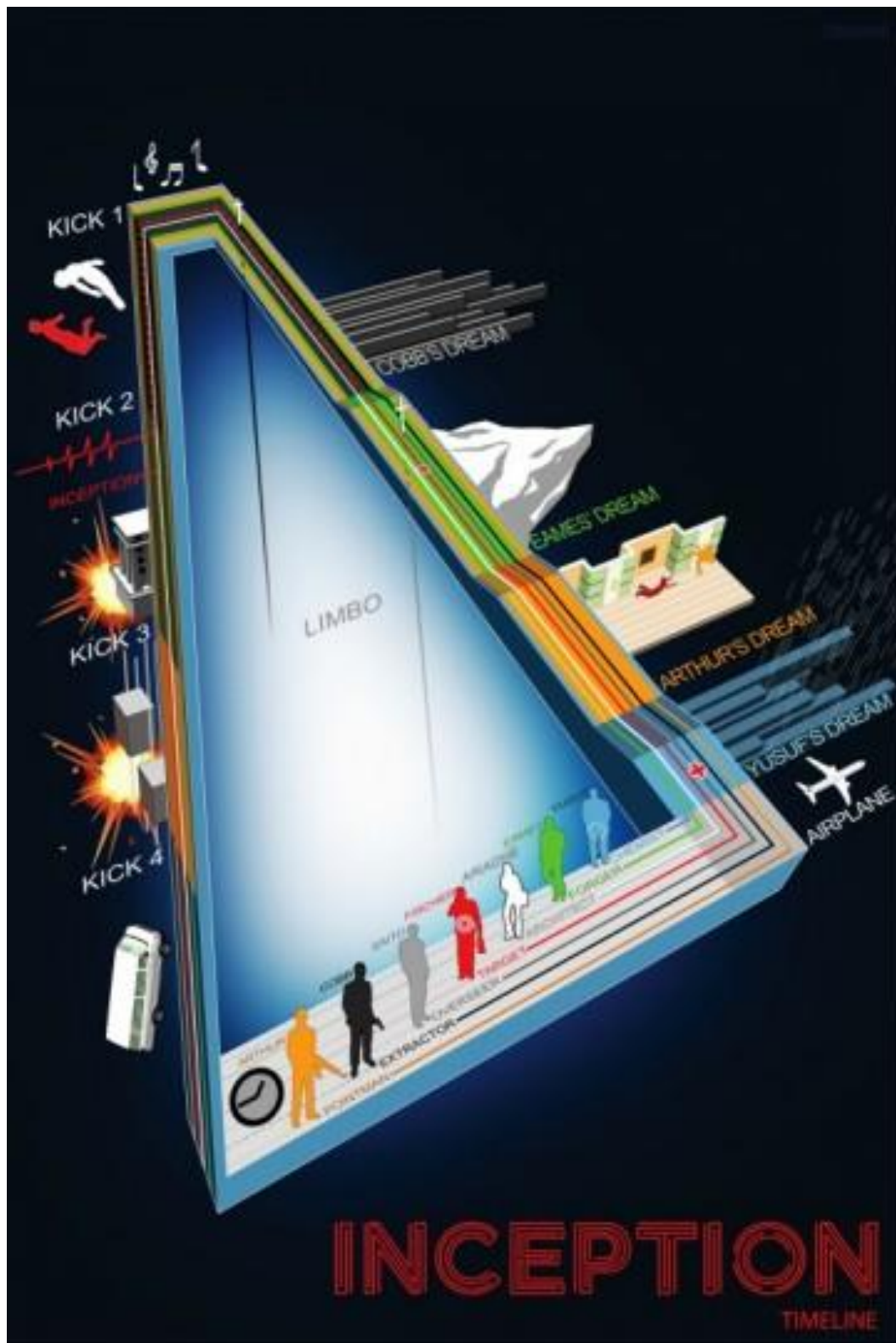


Schéma explicatif de la structure du film Inception de Christopher Nolan²⁵

²⁵ *bid.* p. 22.

Cobb et son équipe doivent, afin de réussir *l'inception* sur Fisher, pénétrer le plus possible dans son subconscient. Pour ce faire, ils répètent le processus, s'injectant le sédatif de Yussuf et se mettant à rêver, à l'intérieur même d'un rêve. Pour se réveiller d'un rêve, et ainsi remonter dans le précédent, jusqu'à la réalité, ils subissent « une décharge », « un kick » : sensation de chute, ritournelle sonore matérialisée par un morceau d'Edith Piaf. Au moment où débute la tentative *d'inception* sur Fisher, le film s'engouffre dans une narration complexe où Cobb et son équipe atteignent les « niveaux inférieurs » du subconscient de celui-ci. Plus le niveau est « profond », plus le temps se déroule lentement. De ce fait, quelques minutes dans le « premier niveau de rêve » sont équivalentes à plusieurs heures dans le « deuxième niveau de rêve » et ainsi de suite.

PREMIER NIVEAU DE RÊVE

L'équipe rejoint Robert Fisher dans un vol entre Los Angeles et Sydney. Ils droguent celui-ci à l'aide du sédatif créé par Yussuf et s'endorment à leur tour. C'est le début du faux rêve de Fisher. Cobb et son équipe se retrouvent ainsi dans le « premier niveau de rêve ». Tout se complique d'ores et déjà. Il s'avère que Fisher a subi un « entraînement mental », le protégeant contre toute incursion dans son subconscient, détail qui a échappé à Cobb et son équipe. Cette protection se manifeste sous la forme d'hommes armés traquant toute forme d'intrusion. Saito est blessé. Après une première tentative de manipulation, Eames ayant pris l'apparence de l'oncle de Fisher et apprenant à celui-ci l'existence d'un deuxième testament rédigé par son père, Cobb décide de descendre au niveau inférieur afin de continuer la procédure. À l'intérieur d'un van, l'équipe se met alors à rêver à nouveau. Selon le plan orchestré par Cobb, le van, avec l'équipe en son sein, effectue une sortie de route et chute du haut d'un pont. Temporellement, la suite du film se déroule pendant la chute de ce van, conformément au principe de temps régressif dans les niveaux inférieurs.

DEUXIÈME NIVEAU DE RÊVE

Le deuxième niveau de rêve se déroule dans un hôtel. Cobb aborde Fisher et se fait passer pour un allié de celui-ci contre la menace présente dans son subconscient. Cobb convainc Fisher de l'accompagner dans un « troisième niveau de rêve » afin de le protéger. Alors que Fisher, Cobb et le reste de l'équipe descendent au niveau inférieur, Arthur, lui reste dans le « deuxième niveau », chargé de trouver le moyen d'administrer « la décharge » permettant de se réveiller et de revenir à ce deuxième niveau, jusqu'à remonter vers la réalité. Le « troisième niveau de rêve » se déroule pendant la recherche d'Arthur, le film faisant le lien entre les différents niveaux de rêve par une utilisation habile du montage.

TROISIÈME NIVEAU DE RÊVE

Cobb, Ariane, Eames et Fisher, se retrouvent donc dans le « troisième niveau de rêve », une forteresse située en montagne, gardée par une milice armée. À l'intérieur de cette forteresse, Fisher est censé tomber sur le deuxième testament de son père, fausse information divulguée par Eames durant le « premier niveau de rêve ». Les choses se compliquent alors. Saito ne survit pas à ses blessures et Fisher est abattu avant d'avoir pris connaissance du fameux deuxième testament. L'opération semble être un échec, mais Ariane convainc Cobb de continuer de « descendre » dans un « quatrième niveau de rêve » appelé « les limbes ». Il s'agit d'un lieu à part, figure de l'inconscient profond, où les personnes incapables de se réveiller suite à une prise massive de sédatifs, errent à l'infini.

LES LIMBES

Ariane et Cobb descendent donc dans « les limbes ». Cobb y retrouve sa femme Mal. Ariane apprend alors comment celui-ci avait connaissance de la réussite d'une *inception*. Cobb avait tenté de la pratiquer sur Mal, afin de lui faire comprendre qu'elle n'était pas dans un rêve, mais bien dans la réalité, avant que celle-ci ne se donne la mort. Après avoir retrouvé Fisher, errant dans les limbes, puisque décédé

dans le niveau supérieur, Ariane se suicide avec celui-ci dans le but de se réveiller auparavant. Cobb part à la recherche de Saito, lui aussi piégé dans les limbes. Cobb a besoin de lui pour espérer un jour rentrer aux Etats-Unis et retrouver ses enfants. En même temps, dans le niveau supérieur, Fisher, ramené par Ariane, prend connaissance du deuxième testament de son père et décide de démanteler sa société. Cobb retrouve Saito et le ramène avec lui, le poussant à tenir son engagement. *L'inception* est un succès.

LA RÉALITÉ

De décharge en décharge, l'équipe remonte vers la réalité, et se réveille dans le vol Los Angeles – Sydney. Fisher quitte l'avion, n'ayant aucune idée de ce qui vient de se passer. Saito honore son engagement et permet à Cobb de rejoindre les Etats-Unis. Une fois de retour auprès de ses enfants, Cobb fait tourner sa toupie sur la table. Celle-ci tourne mais le film s'arrête avant qu'elle ne tombe, laissant planer le doute. Cobb est-il dans la réalité ? Cobb est-il encore dans un rêve ? La question reste en suspens à la fin du film.

Ainsi, les personnages d'*Inception*²⁶ sont plongés dans « état de rêverie » au sens littéral du terme, l'intrigue du film reposant sur la possibilité d'entrer dans un rêve, de le partager, et d'y évoluer comme dans la réalité. Jonah Lehrer, auteur et vulgarisateur américain spécialisé dans la psychologie et les neurosciences, explique à propos du film de Christopher Nolan que notre activité cérébrale est très similaire quand nous regardons un film et quand nous dormons, à l'image de mon état de semi-conscience à la sortie de *Rêve et folie*²⁷ de Claude Régis. Dans les deux situations, qui sont celles d'un spectateur et d'un dormeur, le cortex visuel est très actif. Le cortex préfrontal, qui traite de la logique, de l'analyse et de la conscience de soi, est lui, peu actif. Le cinéma, comme dans certaines expériences théâtrales, nous plonge donc aussi dans un état de rêverie. Dans son ouvrage *Le corps du*

²⁶ *Ibid.* p. 22.

²⁷ REGY, CLAUDE, *op. cit.* p. 16.

cinéma - hypnoses, émotions, animalités²⁸, Raymond Bellour complexifie l'analogie entre le théâtre et le cinéma en y ajoutant la notion d'hypnose :

« L'état filmique apparaît comme le chevauchement ou la superposition entre les deux temps de l'hypnose, le processus d'induction et l'état. En effet, le spectateur, quant à la vigilance, demeure toujours à un certain stade, variable, du processus d'induction, porté vers un certain sommeil, mais sans jamais s'endormir vraiment — faute de quoi, à l'inverse de ce qui se produit dans l'hypnose, il échappe au dispositif. Et c'est dans cet avant-sommeil que le film lui est suggéré, lui interdisant de s'endormir, mais le précipitant dans un état intermédiaire entre veille et sommeil, grâce à une posture d'attention exacerbée ou de sur-perception. [...] Et cela dans des conditions comparables de concentration et d'immobilité. L'obscurité nécessaire à la projection, qui permet d'individualiser le rapport entre le spectateur et l'écran, tout en le maintenant dans un environnement social, peut sembler un équivalent de la focalisation individuelle qui s'opère entre l'hypnotisé et son hypnotiseur — en même temps qu'elle rappelle les séances de somnambulisme médiumnique, donc l'obscurité relative était une condition. »

Les « conditions comparables de concentration et d'immobilité » ou encore « d'obscurité » sont bien des éléments que l'on retrouve lors d'une séance de cinéma et aussi très souvent au théâtre, où les spectateurs, assis dans des fauteuils individuels, sont plongés dans le noir. Ces conditions participent, comme lors d'une séance hypnose d'ailleurs, à immerger le spectateur dans un « état de rêverie ». On retrouve également dans la description de Raymond Bellour, comme dans le travail de Joris Mathieu, la présence d'un spectateur « porté vers un certain sommeil », c'est-à-dire un sommeil conscient, sans pour autant s'endormir.

Lyon, le 31 mai 2017

À ce moment, je décide d'étudier autant que possible les analogies entre ma séance d'hypnose, le film *Inception*²⁹ et mes expériences de spectatrice, auprès notamment des spectacles et de Claude Régy. Définissant des liens entre le film et le déroulement de ma séance d'hypnose, j'espère établir des affinités que l'on pourrait reproduire théâtralement et scénographiquement. À travers le « plan des réalités » reproduit ci-dessous, inspiré d'*Inception*³⁰, je souhaite établir un chemin vers cet « état de rêverie » recherché chez le spectateur :

²⁸ BELLOUR, Raymond, *Le corps du cinéma - hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL, 2009, p.63.

²⁹ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

³⁰ *Ibid.*

Niveau 1 – *réalité quotidienne*

Celle où nous évoluons tous les jours.

Niveau 2 – *réalité subconsciente*

Couche inférieure qui englobe ce qui a été un jour conscient, acquis, et qui peut se manifester sous la forme d'un réflexe : intuitions, souvenirs, peurs, traumatismes.

Niveau 3 – *réalité inconsciente*

Couche hors de la perception qui englobe ce qui a été un jour acquis « sans qu'on le sache », contrairement au subconscient, et qui relève par la suite d'automatismes : lapsus, rêve, pulsions verbales, actes manqués.

NIVEAU 1 – RÉALITÉ QUOTIDIENNE

Mise en confiance

Afin de quitter le niveau de la « réalité quotidienne », lors d'une séance d'hypnose ou d'une représentation théâtrale, il faut tout d'abord se sentir en confiance. En hypnose, cela passe en premier par du ressenti, un bon feeling entre le praticien et le patient.

Quelques jours avant ma séance d'hypnose, Nathalie Plasson me demande de venir avec une question ou un problème que j'avais envie de résoudre afin que je puisse expérimenter l'hypnose comme elle la pratique habituellement. En effet, je ne venais pas faire ma séance dans un but thérapeutique mais davantage dans l'optique de comprendre les mécanismes de cette pratique de soin. Lors de notre entretien, elle m'explique qu'elle prend toujours un temps en amont d'une séance pour discuter plus en profondeur avec le patient. Elle adapte au mieux l'hypnose à la personne qu'elle reçoit. Le fait de se confier à elle et de parler sans qu'elle apporte de jugement instaure tout de suite un rapport de confiance. En amont de la

séance, j'avais tout de même la crainte de devoir parler sous hypnose et de raconter des choses trop intimes à Nathalie Plasson. Mais elle m'explique que dans l'hypnose qu'elle souhaite que j'expérimente, le sujet n'est pas amené à s'exprimer pendant son état d'hypnose. Il traverse seul l'hypnose dans son esprit, accompagné et guidé seulement par la voix de l'hypnothérapeute. À la fin de la séance, s'il le souhaite, il peut s'entretenir avec la praticienne afin de discuter de choses qu'il aurait vues et perçues pendant sa séance. Cela me rassure et me persuade de la pertinence de l'expérience car je la trouve beaucoup plus forte sans paroles. En effet, ce type d'hypnose laisse le patient totalement libre d'aller aux endroits où il a envie de travailler.

Dans le film de Christopher Nolan³¹, le bon déroulement d'une opération ne peut se faire sans la confiance acquise de la victime. Ainsi, Dominic Cobb doit gagner celle de la cible sur laquelle il pratique l'inception : le fils d'un grand patron, Robert Fisher. Pour cela, son équipe va espionner cet homme et enquêter sur sa vie et les gens qu'il côtoie. La confiance de la victime dans le film se gagne seulement après qu'elle se soit endormie. Une fois Fisher sous l'emprise du sédatif, Cobb et son équipe partagent avec lui son rêve et son subconscient pour le duper. Dans le premier niveau de rêve, Eames, le faussaire spécialisé dans le vol d'identité employé par Cobb, prend l'apparence du parrain de Fisher, Peter Browning. Sous cette apparence, il convainc Fisher de l'existence d'un deuxième testament laissé par son père. Retrouver ce testament constituera sa quête pendant l'inception. Dans le deuxième niveau de rêve, Cobb interpelle Fisher et lui fait croire qu'il est une projection de son esprit, un allié dans la protection de son subconscient contre des forces extérieures qui veulent lui extraire des informations. Ainsi dupé et se croyant menacé il accepte de suivre Cobb dans le troisième niveau de rêve afin de retrouver le deuxième testament de son père. Dans *Inception*³² la mise en confiance existe mais par l'intermédiaire d'une tromperie. Mais comme en hypnose, elle est malgré tout essentielle pour que l'esprit du patient ou de la victime décide de s'ouvrir.

³¹ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

³² NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

Au théâtre, pour installer cet « état de rêverie » chez le spectateur, la confiance doit être présente entre les spectateurs et entre ceux-ci et le spectacle représenté. Dans *Le Vrai Spectacle*³³, Joris Lacoste propose au public de vivre une expérience hypnotique partagée. Avec la contribution des spectateurs, il tente de produire un spectacle mental. On retrouve dans le spectacle le vocabulaire habituel du théâtre : la scénographie, le son, la lumière, le texte et l'acteur. Tous sont mobilisés pour créer un effet d'hypnose chez le spectateur ; car le vrai spectacle se passe à l'intérieur de son cerveau. Et comme lors d'une séance d'hypnose, la vision de ce spectacle est stimulée par les paroles prononcées, ici par l'acteur. Ce dernier ne joue pas le rôle de l'hypnotiseur. L'ensemble du dispositif participe à la création de cet état de « rêverie conscientisée », ici amené par un dispositif hypnotique. S'ils en ont envie, les spectateurs peuvent se laisser aller à plonger dans leur inconscient. Mais le metteur en scène leur laisse le choix et gagne ainsi leur confiance.

« Les hypnotiseurs de foire contribuent beaucoup à propager ces stéréotypes en mettant en scène la domination qu'ils exercent sur leurs sujets. Je suis bien conscient qu'il y a encore un fort soupçon de sensationnalisme attaché au signifiant « hypnose ». Mais je crois qu'on peut le dissiper en étant honnête et clair, en exposant simplement aux spectateurs la nature de l'expérience proposée. Surtout, expliquer qu'il ne s'agit pas du tout de faire de l'hypnose de foire, qu'il n'est pas question de leur demander de monter sur scène ou de leur faire faire quoi que ce soit : il ne sera pas demandé autre chose au spectateur que d'être spectateur, c'est-à-dire regarder, écouter, imaginer. L'important, c'est de laisser le choix. Si vous ne voulez pas être hypnotisé, c'est très bien. On n'hypnotise pas quelqu'un contre son gré. Mon but n'est pas de prouver que *Le Vrai Spectacle* peut hypnotiser tout le monde. Il faut que les gens se sentent libres de s'abandonner à la situation proposée, ou bien de rester à distance. Vous pouvez choisir de voir ou bien le spectacle réel, ou bien le vrai spectacle. Ce sont deux réceptions possibles, deux expériences esthétiques radicalement différentes, mais chacune doit offrir du plaisir et de l'intérêt. »³⁴

Le vrai spectacle, c'est donc celui que chacun se fait à lui-même. Mais si le spectateur décide de se détendre pour se plonger dans l'expérience qu'on lui propose c'est aussi parce qu'il l'a décidé en amont. En règle générale, un spectateur venu pour vivre pleinement une représentation se rendra disponible pendant le spectacle et éteindra, par exemple, son téléphone portable. Lors de ma séance d'hypnose, Nathalie Plasson me demande d'ailleurs de le couper, comme avant une

³³ LACOSTE, Joris, *Le Vrai Spectacle*, Échelle 1:1, Théâtre de Gennevilliers, 2011

³⁴ Propos de Joris Lacoste, theatre-contemporain.net, *Le Vrai Spectacle* de Joris Lacoste, [en ligne], disponible sur <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Vrai-spectacle/ensavoirplus/> (consulté le 30 mai 2017)

représentation. C'est une manière de quitter le monde extérieur pour se recentrer à l'intérieur de soi. En regardant son téléphone, on s'échappe de sa réalité et de celle construite pendant le spectacle pour entrer dans une autre, virtuelle. Dans le spectacle *Primitifs*³⁵ le metteur en scène Michel Schweizer aborde la question du nucléaire afin de nous mettre en garde contre cette industrie destructrice qui met en danger notre avenir. Il mobilise sur scène les forces créatives de danseurs et d'architectes afin de nous faire prendre conscience de ce sujet problématique.

« Primitif est à entendre là comme une absence de dépassement dans nos modes de pensées quand se dispose devant nous l'aberrant spectacle de nos limites concernant la considération du vivant. Ainsi, pour freiner le processus de consommation de la réalité dont la culture est l'un des vecteurs, il convient de trouver des stratégies susceptibles de restaurer une dimension « brute et primitive » à la manifestation du vivant et faire en sorte que l'événement spectaculaire ne puisse pas détourner notre attention de ce qui nous tient dans notre qualité de sujet du monde. Et c'est parce que l'état du réel donne les signes d'une disparition progressive du face à face que cette communauté particulière s'impose à Michel Schweizer par sa capacité vitale à redonner une profondeur bien vivante en contre point de cet édifiant horizon. »³⁶

Au début du spectacle, un message audio est donné au spectateur, l'autorisant à laisser son téléphone allumé et à prendre des photos et des vidéos. De cette manière, le metteur en scène annonce au spectateur qu'il ne va pas quitter sa réalité et que ce qui va se dérouler sous ces yeux ne sera rien d'autre qu'une conférence, la restitution d'une étude. Mais Michel Schweizer se place ici dans un processus bien plus complexe. Par cette annonce, il se joue de la confiance du spectateur et lui fait croire que ce qu'il va vivre, c'est la réalité. Pour se faire, il fait notamment se rencontrer sur le plateau comédiens et amateurs, architectes et danseurs, et mêle ainsi la fiction à la réalité. D'une certaine manière, nous sommes comme Ariane dans *Inception*, lorsque Cobb lui explique en quoi consiste son projet et comment travailler dans un rêve. À ce moment-là, elle est en fait déjà dans un rêve. Et quand elle le réalise, l'espace autour d'elle se désagrège car elle a cessé d'y croire.

³⁵ SCHWEIZER, Michel, *Primitifs*, La Coma, Lieu Unique, 2015.

³⁶ La Coma, Primitifs [en ligne], disponible sur : <http://www.la-coma.com/PRIMITIFS> (consulté le 30 mai 2017)

Induction

Avant l'hypnose, Nathalie Plasson m'invite à m'asseoir sur un fauteuil proche d'elle. C'est important d'être bien installé pour recevoir l'hypnose. Elle s'assoit dans un fauteuil similaire au mien, presque en face de moi. Comme avant une séance qu'elle ferait avec n'importe quel patient, elle m'explique ce qu'est l'hypnose. Elle me raconte comment va se dérouler la séance. On se met d'accord sur un moyen de communiquer pendant la séance : on communiquera seulement par un signe des doigts de la main. Puis elle me demande si je suis prête. Et bien sûr je le suis car toute cette phase d'explication fait partie, il me semble, de l'induction. En m'expliquant comment va se dérouler la séance et en me demandant mon avis à la fin, elle achève de me mettre pleinement en confiance. C'est une sorte de petite manipulation nécessaire qui participe aussi à l'état de détente du patient. Elle me demande de fixer du regard ma main gauche posée sur ma cuisse. Elle me demande de l'ouvrir et de la fermer dans un mouvement régulier. Je regarde ma paume, mes doigts, mes ongles, les lignes de vie, les creux, les plis, les nuances de couleur, les reliefs, les ombres. Je ressens la chaleur à l'intérieur de cette main. Et, bercée par la voix de Nathalie Plasson et me focalisant de plus en plus sur cette partie de mon corps, je me détache du contexte qui m'entoure, la « réalité quotidienne », pour plonger à l'intérieur de moi et entrer dans le niveau 2, la « réalité subconsciente ». Pour qu'il y ait hypnose il faut que la personne décide de se laisser complètement aller. Il faut donc rendre confortable son endroit d'assise pendant ces phases d'induction.

Ce principe est d'ailleurs déjà mis en place au cinéma et au théâtre. En effet, les spectateurs prennent place sur des rangées de fauteuils souvent rouges et bien rembourrés. Autant que le confort apporté, il me semble important de retenir la proximité et l'intimité mises en place pour cette expérience. Il faut que le patient comme le spectateur se sente immergé dans l'expérience afin de mieux rentrer dans le processus hypnotique.

Dans *Inception*³⁷, la phase d'induction est très courte et se déroule de manière forcée. En effet, les personnages s'injectent eux-mêmes ainsi qu'à leurs victimes un sédatif pour tomber tout de suite dans un sommeil profond. Ils répètent ensuite le même processus pour passer dans un niveau de rêve supérieur. Ce qui est troublant, c'est qu'ils continuent leur vie sans différence, que ce soit dans la réalité ou dans les rêves, de sorte qu'on ne sait jamais vraiment à quels endroits ils se trouvent. Ce va-et-vient fait intrinsèquement partie de leur quotidien. Au cours du film, Cobb se rend chez Yusuf, un chimiste qu'il va embaucher pour l'inception de Fisher afin de créer le sédatif. On découvre à ce moment que Yusuf cache un fonds de commerce. Au sous-sol de son magasin se trouve une salle où douze personnes viennent partager chaque jour quatre heures de rêve, ce qui correspond à quarante heures en heures rêvées.

Saito. — Pourquoi est-ce qu'ils font ça ?

Yusuf. — Dites-le lui monsieur Cobb.

Cobb. — Au bout d'un moment on ne peut plus rêver que comme ça.

Yusuf. — Vous rêvez encore monsieur Cobb ?

Eames. — Ils viennent ici tous les jours pour dormir ?

Un vieillard. — Non. C'est pour être réveillés qu'ils viennent. Désormais le rêve est leur réalité. A Cobb. Au nom de quoi diriez-vous le contraire m'sieur ?³⁸

Au théâtre, l'arrivée dans le lieu et l'entrée dans la salle peuvent être traitées comme une induction. Si on retient le caractère immersif présent dans une séance d'hypnose et dans *Inception*³⁹, il semble donc important de réfléchir à une immersion du spectateur dans le dispositif théâtral afin de créer une continuité entre la scène et la salle. Dans certaines de ses créations, Claude Régy demande au spectateur de faire silence avant même d'entrer dans la salle. Lucile Commeaux en fait d'ailleurs le sujet de son article *Entrer au spectacle*⁴⁰ au cours de l'émission *Le Petit Salon* sur France Culture.

« Quand on entre dans la salle pour assister à un spectacle de Claude Régy, on nous demande de faire silence. Lorsque j'avais vu son précédent spectacle "Intérieur" d'après Maeterlinck, c'était à la Maison du Japon, on nous avait fait attendre un temps qui

³⁷ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

³⁸ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ COMMEAUX, Lucile (réalisation), *Entrer au spectacle*, France-Culture, 3 octobre 2016

m'avait paru fort long devant la salle, rangés contre le mur, comme des enfants qui s'approprient à entrer en classe, et on nous avait demandé de faire silence bien avant de même pénétrer dans la salle. Cette fois-ci à Nanterre Amandiers, la tactique des ouvreurs était différente: au moment d'entrer l'ouvreuse nous glisse: "le spectacle ne commencera pas tant que le silence ne sera pas complet": autre forme, même effet, on n'est pas très loin de la consigne scolaire, mais version chantage... De fait tout le monde fait silence, et le public reste tranquille dans une pénombre quasi complète, jusqu'à ce que tous les spectateurs soient installés et que le spectacle commence. À ma connaissance Claude Régy est le seul metteur en scène qui exige une telle ascèse de son public. Cette entrée bouleverse profondément le rapport à l'oeuvre à laquelle on va assister, puisque le spectacle s'apparente alors à une sorte de cérémonie. Il y a un temps de dépouillement nécessaire avant le spectacle, qui procure une solennité rare à la salle, et instaure un rapport entre salle et scène particulier, du domaine du respect. »⁴¹

Lucile Commeaux décrit ici des directives du metteur en scène plutôt autoritaires mais qui me semble nécessaires pour que le public entre dans un « état de rêverie ». En pratiquant le « chantage » dont elle parle, Régy passe d'une certaine manière par la force. Le public n'a pas le choix, il fait silence ou il s'en va. S'il ne drogue pas les spectateurs comme dans *Inception*⁴² pour qu'ils se taisent complètement et s'endorment, il instaure tout de même un rapport de force similaire. C'est une manière de manipuler le spectateur pour qu'il se rende de lui-même totalement disponible à l'expérience qu'il va vivre. Lorsque j'ai vu *Rêve et folie*⁴³ au Théâtre de Vidy à Lausanne, seules des petites affiches nous invitaient à éteindre nos téléphones. Le silence ne nous a pas été demandé avant l'entrée du spectacle, il s'est fait de lui-même dans le gradin. En effet, le calme régnait déjà dans la salle et nous sommes entrés dans une quasi-obscurité. Cela donnait un aspect très cérémonial à notre arrivée. Je pense que c'est ce qui a impressionné les spectateurs qui se sont tus d'eux-mêmes, par respect aussi pour le travail des artistes. Il est évident que pour Claude Régy, l'induction commence avant même l'entrée en salle. La quasi-obscurité devient totale quand tous les spectateurs se sont assis. On se retrouve alors plongé dans un noir profond qui nous fait perdre toute distinction possible entre la scène et la salle. Nous sommes en complète immersion. Ce noir participe à l'isolement du spectateur et l'incite à se recentrer sur lui. Il permet d'individualiser sa réception du spectacle.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

⁴³ REGY, Claude, *op. cit.* p. 16.

Partir

Durant ma séance, je rentre peu à peu en état d'hypnose en même temps que l'induction se poursuit. J'ai conscience de ce qu'il m'arrive mais je me laisse faire. À l'instant où Nathalie Plasson me demande de fermer les yeux je me dis que l'hypnose va commencer. Je reconnais ce moment dont tout le monde a déjà entendu parler, celui où l'hypnothérapeute demande au patient de fermer les yeux pour que l'état d'hypnose commence. Et comme ces pensées me traversent l'esprit, je pense avoir encore le contrôle sur la situation. Mais quand Natahlie Plasson me fait remarquer que mes paupières sont lourdes et que je n'ai pas la volonté de les ouvrir, je me rends compte que je suis déjà sous emprise de l'opération hypnotique. À cet instant, je doute sur la liberté que j'ai de pouvoir sortir moi-même de mon état d'hypnose. Pendant la séance, le principe était que je communiquais régulièrement avec Nathalie Plasson par de légers signes de la main aux moments où elle me demandait mon approbation pour continuer l'expérience. J'aurais pu lui dire si quelque chose n'allait pas mais je ne sais pas si j'aurais pu prendre l'initiative moi-même d'arrêter l'expérience. À cet instant donc, j'ai l'impression d'être sous l'emprise de la grande détente qui s'est emparée de mon corps et sous celle aussi de la voix de l'hypnothérapeute. Elle m'invite de nouveau à bien respirer, à me détendre et à prendre en compte chaque partie de mon corps pour y installer le vide. Elle me fait constater que j'entends encore autour de moi le « tic-tac » de son horloge, les enfants qui jouent dehors, les voisins qui entrent et sortent de l'immeuble. Et c'est cela qui me trouble. Je suis en état d'hypnose tout en ayant encore conscience du réel autour de moi. Seulement je n'interfère plus avec lui. Je suis donc dans « la réalité subconsciente », conformément à mon plan établi. En effet, au moment de fermer les yeux, Nathalie Plasson me demande de garder en moi l'image du réel que je quitte pour la transposer derrière mes paupières. Ainsi, je calque le réel que j'ai quitté sur la réalité que je suis en train de me constituer intérieurement. Je me suis consciemment laissée glisser d'une réalité à une autre. Ainsi, je suis entrée dans un état d'hypnose sans m'en rendre compte.

Le même processus est engagé dans *Inception*⁴⁴. Lorsque Cobb les endort pour la première fois, Saito, Ariane puis Fisher ne se rendent pas compte tout de suite qu'ils sont dans un rêve. Ils n'en prennent conscience que progressivement. En effet, le rêve ressemble visuellement au réel. Ariane, jeune architecte embauchée par Cobb pour concevoir les différents niveaux de rêve, travaille à ce mimétisme entre rêve et réalité pour duper Fisher. Concevoir une architecture rêvée lui offre des libertés qu'elle n'a pas dans le réel. Elle peut améliorer dans son rêve la réalité qu'elle imagine. Dans son deuxième rêve avec Cobb elle conçoit, par exemple, une réalité en quatre dimensions. Plus tard, elle s'amuse à prolonger des espaces, à les agrandir en créant des effets miroir dans les lieux qu'elle traverse. Arthur, l'associé de Cobb, lui apprend à construire *l'escalier de Penrose*. Cet objet impossible prend la forme d'un escalier en deux dimensions faisant quatre virages à angle droit et revenant ainsi à son point de départ. De cette manière, nous percevons toutes les marches comme formant une boucle et constituant une éternelle montée ou une éternelle descente. Dans le film de Christopher Nolan, l'escalier permet d'échapper aux menaçantes projections des subconscious traversés. En effet, seul le rêveur peut passer l'escalier car il en est le créateur. Ariane, dans le film, travaille comme le ferait une scénographe. Elle part du réel pour créer des espaces de l'ordre de l'imaginaire, voire du rêve et de l'inconscient. Et ces espaces participent à l'induction du rêveur puis à sa transe. Car s'il pense d'abord être dans le réel en se trouvant en fait dans un rêve qui mime la réalité, il comprend qu'il est en état de « rêverie conscientisée » lorsqu'il voit l'espace changer en fonction de sa volonté. Ainsi, le même glissement d'une réalité à une autre s'opère durant ma séance d'hypnose et dans *Inception*.

Dans *Rêve et folie*⁴⁵ de Claude Régy, le glissement vers un « état de rêverie » se produit de manière hallucinatoire. Plongés dans le noir, nos yeux écarquillés à la recherche d'une image fatiguent de ne rien voir. Et cela dure longtemps. Puis, progressivement, une lueur apparaît au loin qui grossit de manière imperceptible. Fatigué, notre regard ne sait pas s'il est train d'halluciner. Alors nous voyons deux

⁴⁴ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

⁴⁵ REGY, Claude, *op. cit.* p. 16.

images qui se mêlent ; notre hallucination et l'image qui se construit réellement au plateau : un corps qui se déplace très doucement dans la pénombre. Ce processus, Nathalie Plasson l'utilise aussi en hypnose comme phase d'induction. Elle a, dans son cabinet, quelques tableaux colorés et abstraits. Elle demande à la personne qui la consulte de fixer un point du tableau pendant plusieurs minutes. Elle entretient en même temps un dialogue avec le patient. Au bout d'un certain temps, le regard de la personne se fatigue et les formes qu'elle perçoit se brouillent. Elle entre en état de « rêverie conscientisée » sans s'en rendre compte car elle continue de parler avec l'hypnothérapeute. Dans sa dernière création *Artefact*⁴⁶, Joris Mathieu utilise aussi la parole et plonge le spectateur dans un dispositif qui l'amène à vivre un « état de rêverie ». J'ai vécu cette expérience en tant qu'agent d'accueil du public car je travaillais dans le théâtre où se produisait la création. La jauge de ce spectacle est réduite à quarante-cinq personnes. Nous étions trois agents d'accueil et nous divisions le public entre trois groupes de quinze personnes avant de le faire rentrer dans la salle par trois entrées différentes. Le dispositif était sur scène. Avant d'arriver au plateau je donnais quelques instructions à mon groupe de spectateurs : « Vous allez trouver dans le dispositif des casques à l'endroit où vous allez vous asseoir. Vous porterez ces casques tout le long de la représentation. Je vous demande de bien vouloir éteindre vos téléphones portables afin de ne pas créer d'interférences avec le dispositif. » Sur le plateau le public arrivait dans un espace divisé en trois parties : deux stèles identiques entourées d'assises à l'intérieur desquelles se trouvait une imprimante 3D, et un espace-atelier où un bras robot était posé sur une table en acier. Le public restait quinze minutes dans chaque espace et déambulait de l'un à l'autre accompagné par les agents d'accueil. La réduction de la jauge et la division du public en trois groupes participaient à recréer la proximité et l'intimité présentes lors d'une séance d'hypnose. Puis, en mettant le casque sur ses oreilles le spectateur, comme dans *Rêve et folie*⁴⁷ de Claude Régy, mais avec d'autres moyens, quittait son réel en se coupant du contexte qui l'entourait pour se recentrer à l'intérieur de lui-même. Au bout de quinze minutes, une voix off, l'intelligence artificielle du dispositif, expliquait au spectateur qu'il se trouvait dans un futur

⁴⁶ MATHIEU, Joris, *op. cit.* p.14.

⁴⁷ REGY, Claude, *op. cit.* p. 16.

proche où les robots et les machines avaient pris le pouvoir sur les humains. Elle soulignait que les agents d'accueil étaient comme les spectateurs, de simples humains ne sachant pas trop ce qu'ils faisaient là. Ils étaient présents simplement pour guider le public d'un espace à un autre. Sans parler et par un geste simple j'invitais alors les spectateurs à me suivre. Ainsi, en quinze minutes nous avons glissé dans une autre réalité. Cette dernière, comme dans *Inception*⁴⁸, avait le même aspect que celle quittée quinze minutes plus tôt. Seul le temps, annoncé par l'intelligence artificielle, avait avancé. On se trouvait désormais dans un futur proche. Dans *Primitifs*⁴⁹, Michel Schweizer joue également sur une ambiguïté permanente entre la réalité et la réalité fictionnelle. En effet, la scène qui suit l'annonce disant que le public peut garder son téléphone allumé commence de manière inattendue. À l'arrivée des spectateurs, un acteur debout et de dos est déjà présent au lointain du plateau. Après l'annonce, il se met à danser. Cette scène est accompagnée par une musique forte et des stroboscopes qui éblouissent le public. Puis ce passage s'arrête aussi brusquement qu'il a commencé et Michel Schweizer entre sur le plateau pour commencer la conférence. Cette scène dansée fait quitter au spectateur sa réalité pour qu'il entre dans celle du spectacle. Mais, traitée comme un OVNI dans ce début de représentation, elle opère ce changement de réel sans que le spectateur s'en aperçoive. Malgré lui, le public, en regardant le danseur, entre dans un « état de rêverie ».

NIVEAU 2 – RÉALITÉ SUBCONSCIENTE

Rêverie partagée

« Même ceux qui dorment travaillent et collaborent à ce qui arrive dans le monde »

Marc-Aurèle

L'hypnose se pratique à deux, le patient et le praticien, celui qui « dort » et celui qui reste éveillé pour accompagner l'autre pendant sa rêverie et ensuite le réveiller. L'un

⁴⁸ NOLAN, Christopher, *op.cit.* p. 22.

⁴⁹ SCHWEIZER, Michel, *op. cit.* p. 33.

n'avance pas sans l'autre. Il y a une vraie complémentarité entre les deux sujets. Mais le songe reste individuel. Cela instaure un rapport étrange entre les personnes. Pendant mon état d'hypnose, Nathalie Plasson me demande de fixer un objectif à cette séance, de choisir une question à résoudre. Je soulève légèrement les doigts de la main quand j'ai trouvé. Elle fait intervenir alors l'utilisation de la métaphore. Elle me demande d'imaginer un grand champ cultivé de la plante de mon choix. Une fois que je le visualise bien, la voix me demande de le labourer, d'arracher chacune de ses herbes et de lui faire un signe de la main quand j'ai fini. J'ai du mal à visualiser ce champ dans son ensemble mais je me vois rapidement arracher les touffes d'herbes à la main. Je me demande quand cela va finir quand d'un coup je ressens une grande sensation de vie dans toute ma tête. Je me dis que c'est en fait mon corps qui me donne le signe de cette tâche accomplie et je soulève les doigts de la main droite.

Nathalie Plasson observe le moindre petit geste de mon corps. En effet, chaque mouvement du patient sous hypnose est un signe de son inconscient. L'hypnothérapeute les interprète tous et adapte son discours en fonction. Malgré ce dialogue particulier, le praticien n'a pas accès au monde intérieur du patient. Mais après l'expérience, la personne sortie de son état d'hypnose éprouve le besoin de raconter ce qu'elle a vu et traversé. Le praticien tente alors d'éclairer le patient sur ses interrogations en interprétant les signes qu'il a reçus de son inconscient.

D'une manière similaire, dans *Inception*⁵⁰, il y a toujours une personne qui reste dans la réalité ou dans le rêve pour protéger et réveiller les personnes qui s'endorment pour accéder à un niveau de rêve supérieur. Le processus d'endormissement est le même dans la réalité et dans le rêve, ce qui participe au trouble que nous avons de ne jamais savoir où les personnages se trouvent vraiment. Les personnes qui s'endorment s'assoient ou se couchent. Elles sont toutes branchées à la bonbonne de sédatif qui leur envoie la décharge de drogue pour qu'elles s'endorment. En étant reliées de cette manière, elles partagent le même rêve. En effet, chaque niveau de rêve appartient à une personne mais les autres sont susceptibles de pouvoir le modifier. En effet, quand Cobb et son équipe droguent Fisher, ils

⁵⁰ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

accèdent de force à son subconscient pour modifier ses pensées inconscientes. Mais les rêves, dans lesquels se retrouve le subconscient de Fisher, sont produits successivement par Yusuf, Arthur, Eames et Cobb. Et tous sont conçus visuellement par Ariane, l'architecte du projet. Pour penser ces visuels, cette dernière s'est inspirée auparavant des lieux que fréquente habituellement Fisher tout en les modifiant légèrement pour le duper. Dans le film, seul le subconscient de la personne autour duquel les autres rêvent, ici celui de Fisher, est censé se manifester. Mais dans les différents niveaux de rêves partagés, le subconscient de Cobb va aussi se manifester. Ainsi, dans le premier niveau de rêve qu'a conçu Ariane, qui se passe dans un décor urbain, apparaît en pleine avenue une vieille locomotive. On apprendra plus tard que cette locomotive est une des projections du subconscient de Cobb. Elle appartient aux souvenirs que le personnage tente de refouler mais qui resurgissent sans qu'il arrive à le contrôler. Ce souvenir, il l'a d'ailleurs rêvé dans un songe antérieur, lorsqu'il était avec sa femme Mal au plus profond de son inconscient. Cette locomotive, revenue des pensées inconscientes de Cobb, se manifeste par surprise. Ainsi elle déstabilise Cobb car elle le ramène à des souvenirs enfouis. Ainsi, dans *Inception*, en plus de ne pas savoir si on est dans la réalité ou le rêve, on ne sait jamais autour de quel subconscient les personnages rêvent. Le film est d'ailleurs une mise en abyme de la réalité que partagent les spectateurs dans la salle. Si l'on reprend la théorie de Jonah Lehrer citée en introduction, c'est la même partie de notre cerveau qui s'active quand nous dormons et quand nous rêvons. Les spectateurs qui sont allés voir *Inception*⁵¹ étaient comme les personnages qu'ils voyaient à l'écran ; ils partageaient tous un rêve commun, celui du film qu'ils étaient en train de regarder. À la sortie du cinéma, ils étaient comme des dormeurs à demi-conscients. Joris Mathieu recréait cette sensation de rêve partagé d'une certaine manière déjà son spectacle *Hikikomori - le refuge*⁵², comme dans *Artefact*⁵³, les spectateurs étaient invités à porter des casques pendant toute la durée de la représentation, assistant à chacune des versions des personnages. Dans la version du fils, Nils, on pouvait entendre :

⁵¹ NOLAN, Christopher, *op. cit.* 22.

⁵² MATHIEU, Joris, *op. cit.* p. 7.

⁵³ MATHIEU, Joris, *op. cit.* p. 14.

Nils. — Bien. Alors voilà. On y est. Dans mon lit, sous les couvertures, ça vient juste de se produire. Mes parents ont pris la décision de se connecter à ma mémoire interne. Ils vont entrer dans le système de sécurité de mon cerveau et s'introduire dans mes souvenirs. Mes parents ont le droit de faire ça. Il paraît que dans certaines situations ça peut aider à régler des problèmes. On voit les flics résoudre des enquêtes comme ça dans les séries. Quand il arrive des malheurs, quand les enfants n'osent rien dire, ou quand ils n'arrivent tout simplement plus à parler, parce qu'il n'y a pas de mots pour dire. Comme ils ont peur pour moi, mes parents ont décidé de fouiller dans ma mémoire, pour comprendre et aider leur fils. Et toi, tu vas plonger avec eux à l'intérieur de ces images.⁵⁴

Et à ce moment-là, le père et la mère enfilaient un casque sur leurs oreilles, comme les spectateurs. Les spectateurs sont-ils dans un rêve partagé comme dans le film de Christopher Nolan ? Ou Joris Mathieu a-t-il inventé le moyen de créer une séance d'hypnose partagée ? Dans tous les cas, la finalité du spectacle est très similaire à la fin d'une rêverie hypnotique. Le spectateur, n'ayant eu qu'une seule version de l'histoire, est amené à questionner les autres personnes du public sur leurs expériences respectives et à partager la sienne avec eux.

Voix off

Pendant ma séance d'hypnose, les paroles de Nathalie Plasson m'accompagnaient constamment. Comme une voix off, elle me guidait dans les actions à opérer sur mon corps et mon esprit. Sa voix influait aussi directement sur les images de mon inconscient. Durant mon état d'hypnose, au moment de tenir les herbes que je venais d'arracher dans ma main gauche, la voix me demande de garder toutes ces herbes et de les serrer. Un temps passe, de détente encore. Puis la voix me demande de choisir trois animaux, les premiers qui me viennent à l'esprit, un aquatique, un terrestre et un aérien. Chacun leur tour je dois les accueillir au creux de ma main droite. Les animaux qui m'arrivent en image me surprennent, venus de mon inconscient et de ce fait, de la troisième réalité de mon plan établi, « la réalité inconsciente », mais j'accepte de continuer l'expérience avec eux. Et je les projette mentalement dans ma main pour les accueillir confortablement. Et bientôt je dois choisir un des trois, celui avec qui j'ai le plus d'affinités, celui qui me paraît le plus en

⁵⁴ Viméo, Teaser - Hikikomori, le refuge - Mise en scène Joris Mathieu en compagnie de Haut et court [en ligne], disponible sur : <https://vimeo.com/174181335> (consulté le 29 mai 2017).

accord avec l'objectif que je me suis fixé. Quand j'ai choisi je soulève mes doigts en signe d'approbation et les deux autres animaux quittent ma main tranquillement. La voix me demande alors de poser le petit animal que j'ai gardé sur mon cœur, pour que son corps fusionne avec le mien, pour que je devienne l'espace de quelques instants cet animal. Et la voix m'incite à emprunter le mode de vie que je lui imagine, de courir, de manger, de vivre comme lui. Durant tout ce temps, le son de sa voix se mêlait aux autres sons du réel, de la « réalité quotidienne » que je venais de quitter : l'horloge, les cris des enfants, les entrées et sorties des voisins dans l'immeuble. Cela, Nathalie Plasson me l'a régulièrement fait remarquer pendant l'hypnose, incitant ainsi mon esprit à effectuer des allers retours entre mon inconscient et ma conscience, l'un enrichissant l'autre. Les deux évoluent en fait ensemble et c'est ce qui permet, je pense, de se souvenir, à la sortie de mon état d'hypnose des différentes étapes mentales qu'on a traversées. Cela permet à plus long terme de mener un vrai travail thérapeutique en appliquant en pleine conscience ce que notre inconscient nous a révélé.

Notre corps fonctionne de manière plutôt similaire avec nos rêves. C'est ce que décrit Aurélien Lemant dans son livre *Traum - Philip K. Dick, le martyr onirique*⁵⁵.

« L'actualisation du songe au réveil fonctionne comme une mémoire parallèle : ces lieux, ces visages, ces pantomimes et ces discours... nous les avons bel et bien vécus. Quand il nous revient en tête, au sortir du sommeil ou plus tard dans la veille, sollicité par un geste, un mot, une couleur, association de malfaiteurs, le rêve nous investit de sa totalité, d'un coup, d'un seul, aussi vague et fort que le souvenir. [...] De même, il y a une voix off qui préside à nos destinées oniriques. [...] Il y a une voix extra-diégétique du sujet présumé qui préside à nos destinées oniriques. »⁵⁶

Et c'est ce qui se produit dans *Inception*⁵⁷. La voix off dans le film c'est l'inception elle-même. En effet, cet acte consiste à implanter une idée qui n'est pas la sienne dans le subconscient d'un individu, en lui laissant croire qu'il en est lui-même à l'origine. Dans film, c'est Cobb qui implante une idée à Fisher sous les ordres de Saito. Comme Nathalie Plasson le fait avec moi lors de ma séance d'hypnose, Cobb

⁵⁵ LEMANT, Aurélien, *Traum - Philip K. Dick, le martyr onirique*, Lyon, le Feu Sacré, 2012

⁵⁶ *Ibid*, p.16.

⁵⁷ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

suggère à Fisher, par le l'intermédiaire de l'inception, d'agir et de prendre des décisions scénarisées à l'avance, selon la volonté de Saito. En effet, Fisher est à la tête d'un grand empire multinational que lui a légué son père décédé. Saito, lui aussi à la tête d'une grande entreprise, souhaite devenir le nouveau leader mondial. L'inception consiste à faire croire à Fisher qu'il existe un deuxième testament de son père et qui contient le réel legs qu'il lui a fait avant de mourir. Ainsi, Cobb implante dans le subconscient de Fisher l'idée que ce n'est pas sa multinationale que le père de Fisher voulait lui léguer avant de mourir. Il invente qu'il souhaitait lui transmettre la volonté de construire son avenir selon ses propres aspirations et sans subir celles de son père. Comme en hypnose, Fisher se réveille de l'inception avec la volonté de mettre en place ce que lui a commandé son inconscient trafiqué. Il va démanteler l'empire de son père et aménager son existence et ses envies propres.

Cette voix off constante est également présente dans les créations de Joris Mathieu. En 2010, il adapte au théâtre le roman d'Antoine Volodine, *Des anges mineurs*⁵⁸. Durant la représentation une voix narrative interrompue accompagnée d'un travail de musique prend par la main le spectateur tout au long du spectacle. Joris Mathieu crée ici un environnement onirique qui plonge le spectateur dans un état de demi-sommeil. Également invité du séminaire sur l'hypnose à l'ENSATT⁵⁹, il explique que dans *Des anges mineurs*⁶⁰, tout est construit pour que le spectateur s'endorme. La survie de ce dernier passe par sa capacité à résister à dormir.

« Ce spectacle est une véritable expérience sensorielle, dans laquelle illusions d'optique, construction musicale, voix off et machinerie théâtrale accompagnent doucement le spectateur dans un ailleurs. Composée de 49 tableaux, cette fresque théâtrale se présente comme une séquence poétique à partir de laquelle toute rêverie est possible. Chacun de ces tableaux est une fiction, un portrait, un micromonde. Les histoires s'emboîtent, se percutent, pour offrir au spectateur un voyage onirique dans lequel il est invité à plonger. Comme dans un montage cinématographique, c'est l'enchaînement entre ces images, ces instantanés du monde, qui produit du sens. Un sens qui se construit progressivement dans l'esprit de chaque spectateur. »⁶¹

⁵⁸ MATHIEU, Joris, *Des anges mineurs*, Cie Haut et Court, Théâtre de Vénissieux, 2010.

⁵⁹ *Projet Hypnose – Acte I*, op. cit. p.18.

⁶⁰ MATHIEU, Joris, *Des anges mineurs*, Cie Haut et Court, Théâtre de Vénissieux, 2010.

⁶¹ theatre-contemporain.net, *Des Anges mineurs*, [en ligne], disponible sur : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Des-Anges-mineurs/> (consulté le 29 mai 2017).

Comme en hypnose, le son a une part très importante dans les dispositifs de Joris Mathieu. De manière similaire il me semble qu'il participe à plonger le spectateur à la fois dans un univers mais aussi dans une détente profonde. Cette présence sonore influence son corps et son esprit et le met en confiance à l'endroit où il se trouve. Ainsi détendu, le spectateur se laisse aller à la rêverie trouvant peut-être, aux portes de son imaginaire, les voies de son inconscient. Joris Mathieu ajoute à cela un travail d'illusions optiques qui vient troubler la réalité du spectateur. Ainsi, des corps en trois dimensions apparaissent. Immatériels, ils semblent pourtant bien réels. Ils côtoient ceux, bien vivants, des acteurs. L'immatériel se mêle au matériel et le rêve à la réalité. Joris Mathieu questionne ici la représentation du corps. Sommes-nous bien vivants ou morts ? Sommes-nous en train de vivre dans le rêve de quelqu'un d'autre ? Notre propre réalité est-elle contestable ? Est-ce qu'il nous arrive de douter de notre propre réalité ?

Temps distendu

En hypnose, comme au cinéma et au théâtre, l'expérience proposée au patient-spectateur se déroule dans un temps limité. Cela peut osciller entre une trentaine de minutes et parfois plusieurs heures.

Une séance d'hypnose varie souvent entre trente minutes, comme je l'ai expérimenté, et environ une heure. Ce temps plutôt court est finalement assez long car l'expérience est éprouvante pour le corps qui la traverse. Lorsque je quitte la transe pour revenir à la réalité, dans le cabinet de Nathalie Plasson, le temps pendant l'hypnose m'a paru plus long que trente minutes. L'hypnothérapeute m'explique que cette sensation est normale car notre inconscient évolue beaucoup plus vite que notre conscient. Ces actions sont de l'ordre de la spontanéité. En effet, comme je le décris plus longuement dans la partie de ce mémoire relatant mon expérience, je découvre que mon inconscient, sans que je m'en rende compte, agit bien avant ma part consciente.

Ce phénomène se retrouve dans *Inception*⁶² où les personnages traversent successivement trois niveaux de rêves avant de se retrouver dans « les limbes » représentant notre inconscient, où le temps y est distendu à l'infini. En effet, la temporalité s'accélère d'un niveau de rêve à un autre. Les quelques minutes de course-poursuite dans la camionnette au premier niveau de rêve correspondent à plusieurs heures dans les rêves inférieurs. On apprend au cours du film que Cobb et Mal, sa femme décédée, avaient déjà voyagé ensemble dans « les limbes ». On ne sait pas combien de temps leur séjour à ce niveau inférieur a duré dans la réalité mais dans le rêve, les personnages y sont restés cinquante ans. Ils ont eu le temps d'y construire un monde virtuel à leur image. Son architecture est révélatrice de tout ce temps traversé. En cinquante années, le monde que les deux personnages ont construit s'apparente à une ville immense. Quand Cobb et Ariane y reviennent lors de l'inception pour retrouver Fisher tué par Mal dans un niveau de songe supérieur, le monde rêvé et laissé à l'abandon se déconstruit peu à peu.

Ariane. — C'est votre monde ?

Cobb. — Ça l'a été. C'est ici qu'on va la trouver [Mal]. Allez, viens.

Ariane. — Vous avez construit tout ça ? C'est incroyable.

Cobb. — On a mis des années. Et puis on s'est attaqués aux souvenirs. Cobb voit ses enfants apparaître, projetés par son subconscient.

Cobb. — C'est par là. Cobb et Ariane arrivent devant plusieurs bâtiments.

Cobb. — C'était notre quartier. Les lieux de notre passé. Il montre du doigt un des bâtiments.

Cobb. — Notre premier appartement. Puis on a déménagé dans l'immeuble qui est là. Après que Mal soit tombée enceinte on a habité ici. Il montre du doigt une maison en ruines.

Ariane. — Et vous avez reconstruit tout ça de mémoire ?

Cobb. — J'te l'ai dit. On avait énormément de temps.

Ariane. — C'est quoi ça ? Elle montre du doigt une autre maison en ruines.

Cobb. — La maison d'enfance de Mal.

Ariane. — Est-ce qu'elle y sera ?

Cobb. — Non. Suis-moi. Ils entrent tous les deux dans un immeuble moderne et intacte.

Cobb. — On préférerait tous les deux une maison mais on adorait ce type d'immeuble.

Dans le vrai monde on aurait dû choisir mais ici non.⁶³

Je trouve cet ensemble d'architecture intéressant scénographiquement car il mêle le rêve au subconscient en faisant intervenir des souvenirs. C'est un espace impossible qui hypnotise de par sa complexité et son caractère extraordinaire. Il invite à la

⁶² NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

⁶³ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

contemplation du spectateur car, traversé par les époques, le temps dans lequel il évolue semble suspendu. Il est à l'image de ce que décrit Aurélien Lemant dans *Traum - Philip K. Dick, le martyr onirique*⁶⁴.

« Aux grands rêveurs, le grand rêve : le temps est aboli dans le sommeil. Les rêves ouvrent sur des réalités alternatives. Passé, futur et présent, si cela veut encore dire quelque chose, s'y frictionnent et s'y kaléidoscopent, et ne se déroulent pas à l'identique de ce que nous avons connu ou prévu : ils mènent leur propre vie. Pourtant, l'intérêt paradoxal du rêve, c'est d'édicter cette seule loi : ne sachant pas que tu rêves, comment peux-tu attester que ton passé véritable n'est pas celui-là ? La loi onirique revêt la forme interrogative parce qu'elle force le veilleur comme le dormeur à inventer leurs réponses (ils sont deux personnages différents) et parce qu'elle est poème. Je me souviens de plusieurs rêves s'étalant sur plus d'une année, parfois deux, et n'ayant cependant pour unique datation que les quelques secondes ou minutes qu'ils durèrent réellement (?) dans les plis électrisés de mon cerveau. J'ai plusieurs fois gagné quelques vies dans mon sommeil, on ne me les reprendra pas. »⁶⁵

Ce temps distendu dans *Inception* et en hypnose se fait aussi ressentir au théâtre. Et souvent il vient contraster avec le temps court et réel de l'expérience. En effet, les dernières créations de Joris Mathieu ne dépassent pas une heure. Pourtant, lors du séminaire sur l'Hypnose à l'ENSATT, Joris Mathieu expliquait que le théâtre, pour lui, est un endroit révélateur de la capacité du spectateur à se confronter à des rythmes qui entrent en résistance au réel. Quand il vient voir un spectacle, le public décide de se couper de l'extérieur pour entrer à l'intérieur de lui-même. Il vient endurer des temps longs dans des moments de théâtre contemplatifs pour quitter quelques instants la société dans laquelle il vit, construite sur des temps courts et bousculée par une déferlante d'images et de médias de plus en plus rapides. Ces temps longs, Claude Régy les utilise aussi dans ses créations. *Rêve et folie*⁶⁶ ne dure que cinquante minutes et pourtant le spectacle semble s'étirer beaucoup plus longuement. Le comédien, Yann Boudaud, seul en scène, se déplace sur le plateau dans une chorégraphie très lente. Chaque mouvement, chaque parole est un événement qui résonne de manière amplifiée dans l'esprit du spectateur. Entre deux phrases, le public a le temps de continuer à construire son univers mental, influencé en direct par la pièce, de manière plus précise. Le décor est minimaliste et épuré. Il est composé d'une grande arche blanche qui évolue doucement avec la lumière.

⁶⁴ LEMANT, Aurélien, *op. cit.*, p.44.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ REGY, Claude, *op. cit.* p. 16.

Cet espace est intemporel car son abstraction ne le ramène à aucune époque particulière. Comme en hypnose lorsque le patient doit fixer un point coloré d'un tableau abstrait, l'espace ici dénudé de toutes références permet au spectateur de se projeter dans le cadre spatio-temporel qu'il souhaite imaginer. Dans *Primitifs*⁶⁷, Michel Schweizer nous fait perdre notre relation quotidienne au temps. Il met en place un dispositif hypnotique qui agit sur nos sens. Il ne cesse d'alterner des temps du quotidien avec des moments qui paraissent suspendus, où le temps semble s'écouler plus lentement. Les instants de conférence en temps réel s'intercalent avec des passages de trances dansées et des instants de récit contés. En effet, on découvre pendant la représentation qu'un des acteurs est aveugle. Il nous le dit lui-même au cours du spectacle et nous invite à partager sa vision du monde. La lumière dans la salle se baisse pour atteindre une obscurité. L'acteur prend la parole et nous conte son dernier souvenir visuel du monde, avant qu'il ne perde la vue. Dans le noir, il nous le décrit comme il s'en souvient. Et à ce moment, le public mêle ses propres images mentales avec celles de l'acteur et du personnage. Je me souviens de cet instant comme d'un souvenir. Je n'ai pas gardé en mémoire les détails de son histoire mais un lieu me revient en tête comme si je l'avais vraiment traversé. L'espace dont je me souviens se situe dans un pays oriental. Je vois d'abord un cheval blanc à la monture rouge qui se cabre. L'image que j'en ai est en contre-plongée. Je vois la scène par-dessous, peut-être parce qu'il me semble me souvenir que le récit de l'acteur datait de quand il était enfant. La deuxième vision que j'ai gardée de ce moment est celle d'une cour carrée en pierres blanches baignée d'ombres et de lumière. Il fait chaud. Cette cour donne sur une ruelle étroite parsemée de quelques étalages colorés de fruits. Je ne sais pas combien de temps a duré l'instant de ce récit conté mais il m'a paru comme le plus long et le plus intense de tous ceux que j'ai traversés pendant la pièce. Je crois que la précision de se souvenir tient notamment du fait que l'acteur a décrit des sensations visuelles mais aussi de l'ordre de l'odorat et du toucher. Cette manière de faire advenir des images au spectateur est proche de l'hypnose. Lors de mon entretien avec Nathalie Plasson, cette dernière m'explique qu'il lui arrive de convoquer chez le patient une odeur ou une sensation tactile afin de faire emprunter à l'inconscient

⁶⁷ SCHWEIZER, Michel, *op. cit.* p. 33.

du patient un autre chemin. En faisant intervenir des sens différents qui ne se rapportent pas directement à l'image, elle crée ainsi une dissociation, un effet de surprise chez la personne hypnotisée.

Rupture de pattern

L'effet de surprise utilisé en hypnose s'appelle une « rupture de pattern ». Par un effet de dissociation des sens, le praticien crée une ouverture dans l'esprit du patient, qui permet à l'inconscient de ce dernier de remonter jusqu'à la surface de son conscient. Cela se manifeste par l'apparition brusque d'images ou de souvenirs dans son esprit. Ces derniers illustrent sa prise de conscience d'un fait ou la solution à un problème qui le bloque plus ou moins consciemment depuis longtemps. Lorsque je m'imaginai en animal, profitant un peu de cette nouvelle vie qui s'offre à moi, la voix me rappelle pour me proposer, quand je le voudrais, de libérer les racines serrées dans ma main gauche. Alors j'ouvre mon point et je secoue mes doigts pour laisser s'échapper ces herbes compactées, métaphore inconsciente, logée dans la troisième réalité, « la réalité inconsciente », de mon problème solutionné ou de ma question résolue. La voix me fait savoir que dans les prochains jours, ce qui vient de se passer opérera un changement positif en moi.

Dans *Inception*⁶⁸, cette « rupture de pattern » apparaît notamment sous l'image de la locomotive dans le premier niveau de rêve partagé avec Fisher. Cette locomotive renvoie Cobb à un souvenir passé avec Mal dans « les limbes ». Dans ce rêve, ils s'étaient donné la mort en posant leurs têtes contre les rails d'une voie ferrée. La locomotive les avait écrasés et en mourant, ils avaient pu revenir à la réalité. Cette projection ramène Cobb à la culpabilité qu'il éprouve vis-à-vis de la mort de sa femme, décédée plus tard dans le réel. Mal apparaît d'ailleurs régulièrement dans les rêves partagés de Cobb sous la forme d'une projection incontrôlable de son subconscient.

Il me semble intéressant de retenir le principe de la rupture de pattern hypnotique au théâtre. Elle peut, peut-être, permettre au spectateur d'accéder à son

⁶⁸ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

subconscient, voire à son inconscient. Ce principe doit pouvoir se développer dramaturgiquement et scénographiquement. L'espace, à un moment du spectacle ou peut-être à plusieurs, créerait un effet de surprise pour s'ouvrir complètement. Cette ouverture provoquerait chez lui un effet cathartique lui permettant ainsi d'accéder aux voies de son inconscient. Dans *Seuls*⁶⁹ de Wajdi Mouawad, la « rupture de pattern » s'opère chez le spectateur par la dramaturgie. En effet, ce spectacle est pour moi directement relié à l'hypnose. Ce solo écrit en 2008 par Wajdi Mouawad est intégré à un cycle de création de l'auteur nommé *Domestique*. On y découvre Harwan, étudiant montréalais qui doit bientôt soutenir sa thèse portant notamment sur le théâtre de Robert Lepage. Au cours de la pièce son père tombe dans le coma et cela le pousse à se questionner sur sa relation père-fils, sa relation à l'art, son identité, des choses existentielles de la vie et banales en même temps. Et puis, en un instant, le spectacle prend par surprise le personnage et le spectateur en s'engageant dans une direction imprévue. Cette confusion nous pousse à entrer vraiment dans l'esprit de Harwan. Nous découvrons que, depuis le début du spectacle, nous voyageons dans l'inconscient du personnage. C'est en fait lui qui est tombé dans le coma, pas son père. C'est comme si nous avions vécu une induction sans nous en rendre compte. L'état de coma ici décrit est proche de l'hypnose. Dès le début du spectacle, nous étions en fait en transe avec Harwan. Dans son écriture, Wajdi Mouawad crée une véritable « rupture de pattern ». Nous quittons, l'espace d'un instant, toute la séquence du début du spectacle dans laquelle nous nous étions bien installés pour conscientiser la réalité de la situation que le personnage se cachait et nous cachait depuis le départ. C'est en acceptant son coma que Harwan va pouvoir en sortir. Il alors quitte cette silhouette de petit homme maladroit, presque adolescent et s'excusant de sa présence sur le plateau au début du spectacle. Après cette « rupture de pattern », il reconquiert, dans un mouvement enfiévré, son statut d'artiste et sa place dans le monde. Cette rupture a d'ailleurs un effet très cathartique sur le spectateur qui se retrouve au même endroit de surprise que le personnage. Quand j'ai compris que le coma était celui d'Harwan, c'est comme si mon esprit s'était tout d'un coup ouvert et que ma vision du plateau s'était élargie. À cet instant, ce qui se passait sur scène devenait plus spectaculaire

⁶⁹ MOUAWAD, Wajdi, *Seuls*, Au Carré de l'hypoténuse-France et Abé Carré Cé Carré-Québec, 2008.

et plus grand. La transe créatrice qui s'empare ensuite du personnage porte l'art et le théâtre à une dimension plus universelle. En même temps que nous nous enfonçons dans les profondeurs de l'inconscient de Harwan, nous sommes ramenés aux origines du monde, de l'art et de l'acte créateur. Cet état de coma est d'ailleurs similaire à celui décrit dans *Inception*⁷⁰ dans le dernier niveau de rêve. Vers la fin du film, deux des personnages pénètrent dans le niveau de rêve le plus profond appelé « les limbes ». C'est à cet endroit que se rassemblent tous ceux qui meurent dans les niveaux supérieurs de rêves mais qui, en raison de grosses doses de sédatifs, sont incapables de se réveiller. Ils sont donc condamnés à y rester pour l'éternité car le temps est distendu à l'infini. Pour revenir à la réalité ils doivent mourir dans « les limbes » en même temps que dans tous les niveaux de rêves supérieurs qu'ils ont traversés avant. De la même manière Harwan se tue dans son inconscient pour sortir du coma. Il se crève les yeux et se transperce le ventre pour faire sortir toute la bile noire qui le rongait avant. Dans cette pulsation destructrice et en même temps libératrice, il déchire la toile du Retour de fils prodigue de Rembrandt dont il s'est fait lui-même le sujet pour disparaître de l'autre côté du miroir et se réveiller dans la réalité.

Dans *Rêve Kafka*⁷¹ de Philippe Vincent, la « rupture de pattern » est davantage scénographique. Le metteur en scène joue sur les similitudes entre le rêve, le cinéma et le théâtre. Cette création est la fois un spectacle et une performance visuelle alliant le cinéma et la chorégraphie. Elle fonctionne dans deux espaces que les spectateurs investissent tour à tour. Le premier est l'endroit de fabrication et d'élaboration des images avec les acteurs et les opérateurs de cinéma munis des différentes machines, travelling, grue et caméras. Le second est l'espace de projection. Le théâtre, le cinéma, la réalité et le songe s'entremêlent à l'image de l'univers de Kafka. Ce dernier écrivait dans son journal que sa vie s'apparentait à un rêve. Il liait à son écriture ses réalités quotidiennes et son imaginaire onirique. De même, dans *Rêve Kafka*⁷² le spectateur ne sait plus quelle image appartient à quelle réalité. Philippe Vincent joue également sur la particularité du cinéma à pouvoir créer dans un seul studio un film tout entier. Dans une petite pièce se déploie en fait

⁷⁰ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p.22.

⁷¹ VINCENT, Philippe, *Rêve Kafka*, Scènes théâtre cinéma, 2014

⁷² *Ibid.*

un univers bien plus grand. Au cours de la représentation, un des personnages apparaît à l'écran, couché au sol sur un tapis. Mais en réalité, sur le lieu du tournage, il est debout contre le tapis tendu à la verticale. Puis s'enchaîne une séquence où une comédienne plus loin dans le studio effectue un massage cardiaque à genoux sur une table. On ne voit à la caméra que son buste et sa tête filmés en contre plongée, mais on devine par son expression et le mouvement de son corps qu'elle est en train de faire un massage cardiaque. De son côté, le comédien debout mime lui aussi un massage cardiaque sur son propre corps en apposant ses mains et ses doigts vernis sur sa poitrine. Par deux cadrages différents de ces deux actions simultanées, on comprend à la projection qu'une femme est en train d'effectuer un massage cardiaque à un homme couché au sol sur un tapis. En multipliant les points de vue, Philippe Vincent fait perdre au spectateur ses repères, à la fois spatiaux et temporels. En effet, l'action que voit le spectateur dans le studio ne devient réelle que lorsqu'elle est projetée à l'écran en noir et blanc. Ce réel en nuances de gris est aussi immatériel qu'un rêve. Le public a alors l'impression de rêver de sa propre réalité.

NIVEAU 3 – RÉALITÉ INCONSCIENTE

Revenir

À la fin de ma séance d'hypnose et juste avant de quitter mon état d'hypnose, Nathalie Plasson m'annonce que dans les jours qui vont suivre, ce que j'ai solutionné dans mon inconscient va trouver sa place dans ma conscience. Puis elle m'annonce que quand je serai prête, je pourrai ouvrir les yeux pour poser un regard neuf sur le monde qui s'ouvre autour de moi. Je décide de prendre le temps que je veux pour revenir à la réalité que j'avais quittée. Et je m'éveille dans la même position et dans la même configuration que lorsque j'avais fermé les yeux trente minutes plus tôt. Je suis toujours assise sur le fauteuil et Nathalie Plasson est en face de moi. Les aiguilles de l'horloge continuent de trotter, les enfants jouent toujours dehors et les voisins poursuivent leurs entrées et sorties dans l'immeuble. Tout me paraît comme avant. Seul le temps s'est écoulé. Et sûrement que quelque chose en moi, dont je n'ai pas encore conscience, a changé.

Dans *Inception*⁷³, le retour à la réalité des personnages se fait de manière aussi violente que quand ils l'ont quittée. Drogés sous sédatifs, ils doivent subir une importante « décharge », aussi puissante qu'un choc électrique, pour se réveiller. Dans la première partie du film, quand il n'est pas encore question de l'inception de Fisher, Cobb, encore « extracteur » de rêve, essaye de voler des informations stockées dans le subconscient de Saito. Mais cette extraction tourne mal et Cobb et ses associés doivent quitter précipitamment le niveau de rêve où ils se trouvent, niveau partagé avec Saito. Arthur meurt et parvient rapidement au niveau de rêve supérieur. Mais Cobb peine à se réveiller. Arthur ordonne à leur troisième associé d'activer la « décharge » qu'ils avaient prévue en cas de situation d'urgence. Ce dernier pousse Cobb assis sur une chaise au bord d'une baignoire remplie d'eau. Cobb, en plongeant dans l'eau, se réveille. Cette décharge fait d'ailleurs sortir le rêveur de manière plus progressive de son rêve inférieur. Il a le temps de voir le monde rêvé s'écrouler avant de revenir au niveau supérieur. Je trouve intéressant scénographiquement que la décharge ressentie intérieurement et physiquement par le comédien et le personnage produise un impact direct sur l'espace rêvé qui s'écroule. Dans *Inception*, il y a quatre manières de se réveiller. Si le sédatif vient à manquer, la personne se réveille d'elle-même. Elle peut aussi subir un choc physique assez violent dans son rêve. La méthode la plus courante dans le film reste encore de trouver la mort. Les personnages utilisent sinon une « décharge » sonore pour se réveiller. En effet, la chanson *Non, je ne regrette rien* d'Edith Piaf est utilisée pour réveiller les personnes impliquées dans un rêve commun et leur annoncer leur réveil imminent. Lorsqu'elle est diffusée dans les oreilles de la personne endormie, cette dernière l'entend déformée et ralentie dans le rêve qu'elle est en train de vivre. Les sons qu'elle perçoit sont étouffés et donc déformés par son état de sommeil. Le ralentissement qu'elle perçoit s'explique par l'écoulement différent du temps dans la réalité et dans le rêve. En effet, le temps perçu dans un rêve est beaucoup plus long que le temps perçu dans la réalité. Une théorie sur *Inception*, confirmée par le compositeur qui l'a composée, Hans Zimmer, annonce que la musique du film au début et à la fin du métrage s'inspire fortement de la chanson

⁷³ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

d'Edith Piaf. Cette mélodie serait donc la « décharge » nécessaire pour que le spectateur, lui aussi, se réveille et quitte le rêve dans lequel il a visionné le film. Le public revient-il alors à un niveau de rêve inférieur ou dans la réalité ? Dans tous les cas, à la fin du film, le spectateur se retrouve assis dans une salle de cinéma au milieu d'autres spectateurs comme avant le commencement de la projection du métrage. Et dans le film, lorsque l'inception de Fisher est terminée, les personnages se retrouvent à leurs mêmes places, dans le Boeing où ils s'étaient assis dix heures plus tôt.

Comme en hypnose et comme dans *Inception*⁷⁴, on retrouve au théâtre cette particularité consistant à faire sortir le spectateur de la représentation dans le même état que lorsqu'il y est entré. Dans *Rêve et Folie*⁷⁵, Claude Régy joue sur une fin de spectacle ambiguë. On ne sait pas vraiment quand le spectacle se termine. On le devine quand l'acteur salue d'un petit signe de tête. Alors nous applaudissons et cela marque la fin de notre transe intérieure. Après les saluts, la salle reste encore un moment dans une obscurité profonde. Comme en hypnose, cela permet à chaque spectateur « d'ouvrir ses yeux à son rythme » et de revenir à la réalité qu'il avait quittée cinquante minutes plus tôt. Je retrouve la même sensation qu'à la sortie de mon état d'hypnose. C'est comme si autour de moi rien n'avait changé. Est-ce que tout ce que j'ai eu la sensation de vivre s'est vraiment passé ? Mon impression est aussi similaire à la fin d'*Artefact*⁷⁶ de Joris Mathieu. Lorsque le public entre sur le plateau, une bande sonore est déjà en cours de diffusion, comme si elle avait toujours été là. Elle se poursuit tout le long de la représentation et joue encore lorsque le spectateur quitte le plateau. Cette bande sonore se superpose à celles diffusées dans les casques portés par le public. Quand ces dernières s'arrêtent, elles sortent le spectateur de la bulle hypnotique dans laquelle il s'était plongé pendant le spectacle. Mais lorsqu'il retire son casque, la bande sonore présente au début de la représentation est encore diffusée. Il retrouve le même contexte qu'il avait laissé avant de rentrer dans sa bulle. Le dispositif déambulatoire, sans comédiens et avec des machines, n'invite pas spécialement le spectateur à applaudir. Il sort de cette

⁷⁴ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

⁷⁵ REGY, Claude, *op. cit.* p. 16.

⁷⁶ MATHIEU, Joris, *op. cit.* p. 14.

expérience comme il y est entré, dans le silence mais peut-être pas dans la même réalité.

Doutes

Dans son livre *Traum - Philip K. Dick*⁷⁷, le martyre onirique, Aurélien Lemant étudie le rapport à la réalité, au rêve et aux doutes présents dans l'œuvre de l'écrivain de science-fiction, Philip K. Dick.

« ... le doute dickien fonctionne à l'inverse de son prédécesseur cartésien : en lieu et place d'une authentification de l'existence, il génère de l'incertitude qui produit et reproduit de l'étrangeté, laquelle augmente le doute et ainsi de suite. En cela, le doute dickien est bien exponentiel, ses remises en question ne conduisent pas à s'assurer de la réalité, mais à la contester. Quand il profère que "la réalité est ce qui, quand vous cessez d'y croire, refuse de s'en aller", Philip K. Dick ne fait que décrire la sensation ahurie de l'homme au réveil : celui-ci ne croit pas à ce qu'il voit, et ne saisit pas pourquoi, une milliseconde plus tôt, il chutait du ciel, pilotait un hovercraft ou éjaculait dans sa bonne amie. Je doute donc je rêve est le credo (le dubito, devrais-je dire) dickien. Mais sait-on jamais quand on rêve ? »⁷⁸

Je retrouve cette sensation d'ahurissement lorsque j'ouvre les yeux dans le cabinet de Nathalie Plasson. En effet, quelques minutes plus tôt je gambadais dans mon esprit sous les traits d'un animal que j'avais imaginé. Quand je pense reprendre mes esprits, Nathalie Plasson m'explique que la rupture après l'hypnose, le retour au « réel », permet en fait de poursuivre ma « rêverie conscientisée ». Et c'est ce qui, je crois, va me permettre de prendre conscience des événements que j'ai traversés dans mon inconscient. Mais comment être sûre que la réalité dans laquelle j'ai ouvert les yeux est la même que celle que j'ai quittée trente minutes plus tôt ?

Dans *Inception*⁷⁹, les personnages ont mis en place un moyen de savoir s'ils sont de retour dans la réalité ou s'ils sont encore en train de rêver. Chaque personnage possède un objet totem et lui seul en connaît les propriétés physiques. Celui de Cobb est une petite toupie qui appartenait à Mal avant sa mort. Dans le film, cet objet ne tombe jamais et tourne de manière infinie s'il est lancé dans un rêve. Mais pourtant, dans *Inception*, ce procédé ne lève pas tous les doutes des personnages.

⁷⁷ LEMANT, Aurélien, *op. cit.*, p. 44, p. 9-10

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

Dans le film on apprend que Mal, l'épouse défunte de Cobb, a trouvé la mort en se perdant entre le rêve et la réalité. Dans « les limbes » où ils avaient passé ensemble cinquante ans, elle avait mis sous clé la toupie pour oublier qu'elle se trouvait dans le rêve. Mais après ces longues années, Cobb, en voulant revenir à la réalité, a décidé de pratiquer sur Mal l'inception pour la convaincre de quitter le rêve. Il a retrouvé la toupie et l'a lancée. La voyant tourner de manière infinie, Mal s'est laissée convaincre de retrouver la réalité. Ensemble, ils se sont donné la mort en se laissant écraser par la locomotive. Mais en revenant au réel, l'inception avait tellement bien marché sur Mal qu'elle s'est finalement persuadée que la réalité dans laquelle elle pensait avoir émergé était un rêve. Elle est morte en se suicidant dans le réel qu'elle cherchait encore à atteindre. Mais comme Mal, le spectateur n'est finalement pas sûr d'avoir vu la réalité dans le film. En effet, rien ne nous indique vraiment que ce que les personnages prennent pour le réel dans le film n'est pas un niveau de rêve. La fin du film, comme dans *Rêve et folie*⁸⁰ de Claude Régy ou *Artefact*⁸¹ de Joris Mathieu ne donne pas d'indications claires sur le retour au réel des personnages et donc des spectateurs. Aurélien Lémant explique d'ailleurs à propos d'*Inception* :

« *Inception* EST une inception : il se propose de "concevoir les différents niveaux du rêve et expliquer au rêveur". Le début du film est moins celui du récit que le résumé argumenté de Cobb/Leonardo DiCaprio à son client. Ce client, c'est le spectateur. »⁸²

Le dernier plan du film montre la toupie qui tourne et oscille légèrement. Mais l'image se coupe avant même qu'on ait vu la toupie tomber. Cette ambiguïté finale laisse le spectateur dans un doute profond. Dès lors, plusieurs interprétations du film sont possibles. À plusieurs reprises, on voit Cobb activer la toupie qui finit par tomber ou bien s'arrêter de tourner. A ces moments-là, le film pourrait montrer la réalité. Mais la toupie de Cobb est avant tout le totem de sa femme défunte et cela laisse supposer que ces instants de soi-disante réalité sont en fait rêvés par Cobb. On peut alors s'imaginer que le film tout entier se passe dans un rêve. On pourrait aussi penser que c'est finalement Cobb qui subit une inception. Elle aurait été

⁸⁰ REGY, Claude, *op. cit.* p.16.

⁸¹ MATHIEU, Joris, *op. cit.* p. 14.

⁸² LEMANT, Aurélien, *op. cit.* p.44, p.29-30

orchestrée par Miles, le beau-père de Cobb pour lui faire oublier Mal, son épouse décédée. En effet, la présence de ce personnage dans le film est ambiguë. Il voyage facilement et comme dans un rêve entre Paris et Los Angeles. De plus, il pousse Cobb à recruter Ariane comme sa nouvelle architecte. Cette dernière n'a de cesse de suivre et de toujours chercher à aider Cobb. Ariane, comme Fisher seraient des complices de Miles venus aider Cobb à oublier Mal. Par ailleurs, concernant la scène finale du film, une autre interprétation est possible. La toupie ne s'arrêterait ni ne continuerait de tourner. L'histoire s'achèverait avant même que l'une ou l'autre des deux situations ne se produisent. Ces quelques hypothèses révèlent en tous cas le choix de Christopher Nolan de laisser ouverte la fin de son film. Comme l'énonce Philip K. Dick, c'est au spectateur de choisir s'il est revenu ou non à la réalité. Et il existe autant de versions possibles de ce film qu'il y a de spectateurs, car chaque spectateur est une réalité en soi. À propos de l'œuvre de son fils, la mère de Philip K. Dick explique « ... plus j'en apprend sur la façon de penser d'autrui, plus il me semble universellement vrai que chacun porte un autre monde en soi ».⁸³

Il existe autant de réalités que d'individus. C'est aussi ce que défend Joris Lacoste dans *Le Vrai Spectacle*⁸⁴, où il propose de plonger les spectateurs dans une hypnose collective le temps de la représentation.

« Joris Lacoste : Oui, l'idée est vraiment de produire un spectacle mental : le vrai spectacle, c'est celui qui a lieu dans votre tête. Il y a en fait deux spectacles : le "spectacle réel", qui correspond à ce qui est fait concrètement chaque soir sur scène. Et puis il y a le "vrai spectacle", qui est rêvé par chaque spectateur à partir de l'histoire racontée. L'adjectif "vrai" est tout relatif... Si ce spectacle est vrai, c'est peut-être simplement que la question de sa vérité ne se pose pas : car il y a autant de vrais spectacles que de spectateurs. On pense encore trop souvent que le sens est conçu par l'artiste et placé dans l'œuvre pour être ensuite déchiffré par le spectateur. Je crois, au contraire, qu'il est produit par le spectateur à partir de l'expérience proposée par l'œuvre. Il est différent pour chacun. Il ne préexiste pas. Cette idée, l'hypnose la met en évidence de manière particulièrement tangible. »⁸⁵

⁸³ LEMANT, Aurélien, *op. cit.* p. 44, p.20

⁸⁴ LACOSTE, Joris, *op. cit.* p. 32.

⁸⁵ theatre-contemporain.net, *Le Vrai spectacle* de Joris Lacoste, [en ligne], disponible sur : <http://www.theatre-contemporain.net/textes/Le-Vrai-spectacle-Joris-Lacoste/> (consulté le 30 mai 2017)

Sans pratiquer directement l'hypnose, Wajdi Mouawad propose au public de devenir spectateur de son espace mental. La scénographie est de la matière grise à ciel ouvert. Ce sont les images produites par Harwan dans son inconscient. Cette scénographie aux allures simplifiées fonctionne sur un système plus complexe. Très épurée, elle est à la fois assez réaliste, pour qu'on croie à la réalité que joue Wajdi Mouawad nous peignant le portrait de Harwan au chevet de son père, et en même temps assez abstraite pour qu'elle devienne ensuite l'espace mental du personnage. Le jeu d'acteur, la dramaturgie et le processus scénographique du spectacle sont très complémentaires. En effet, comme le personnage, nous sommes persuadés dans toute la première partie de la pièce que nous sommes dans la réalité que décrit Harwan. Pourtant des signes récurrents au plateau devraient nous prouver le contraire. En effet, Harwan se dédouble régulièrement par l'intermédiaire de projections vidéo. Son double virtuel l'observe, l'imité, se moque de lui, le bouscule, le tue et se suicide. On comprend que ces images sont des projections de l'inconscient de Harwan et que le metteur décide de nous les montrer pour nous faire part du mal être du personnage. Dès lors, nous acceptons que soient projetées au plateau les images mentales du personnage. C'est comme si Wajdi Mouawad nous faisait rentrer dans un faux processus hypnotique. Nous ne sommes pas explicitement invités à nous laisser aller à voyager dans nos univers mentaux pour projeter nos propres images sur la scène. Avec ces projections vidéo, le metteur en scène nous indique qu'il le fait déjà à notre place. Nous donnons donc notre pleine confiance à ce qui se passe sur scène. Nous mettons de côté notre vigilance et nous oublions de faire attention à des signes qui devraient nous alerter sur la réalité fictionnelle de la situation. Dans la pièce, par exemple, le téléphone qu'utilise régulièrement Harwan est un objet totem digne d'*Inception*⁸⁶. C'est le seul objet sur scène dont nous connaissons tous le fonctionnement.

Un téléphone sonne lorsque quelqu'un appelle sur le numéro auquel il est rattaché. Et dans la pièce on remarque que cette sonnerie ne marche pas. Le personnage nous le justifie par le modèle ancien de l'appareil. Et nous acceptons de croire à cette éventualité. Harwan passe beaucoup de son temps à discuter au bout de ce téléphone. Si bien que lorsqu'il se retrouve, dans la pièce, dans un photomaton

⁸⁶ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p.22.

pour prendre des photos d'identité et que le téléphone sonne, il le décroche comme si c'était un portable, ce qui est impossible dans la réalité, même fictionnelle. Ce coup de téléphone annonce à Harwan que son père est à l'hôpital et qu'il vient de tomber dans le coma. Il s'ensuit alors une puissante décharge lumineuse et sonore sur scène et nous voyons le double virtuel du personnage, projeté en vidéo, tomber. On se dit que cela illustre le choc émotionnel de Harwan qui vient d'apprendre la nouvelle. Plus tard, parti en voyage à Saint-Petersbourg, Harwan retrouve le même téléphone qu'il avait chez lui dans sa chambre d'hôtel. Et ce téléphone se met à sonner alors qu'il n'avait jamais marché avant. Surpris comme nous, le personnage décroche. On entend alors la voix de sa sœur qui lui apprend que ce n'est pas son père mais lui qui est dans le coma. À cet instant, je ressens en moi un sentiment de grande ouverture. Tous les signes que j'avais perçus avant et auxquels je n'avais pas prêté de grande attention me reviennent d'un coup. Et je comprends, en même temps que sa sœur l'annonce, que Harwan est tombé dans le coma en perdant connaissance dans la cabine du photomaton. Ce virage dramaturgique agit comme une « rupture de pattern ». Son effet est vertigineux car elle est à l'image des rêves emboîtés dans *Inception*⁸⁷. Nous découvrons que depuis le début de la pièce nous voyons l'inconscient de Harwan projeter des images de son propre inconscient. Nous sommes au moins à deux niveaux inférieurs à la réalité. Cette dernière apparaît au plateau à travers des parois translucides qui laissent apparaître la réalité brouillée et en ombres chinoises : la chambre d'hôpital de Harwan.

À la fin de la pièce, lorsqu'il se glisse dans la toile projetée du Retour du fils prodigue de Rembrandt, on ne sait pas s'il décide de retourner dans la réalité et de se réveiller de son coma. Comme les spectateurs à la fin d'*Inception*, nous ne savons pas où nous nous trouvons au moment d'applaudir. Est-ce que c'est l'acteur qui salue ? Est-ce que c'est Harwan ? Son inconscient ? L'inconscient de son inconscient ? C'est à chaque spectateur de décider de la réalité dans laquelle il se trouve quand la lumière de la salle s'est rallumée.

⁸⁷ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p. 22.

Lyon, le 7 juin 2017

Après la mise en lien de ma séance d'hypnose avec le film *Inception*, tout en tissant des analogies avec mes expériences théâtrales, je souhaite encore questionner Joris Mathieu plus précisément sur l'« état de rêverie » il désire plonger les spectateurs lors de ses spectacles. Je le questionne également sur l'utilisation de la Réalité virtuelle, technologie à laquelle il semble important de s'intéresser en scénographie.

« Je commence l'entretien en revenant sur l'intervention de Joris Mathieu durant le séminaire sur l'hypnose le 21 janvier 2017 à l'ENSATT. Lors de la présentation de son travail, il parlait notamment de notre relation à la mort. Il évoquait notamment sa création *Le Bardo*⁸⁸ et sa volonté de placer le spectateur dans un état entre la vie et la mort, entre deux réalités. Je lui demande donc ce que représente pour lui cet état de mort. Joris Mathieu m'explique que, pour lui, le noir au théâtre c'est déjà la mort. Dans *Le Bardo*⁸⁹, il convoquait, par l'intermédiaire de l'écriture d'Antoine Volodine, le monde personnel de chaque spectateur. Il abordait notre relation à la mort et aux être perdus. Pour lui, il y a une relation entre la mort et le sommeil. On dit d'ailleurs que la mort est un état de grand sommeil. Joris Mathieu pense que les gens qui ont peur de dormir sont ceux qui ont aussi peur de la mort. Il se considère comme faisant partie de ces personnes-là et cela l'intéresse donc de travailler sur cet état de demi-conscience où on lutte contre l'endormissement face aux rêveries. Dans son théâtre, il ne cherche pas forcément à provoquer cette lutte chez le spectateur mais plutôt à le plonger dans une phase de rêverie qui va mettre en jeu son libre arbitre. Il souhaite que le public alterne entre un état de résistance à la rêverie et la rêverie elle-même. C'est cette idée d'aller-retour qui l'intéresse, que le spectateur aie la liberté de rentrer et de sortir de la rêverie comme il le veut. Il peut parvenir à cet état seulement s'il décide de laisser aller ses angoisses, de lâcher-prise quant à sa peur de la mort. C'est cette zone d'inconfort qu'explore Joris Mathieu, l'endroit où le spectateur n'est plus maître du temps. Il la convoque notamment avec un travail de son et d'images spécifiques ainsi qu'une rythmique de

⁸⁸ MATHIEU, Joris, *Le Bardo*, Haut et court, Les Subsistances, 2010.

⁸⁹ *Ibid.*

jeu particulière. Et contrairement à une séance d'hypnose, Joris Mathieu n'a pas la volonté de vouloir clarifier ce que voit ou ce que ressent le spectateur pendant un spectacle. La part d'interprétation reste au public. Le spectacle est une phase de questionnement qui prend son sens quand elle est confrontée ensuite avec la réalité. A ce moment-là, c'est le souvenir de l'expérience théâtrale qui agit.

Je questionne alors Joris Mathieu sur les moyens avec lesquels il parvient à plonger le spectateur dans cet état de demi-conscience. Je lui fais remarquer que l'expérience hypnotique se pratique à deux, entre le praticien et le patient et qu'entre ses deux créations, *Hikikomori-le refuge*⁹⁰ et *Artefact*⁹¹, le nombre de spectateurs s'est réduit, passant d'une jauge normale à un public de 45 personnes. Je lui demande s'il y a dans son travail la volonté de créer une proximité forte, comme en hypnose entre ceux qui produisent l'expérience et ceux qui la reçoivent. Il me raconte que dans *Le Bardo*⁹², il y avait un seul spectateur au centre du dispositif. Toute l'expérience théâtrale se produisait autour du spectateur. Elle était un grand simulacre destiné à stimuler l'imaginaire du spectateur afin qu'il se fasse son propre chemin mental pendant la représentation. En effet, la création jouait avec l'illusion par l'intermédiaire notamment du pepperghost. Le spectateur était confronté à différents types de corps, à la fois réels et virtuels et ainsi il en venait à douter de sa propre réalité.

Dans ses créations, Joris Mathieu a souvent recours à des dispositifs qui vont appel à des technologies nouvelles, comme par exemple dans *Hikikomori- le refuge*⁹³ où le dispositif sur scène était orné d'un grand holoscreen que le public regardait depuis la salle et où chaque spectateur portait un casque audio. Je lui demande donc si l'utilisation de ces technologies dans ses spectacles est une fin en soi parce qu'elles lui permettent notamment d'atteindre l'état de demi-conscience recherché pour le public. Il m'explique que ce qu'il recherche surtout dans ses dispositifs, c'est le potentiel spectaculaire qu'un effet va pouvoir produire sur le corps du spectateur. Ses créations sont des machines techniques capables de produire un effet physique

⁹⁰ MATHIEU, Joris, *op. cit.* p. 7.

⁹¹ MATHIEU, Joris, *op.cit.* p. 14.

⁹² MATHIEU, Joris, *op.cit.* p. 61.

⁹³ MATHIEU, Joris, *op. cit.* p. 7.

sur le spectateur. Le recours aux technologies s'explique donc davantage dans la recherche de cet effet à produire plus que comme un cahier des charges à remplir. Nous abordons alors ensemble la question de la réalité virtuelle, qui rejoint beaucoup le processus mis en place dans le film *Inception*, où les personnages évoluent en toute conscience dans les rêves. Dans le cas de la réalité virtuelle, regardée aujourd'hui par l'intermédiaire de casques mais peut-être bientôt grâce à des prothèses intégrées à nos yeux, l'illusion produite est très forte. Le risque est qu'elle soit tellement puissante qu'elle fasse finalement disparaître la fiction. La réalité virtuelle peut faire perdre la frontière entre la réalité et la fiction car il devient alors très facile de glisser d'une réalité à une autre. L'utilisateur ne sait plus où il se trouve. Mais Joris Mathieu voit dans la réalité virtuelle un médium permettant de faire fusionner le théâtre et le cinéma. En effet, elle apporte au cinéma un espace davantage théâtral où il devient possible d'utiliser la profondeur de spatialité par l'intermédiaire de la représentation en trois dimensions. Elle permet de travailler dans un espace de réalité augmentée, où la représentation se fluidifie car il n'y a plus besoin d'utiliser comme au cinéma une succession de cut entre les plans.

Je cite à Joris Mathieu le cas de Luckey Palmer, le fondateur de la société américaine Oculus VR qui a conçu l'Oculus Rift, un masque de réalité virtuelle. Ce chef d'entreprise déclare notamment que grâce à la réalité virtuelle, les gens n'auront plus besoin d'aller physiquement au théâtre. Ils utiliseront chez eux leur masque de réalité virtuelle pour regarder une pièce, comme ils utiliseraient leur téléphone portable. Mais pour Joris Mathieu, plus qu'une réalité augmentée, le théâtre propose davantage une réalité alternative. Dans la cité, le théâtre est encore un lieu dédié à une expérience. Comme au cinéma, on entre dans cet endroit en franchissant une porte symbolique. C'est le spectateur qui décide de franchir ce seuil pour vivre l'expérience que lui proposent les artistes et pour entrer dans leur univers théâtral ou cinématographique. A l'inverse, dans le cas de la réalité virtuelle, si on suit la théorie de Luckey Palmer, c'est l'expérience qui s'invite dans l'univers de l'utilisateur.

Pour Joris Mathieu, il y a dans le théâtre, à l'origine, un rapport au rite, à la transe, à la tribu. C'est un endroit qui traite de questions politiques. Sa forme se rapproche aussi de celle du jeu de rôle. Mais le théâtre est plutôt considéré aujourd'hui comme

un espace de divertissement, ce qui pose un problème vis à vis de l'engagement du spectateur. Car il représente davantage quelque chose qui nous soulage plus qu'elle nous égratigne. Joris Mathieu m'explique que c'est bien ce que le théâtre doit faire, nous égratigner. Même si cela se passe à l'insu du spectateur, même si son attente a été déçue car il n'a pas été divertie comme il le pensait, l'essentiel est qu'il ait été confronté à quelque chose qui l'a égratigné. Cela relève de la dimension intime du théâtre qui réunit une communauté pour toucher une part sensible de chaque spectateur. Si le théâtre n'est pas envisagé comme tel, alors l'expérience, au lieu d'être augmentée, est amoindrie. Dans un contexte sociétal difficile, comme celui de la conjoncture actuelle, le spectateur aimerait qu'on l'apaise. Mais pour Joris Mathieu, le théâtre reflète aussi l'état du monde. Sa fonction n'est pas tant de changer le monde mais bien de tout le temps l'interroger.

Dans ses dispositifs, ceux de *Hikikomori-le refuge*⁹⁴ et *Artefact*⁹⁵ notamment, Joris Mathieu utilise un holoscreen pour faire apparaître des images virtuelles en trois dimensions, qui peuvent s'apparenter à nos visions mentales. Je lui demande si, dans ses créations, il a la volonté que le spectateur voyage intérieurement grâce à ses propres images mentales ou s'il souhaite que les images virtuelles projetées au plateau soient le reflet du monde intérieur du public ou bien encore s'il désire créer un va-et-vient entre ces deux possibilités. Il m'explique qu'il n'a pas la volonté de faire de la scène un reflet de l'état intérieur du spectateur. Il a davantage le désir de permettre à chaque personne du public une interprétation inconsciente de la création qu'on lui présente. Ce qui l'intéresse, c'est de s'adresser aux zones inconscientes du spectateur qui sont parfois consciemment enfouies car il ne veut pas les voir. Mais pour que ces zones enfouies ressurgissent, il faut que le spectateur éprouve le désir que ça arrive, il faut qu'il le souhaite. Cette expérience ne se passe jamais à son insu car il faut d'abord qu'il l'accepte, et lui même ne sait pas toujours d'ailleurs pourquoi il le fait. Pour Joris Mathieu, solliciter ainsi le spectateur permet de créer sa participation active pendant la représentation. Je fais alors un parallèle avec ma séance d'hypnose et je lui demande si ce lâcher-prise du spectateur pour l'expérience théâtrale passe d'abord par sa mise en confiance dans le dispositif. Il

⁹⁴ MATHIEU, Joris, *op. cit.* p. 7.

⁹⁵ MATHIEU, Joris, *op.cit.* p. 14.

m'explique qu'il ne cherche pas à mettre en place un protocole de mise en confiance mais plutôt de toujours avoir une bienveillance pour le public afin de l'accompagner vers un bel univers à découvrir. Le monde théâtral qu'il souhaite créer est une combinaison entre son imaginaire, celui des artistes de sa compagnie et celui du public. Il ne souhaite pas accompagner, comme en hypnose, le spectateur dans un voyage psychologique. Il a le désir de créer avec lui, le temps de la représentation, un univers hybride, résultat de la co-création proposée. Le théâtre représente, pour lui, une expérience de créativité.

Je fais remarquer à Joris Mathieu qu'il y a dans son travail la présence de plusieurs scènes. Il y a celle présente physiquement au plateau et celle que crée mentalement le spectateur. Il me semble qu'il y a donc dans ses créations la présence d'une scène extérieure et d'une scène intérieure, la scène mentale du public qui est toute aussi importante ; ce qui est différent, par exemple, des spectacles de Claude Régy où la scène extérieure, le plateau de théâtre, est traitée de manière très minimaliste afin d'augmenter les images de la scène intérieure du spectateur. Joris Mathieu me raconte que ces créations sont, en effet, le résultat de l'alchimie d'un va-et-vient entre une image physique au plateau et une image littéraire dans la tête du spectateur. Cela participe à provoquer chez le public un mécanisme plus intime. Cette image littéraire s'apparente à celles que nous imaginons lorsque nous lisons un livre. Et ce sont ces visuels précisément que Joris Mathieu cherche à convoquer. C'est pourquoi il travaille toujours à partir de textes de littéraires et moins de textes théâtraux. Pour recréer au théâtre une expérience similaire à celle de quand nous lisons un livre, il crée donc une alchimie entre une voix off narrative, diffusée pendant la représentation, et les images mentales du spectateur. J'évoque, encore une fois, le parallèle avec l'hypnose, où le praticien, pour créer l'état de transe chez le patient, l'accompagne d'un flot de paroles continu pendant la séance. Joris Mathieu m'explique que dans le texte qu'énonce la voix narrative dans ses créations, le spectateur sait d'emblée qu'il ne va pas pouvoir tout saisir. Il se laisse porter par les mots et ne retient que l'essentiel qui lui parvient, que ce qui fait sens pour lui. Dans les expériences théâtrales que convoque Joris Mathieu, le dialogue n'est pas moteur. C'est la littérature qui vient saisir le public, et cela plus facilement qu'il n'y paraît. En effet, lire un livre déclenche chez une

personne une mécanique spécifique. Le sujet s'assoit, déchiffre la langue, avance dans sa lecture et parfois reviens en arrière pour s'arrêter sur quelque chose qui l'interpelle tout à coup et qui fait sens pour lui. Pour Joris Mathieu le même processus doit s'enclencher au théâtre. Le public doit d'abord faire l'effort d'entrer dans l'univers que lui proposent les artistes pour ensuite se laisser porter par la représentation comme par la lecture d'un livre. Mais la différence entre les deux expériences réside dans le fait qu'au théâtre, le spectateur ne peut pas arrêter le spectacle pour revenir en arrière sur un élément qui l'interpelle. Quand il se passe cette interpellation, cette rupture, le spectateur doit choisir la manière dont il va poursuivre l'expérience. Il peut décider de continuer à se laisser porter par la représentation ou, au contraire, de rester à distance pour repenser à ce que la rupture vient de créer en lui. Car il sait à cet instant que la suite du spectacle l'intéressera moins. Au théâtre, pour Joris Mathieu, tout se joue sur la question de savoir si l'oeuvre théâtrale a été capable de créer ou non cette mécanique littéraire, qui fait qu'à un moment la personne va oublier qu'elle est en train de lire. Si cela fonctionne, la mécanique se sera alors intégrée au processus de pensée du spectateur et interagira librement avec sa part inconsciente. Car au théâtre, la rêverie naît chez le public par l'intermédiaire de la contemplation induite par le dispositif. Pour entrer en contemplation, le spectateur doit acquérir le langage et les codes du mécanisme de l'oeuvre qu'on lui propose. Et cette acquisition se produira, si la rencontre se fait entre l'oeuvre et le public.

Lyon, le 16 juin 2017

À ce jour et après mon entretien avec Joris Mathieu, je pense que c'est cet « état de rêverie » qui reste le plus proche de l'état de ce que je cherche à créer chez le spectateur pendant un spectacle et par l'intermédiaire de la scénographie. En effet, à ce stade de ma réflexion, je crois pouvoir affirmer que ce que je recherche à produire c'est un état physique et mental au carrefour de nos pensées conscientes, subconscientes et inconscientes, où ces dernières se manifesteraient dans notre esprit comme lorsque nous rêvons. Pendant la représentation, les spectateurs viendraient superposer leur univers mental et virtuel à celui bien réel de la scène.

Leur esprit serait entièrement ouvert et apte à mêler les données de leur réalité quotidienne à celles proposées par leur conscience, subconscient et inconscient afin de trouver des pistes de réflexion sur un sujet proposé dans le spectacle, pistes encore jamais explorées.

Ce moment de fusion de nos pensées que je cherche à atteindre s'apparente notamment à un moment précis de ma séance d'hypnose avec Nathalie Plasson, lorsque j'ouvre la main pour libérer les herbes compactées dans mon poing. Ces herbes compactées étaient la métaphore d'un problème personnel conscient et se rapportant à des faits vécus dans ma réalité quotidienne. En suivant les instructions de Nathalie Plasson, j'ai labouré le champ d'herbes dans ma tête à l'image du problème que je cherchais à résoudre. Et quand l'hypnothérapeute m'a demandé de compacter les herbes que j'avais imaginées dans mon esprit comme dans un rêve et qu'elle m'a ensuite demandé de les compacter dans ma main, c'est à cet instant que le moment de fusion a été le plus fort. En effet, j'ai transposé une vision mentale venue de mon inconscient à une action physique réalisée dans ma réalité quotidienne. Et c'est ce que j'aimerais que le spectateur reproduise au théâtre, mais je ne sais pas encore dans quel sens.

... (Je réfléchis).

Est-ce que c'est le spectateur qui produit mentalement une image liée à une pensée personnelle pour la fusionner avec l'action réelle au plateau ? Ou est-ce que c'est l'action réelle au plateau qui vient se transposer dans l'esprit du spectateur, afin qu'il la poursuive mentalement ?

...

En revanche, je décide de ne pas retenir de ma séance l'aspect directif que l'hypnothérapeute produit sur mon esprit par ses paroles. En effet, même si elle n'a pas accès à mes images mentales, elle influence le chemin de ma pensée.

...

Mais à cet instant je me dis qu'il se passe en fait la même chose au théâtre. Car le texte qu'énonce les acteurs ou qui est diffusé de manière sonore participe aussi à diriger les pensées du spectateur.

...

Non, je crois...

Je crois qu'en fait ce qui me dérange dans l'hypnose c'est la passivité de l'état du sujet hypnotisé. Pendant ma séance, quand mes paupières se sont fermées, j'ai eu la sensation de ne plus pouvoir les ouvrir moi-même. Sur le moment je me laissais faire, car je voulais tester à fond l'expérience hypnotique. Mais avec le recul que j'ai aujourd'hui et si je devais revivre cette expérience, je pense que j'aurais la sensation de perdre ma liberté de penser et d'agir. Car même si pendant mon état d'hypnose j'entendais encore les bruits de la « réalité quotidienne », le « tic-tac » de l'horloge, les bruits des enfants, dehors, la voix de Nathalie Plasson, je me sentais, derrière mes paupières closes, enfermée dans « ma bulle ».

...

Si je fais le lien avec ma première note sur les deux scénographies fictives que j'ai réalisé l'année de mon entrée à l'ENSATT en 2014-2015, « Mon désir dans ces deux tableaux était de suspendre, à un moment de la pièce, la respiration du spectateur en révélant au plateau un espace au caractère spectaculaire. Il me semble, qu'avec cet espace, je cherchais à créer un effet de surprise chez le spectateur afin que son esprit, comme l'espace, s'ouvre complètement. », je réalise que cet effet de surprise se rapproche de manière évidente de la « rupture de pattern » hypnotique.

...

Je ne sais pas encore comment cela peut prendre forme scénographiquement, s'il faut créer pour cela, comme le dit Nathalie Plasson, un effet de dissociation chez le spectateur.

...

Ce qui m'intéresse principalement dans cette « rupture de pattern », c'est le fait qu'elle crée un effet de surprise chez le spectateur qui d'un seul coup emprunte un chemin de pensée imprévu et jamais exploré avant.

...

...

Et ce chemin de pensée imprévu qui s'offre à lui à cet instant permet d'accéder à son subconscient, voire son inconscient. Il fait ressurgir quelque chose qui était enfoui profondément en lui et qu'il avait oublié ou trop conscientisé pour s'en souvenir simplement avec sa conscience.

...

Si maintenant je reviens sur l'état de passivité qui me dérange pendant l'hypnose, je peux dire qu'il se rapproche de l'état des personnages sous sédatif dans *Inception*⁹⁶. Mais dans le film, la passivité chez les personnages est encore plus forte que lors d'une séance d'hypnose car ils doivent attendre de pouvoir subir un choc violent dans leurs rêves pour espérer revenir à leur réalité quotidienne.

...

Je crois que ce qu'il m'intéresse particulièrement dans ce film c'est la facilité des personnages à évoluer dans les niveaux de rêve et à s'enfoncer de plus en plus profondément dans l'inconscient.

...

Je crois que je m'identifie en fait au personnage d'Ariane.

...

Je suis fascinée par la liberté immense que permettent les rêves dans la conception des espaces. Car il devient possible...

...

... de complexifier et ainsi sublimer des espaces inspirés de notre réalité quotidienne. Je trouve que les espaces dans nos rêves comportent une profondeur inégalable dans le réel. Car ils sont constitués de nos couches de pensées conscientes, subconscientes et inconscientes. Et chacune des strates de ces espaces rêvés comporte les souvenirs de notre vie passée.

...

Alors peut-être que ce qu'il m'importe en scénographie c'est de proposer un espace au plateau qui comporte déjà les premières strates d'un espace dont j'invite le spectateur à poursuivre la construction.

...

Je crois que pour moi, l'espace scénographique au plateau doit être comme un tremplin à « l'état de rêverie » du spectateur. Il doit induire des chemins de pensée suffisamment riches pour que le spectateur puisse ensuite se les approprier totalement afin de « rêver » dessus.

...

⁹⁶ NOLAN, Christopher, *op. cit.* p.22.

Cela demande la conception d'un espace contradictoire ; suffisamment neutre et épuré pour que chaque spectateur puisse s'en emparer et le fusionner aux images de son esprit pour continuer à le construire. Et suffisamment riche pour offrir le maximum de chemins de pensées possible au spectateur, chemins l'invitant à croiser à la fois sa conscience, son subconscient et son inconscient.

...

Il me semble que c'est aussi ce que cherche à faire Joris Mathieu, quand il m'explique lors de notre entretien qu'il souhaite inviter le spectateur à faire des allers retours entre son « état de rêverie » et la réalité quotidienne. Je pense comme lui qu'il faut garder au plateau la présence d'une scénographie, de costumes, de lumière et de son, qu'il faut conserver une part de théâtre concrète au plateau...

...

... pour que pendant la représentation, le spectateur vienne puiser régulièrement dans cette part concrète, le nécessaire pour élaborer son univers mental.

...

Mais pour moi, les scénographies d'*Hikikomori-Le refuge*⁹⁷ et d'*Artefact*⁹⁸, conçu par Nicolas Boudier et Joris Mathieu sont trop contraintes par les dispositifs techniques qu'elles utilisent. Ces techniques, souvent technologiques, demandent un espace important au plateau. Joris Mathieu et Nicolas Boudier utilisent notamment dans leurs deux dernières créations des dispositifs avec un holoscreen. Cet écran est utilisé afin de recréer au plateau le principe du *pepper's ghost*. Cette technique permet d'obtenir en mettant bout à bout et à un angle de 45 degrés une surface diffusante d'images (écran de projection, écran de télé...) et une surface réfléchissante et transparente (l'holoscreen). L'alchimie entre ces deux surfaces et l'angle qui les sépare permet de produire au plateau des images virtuelles en trois dimensions. Les images de la surface diffusante apparaissent en trois dimensions derrière la surface réfléchissante et transparente. Cette technique permet donc de lier au plateau des images virtuelles qui peuvent interagir avec à la réalité quotidienne.

...

⁹⁷ MATHIEU, Joris, *op.cit.* p. 7.

⁹⁸ MATHIEU, Joris, *op.cit.* p. 14.

Mais cette technique, de par les deux surfaces qu'elle convoque ainsi que l'angle à 45 degrés qu'elle nécessite, contraint beaucoup l'espace scénographique au plateau. Dans *Artefact*⁹⁹ en tout cas, Nicolas Boudier a le dispositif scénographique autour de cette technique.

...

Ce qui crée pour moi un espace scénographique contraint techniquement et donc formellement, et qui comporte en lui la « froideur » inhérente aux technologies utilisées.

...

Même si je pense que Joris Mathieu atteint, notamment par ses scénographies, « l'état de rêverie » que je cherche aussi à produire chez le spectateur, les dispositifs qu'ils proposent ne sont pas encore tout à fait ceux que je veux concevoir. Car « l'état de rêverie », comme il me l'explique dans l'entretien, est produit pendant le spectacle par le doute que ressent petit à petit spectateur vis-à-vis de sa propre réalité, lorsque se mêlent au plateau, des corps virtuels, diffusés par le *pepper's ghost*, et la réalité quotidienne du dispositif sur la scène.

...

À ce stade de ma réflexion, je pense que je souhaiterais que cet « état de rêverie » provienne de la richesse, comme décrite précédemment, d'un espace qui porterait en lui la profondeur de strates conscientes, subconscientes et inconscientes.

...

Un espace contenant une richesse poétique et métaphorique.

...

La réalité virtuelle est peut-être la technologie qui permettrait de réunir les conditions de l'espace scénographique dont je suis à la recherche.

...

Car cette technique permet, par l'intermédiaire d'un masque, de superposer littéralement un espace virtuel à celui de notre réalité quotidienne. Et comme me l'explique Joris Mathieu lorsque je l'interroge à ce sujet, l'espace produit par la réalité virtuelle comporte en lui la profondeur de la troisième dimension. C'est peut-

⁹⁹ Ibid.

être la solution qui permettrait de lier les images du cinéma en deux dimensions à celles du théâtre comportant les trois dimensions de la réalité quotidienne.

...

...

La réalité virtuelle au théâtre serait peut-être la solution qui permettrait à l'espace scénographique de ne plus être contraint par des techniques imposantes comme celle du *pepper's ghot*.

...

...

...

Mais si on utilise la réalité virtuelle au théâtre cela risque de réduire extrêmement le champ de vision du spectateur. Car s'il aura l'impression d'évoluer dans un espace à la profondeur immense, mêlant virtualité et réalité quotidienne, il risque de se couper totalement des autres spectateurs qui l'entourent dans la salle. On risque de perdre, avec cette technologie, la sensation d'un « état de rêverie » individuel du spectateur mais partagé avec la présence des autres spectateurs. On risque de perdre la notion de communauté propre au théâtre et à notre société.

...

...

À ce jour et à quelques heures d'imprimer ce mémoire, je laisse encore ouvertes mes réflexions sur cet « état de rêverie » du spectateur qui reste au cœur de ma recherche scénographique.

...

Prochainement je devrais effectuer un nouvel entretien avec le scénographe Nicolas Boudier afin d'approfondir encore avec lui les enjeux d'un dispositif scénographique capable de créer chez le spectateur cet « état de rêverie ». Je souhaite poursuivre, avec lui, les réflexions déjà amorcées avec Joris Mathieu lors de notre entretien, notamment autour de la question de la réalité virtuelle.

...

La soutenance que je vous présenterai le 4 juillet sera une étape de plus à ma recherche. A ce stade, je me rends compte que tous les dispositifs que j'ai pu expérimenter en tant que spectatrice au théâtre, et qui ont produit chez moi un

« état de rêverie » similaire à celui que je veux produire, demandent souvent l'utilisation de procédés complexes techniquement. De plus la complexité de ces dispositifs, inhérente à la précision que demande le processus permettant d'atteindre cet « état de rêverie » chez le spectateur, demande une réflexion mûrie sur un assez long terme. Avec le temps et les moyens dont je dispose avant le 4 juillet, ma soutenance sera une version sûrement simplifiée d'un dispositif plus abouti que je souhaite un jour réaliser, dans l'espoir de créer, chez un futur public, un intense moment de « rêverie ».

...

TABLE DES ILLUSTRATIONS

EYSSAUTIER Lisalou, *scénographie fictive pour La Réserve de Gintaras Grajauskas*, Lyon, 2014, photographie de maquette, p.6.

EYSSAUTIER Lisalou, *scénographie fictive Splendid's de Jean Genet*, Lyon, 2015, visuel infographique, p.6.

Allociné, Interpréter "Inception", [en ligne], disponible sur : [//www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18596408.html](http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18596408.html) (consulté le 30 mai 2017), p.25.

BIBLIOGRAPHIE

ÉMISSION

COMMEAUX, Lucile (réalisation), *Entrer au spectacle*, France-Culture, 3 octobre 2016.

FILM

NOLAN, Christopher, *Inception*, New-York, Warner Bros., 2010.

OUVRAGES

Absurdités et paradoxes de Nasr Eddin Hodja, Paris, Phébus, 2006.

BELLOUR, Raymond, *Le corps du cinéma - hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL, 2009.

JAKOB, Pablo, *Appel en provenance de la Nébuleuse*, s.n, 2015.

LEMANT, Aurélien, *Traum - Philip K. Dick, le martyr onirique*, Lyon, le Feu Sacré, 2012.

LOSCO-LENA, Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896) : Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010.

MAETERLINCK, Maurice, *La Princesse Maleine*, Bruxelles, Espace Nord, 2012.

SÉMINAIRE

Projet Hypnose – Acte I, ENSATT, 21 janvier 2017 : journée d'étude organisée par Mireille Losco-Lena et Adeline Thulard.

SITES

La Coma, Primitifs [en ligne], disponible sur : <http://www.la-coma.com/PRIMITIFS> (consulté le 30 mai 2017).

theatre-contemporain.net, Des Anges mineurs, [en ligne], disponible sur : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Des-Anges-mineurs/> (consulté le 29 mai 2017).

Propos de Joris Lacoste, theatre-contemporain.net, Le Vrai Spectacle de Joris Lacoste, [en ligne], disponible sur <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Vrai-spectacle/ensavoirplus/> (consulté le 30 mai 2017).

theatre-contemporain.net, Le Vrai spectacle de Joris Lacoste, [en ligne], disponible sur : <http://www.theatre-contemporain.net/textes/Le-Vrai-spectacle-Joris-Lacoste/> (consulté le 30 mai 2017).

Viméo, Teaser - Hikikomori, le refuge - Mise en scène Joris Mathieu en compagnie de Haut et court [en ligne], disponible sur : <https://vimeo.com/174181335> (consulté le 29 mai 2017).

SPECTACLES

LACOSTE, Joris, *Le vrai spectacle, Échelle 1:1*, Théâtre de Gennevilliers, 2011.

MATHIEU, Joris, *Artefact*, Collectif Haut et Court, Théâtre Nouvelle Génération, 2017.

MATHIEU, Joris, *Des anges mineurs*, Cie Haut et Court, Théâtre de Vénissieux, 2010.

MATHIEU, Joris, *Hikikomori - le refuge*, Collectif Haut et Court, Théâtre Nouvelle Génération, 2016.

MATHIEU, Joris, *Le Bardo*, Haut et court, Les Subsistances, 2010.

MEYSSAT, Bruno, *juste le temps*, Théâtre du Shaman, Cadix, 2017.

MOUAWAD, Wajdi, *Seuls*, Au Carré de l'hypoténuse-France et Abé Carré Cé Carré-Québec, 2008.

REGY, Claude, *Rêve et folie*, Théâtre Nanterre-Amandiers, 2016.

SCHWEIZER, Michel, *Primitifs*, La Coma, Lieu Unique, 2015.

VINCENT, Philippe, *Rêve Kafka*, Scènes théâtre cinéma, 2014.

REMERCIEMENTS

Je remercie toutes les personnes qui participent à l'élaboration et à la « rêverie » de cette recherche : Denis Fruchaud, Alexandre De Dardel, Mireille Losco-Lena, Bruno Meyssat, Nicolas Boudier, Joris Mathieu, Nathalie Plasson, Jean-Michel Gardiès, Guillaume Pessina, Mallory Duhamel, Gabrielle Marty, Lisiane Durand Lucie Meyer et Pablo Jakob.