

Déméter

ISSN : 1638-556X

Publisher : Université de Lille

14 | Hiver | 2025

**Défaire les histoires disciplinaires : frictions et appropriations réciproques
entre théâtre et performance (de 1950 à nos jours)**

L'Arte Povera, vers le théâtre

Arte Povera, towards theatre

Barbara Satre

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2450>

DOI : 10.54563/demeter.2450

Electronic reference

Barbara Satre, « L'Arte Povera, vers le théâtre », *Déméter* [Online], 14 | Hiver | 2025, Online since 30 janvier 2026, connection on 01 février 2026. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/2450>

Copyright

CC-BY-NC

L'Arte Povera, vers le théâtre

Arte Povera, towards theatre

Barbara Satre

OUTLINE

Nouvelles gammes
Partenariats électifs
Déplacements élémentaires

TEXT

- 1 Faire retour sur l'histoire de la formule « théâtre d'artiste » nous renvoie à l'expérience des artistes plasticiens de l'Arte Povera, qui à travers le décloisonnement des disciplines ont fait appel à la pratique théâtrale pour construire leur avant-garde. En effet, cette formule proviendrait de l'analyse des pratiques nées dans l'environnement du groupe, et dont les premiers usages apparaîtraient en Italie autour de 1970¹. Giovanni Lista précise que cette expression vient « définir les actions des artistes qui, se réclament de l'Arte Povera, et qui disaient œuvrer en osmose avec le théâtre² ». C'est un lien génétique, donc, qui associe l'Arte Povera au théâtre. Il apparaît en effet dans les premiers textes du fondateur du courant, le critique Germano Celant, qui reprend les termes du *Théâtre pauvre* utilisés par le metteur en scène polonais Jerzy Grotowski³ afin de définir sa théorie. L'adjectif « pauvre » est interprété comme un vecteur de renouveau artistique et préconise de réduire au minimum, donc à l'essentiel, les moyens et les matériaux mis à la disposition de l'artiste. Ce contexte de conceptualisation illustre l'importance du phénomène de rapprochement des arts à l'œuvre dans le giron de l'Arte Povera. Le théâtre d'artiste est donc une pratique particulièrement riche pour les membres du groupe italien.

Nouvelles gammes

- 2 L'entrée en scène de certains artistes povéristes ou à proprement parler leur passage à l'acte, résulte de rencontres dont on peut douter

du caractère fortuit. Les années 1967, 1968 et 1969 marquent le début d'une intense collaboration entre les arts visuels et les arts du spectacle en Italie. Les domaines d'intervention de Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Mario Ceroli, Paolo Scheggi, Luciano Fabro ou Jannis Kounellis se diversifient. Leurs pratiques scéniques naissent dans un contexte théâtral très mouvementé. Les développements retentissants d'un « *Nuovo teatro* » (« Nouveau théâtre ») imposent progressivement de jeunes metteurs en scène dans le paysage des arts du spectacle italien et un renouvellement du langage théâtral, en rupture avec une certaine tradition de la scène. Ce courant s'établit en effet dans un climat de tension contre les institutions officielles. L'histoire du théâtre italien des années 1960 oppose les *théâtres stables* (*teatri stabili*, qui dépendent des municipalités) aux *théâtres itinérants* (*teatri di giro*). C'est la révélation d'une tension tant économique qu'artistique, parallèle à ce qu'on nomme en France la crise de la mise en scène. Il y a, de la part de l'ensemble des avant-gardes provenant du monde du spectacle, la condamnation d'un théâtre passéiste considéré comme un véritable sanctuaire impénétrable et moribond. Ainsi, le Nouveau Théâtre ne naît précisément pas du « vieux théâtre » mais contre le « vieux théâtre⁴ ». Cette tendance, qui émerge à la fin des années 1950 et durant les années 1960, est incarnée en Italie par les metteurs en scène Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Mario Ricci, Luca Ronconi, Leo De Bernardinis, Perla Peragallo, l'Odin Teatret d'Eugenio Barba ou encore Giuliano Scabia. Le mouvement fédérateur du Nouveau Théâtre est scellé par le congrès d'Ivrée tenu au Palazzo Canadese du 9 au 12 juin 1967⁵, duquel résultera un texte programmatique⁶ rédigé par les critiques de théâtre Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Franco Quadri et Edoardo Fadini⁷. Cet événement découvre l'existence d'une autre forme de théâtre, en dehors des itinéraires « académiques ». Les travaux des metteurs en scène sont articulés autour de la recherche et de l'expérimentation. Le Nouveau Théâtre se veut être à la fois un théâtre laboratoire, en constante mutation, et un théâtre collectif⁸, en prise directe avec la société. Ainsi, il est intéressant de relever que l'une des premières phrases du programme d'Ivrée indique un rapprochement nécessaire entre les arts, à travers cette affirmative : « ce qui vaut pour le théâtre vaut pour le reste des expressions artistiques, c'est la mise en cause continuelle et systématique de sa propre structure expressive et représentative⁹ ». Le

théâtre se présente alors clairement comme le fer de lance du sursaut artistique. Les aspirations de l'Arte Povera s'accordent naturellement avec celles des protagonistes du Nouveau Théâtre¹⁰. En effet, Germano Celant en définissant l'Arte Povera dans ses écrits souligne le perpétuel questionnement de l'art par l'art à l'œuvre dans la pratique des membres du groupe, lesquels, (dit Celant) « éliminent tout ce qui pourrait ressembler à la réflexion et à la représentation mimétique, à une habitude linguistique¹¹ ».

3 On peut mettre en parallèle certaines recherches issues des arts plastiques avec les préoccupations des avant-gardes théâtrales en Italie au début des années 1960. Michelangelo Pistoletto dit lui-même avoir initié son chemin vers les arts du spectacle par les *Tableaux réfléchissants*¹² qui opèrent un passage naturel de l'objet à une esthétique de la relation. Dans un prolongement, Michelangelo Pistoletto crée alors à Turin en 1968 le théâtre Zoo¹³ avec Maria Pioppi et Carlo Colnaghi. *La compagnia di guitti dello Zoo (La compagnie des farceurs du Zoo)*¹⁴, compagnie de théâtre de rue, interroge la notion de barrière et la limite par rapport à laquelle doit se positionner l'artiste. Pour Pistoletto, l'idée n'est pas de malmenier l'œuvre mais de lui trouver un lieu d'élection. Dans la perspective de sortir de l'atelier naît une grande diversité de pratiques toutes développées, d'après Germano Celant, pour « démolir les institutions pétrifiées de la peinture et de la sculpture » mais aussi de « l'exposition et du spectacle¹⁵ ». Ainsi les réalisations de Michelangelo Pistoletto s'inscrivent parfaitement dans cette recherche de formes alternatives. Au contact des *Tableaux réfléchissants*, le spectateur qui s'y miroite est placé dans une position de performeur, à l'égal du rôle nouveau adopté par les comédiens expérimentaux, qui ne sont plus simplement des professionnels de la fable et se mettent à nu afin d'embrasser un espace réel et non-narratif.

4 Sur ce modèle, beaucoup de réalisations plastiques des artistes de l'Arte Povera tendent, comme le réclament les avant-gardes théâtrales, à sortir le spectateur de sa passivité, à le rendre protagoniste de l'œuvre, dans le but de déjouer l'illusionnisme des situations. De plus, l'œuvre de Michelangelo Pistoletto s'affronte invariablement à la question de l'*auctoritas* de l'artiste et s'emploie à en critiquer l'altérité. Ses créations se déclinent pour entrer en résonance avec le monde et questionner l'extensibilité de la condition artistique. L'idée

d'un partage de la création se retrouve également dans la pensée en germe du Nouveau Théâtre, qui opte pour une réelle mutualisation des tâches dans la réalisation du spectacle et implique l'abolition des fonctions dominantes de scénographe ou de metteur en scène dans l'organigramme théâtral.

- 5 Le complet investissement des artistes de l'Arte Povera au théâtre dévoile plus largement leur implication dans la réflexion engagée depuis Ivree, avec l'ambition de transformer profondément le monde du spectacle. Chaque artiste prend alors ouvertement position dans la discussion qui porte à la fois sur l'enjeu d'un renouvellement formel du langage théâtral et sur ses aspirations idéologiques. La place de ces voix singulières sera légitimée par une série d'entretiens publiée par la revue *Sipario* en avril 1969 ; dans un dossier intitulé *Dopo la scenografia (Après la scénographie)*¹⁶, cinq artistes sont conviés à donner leur approche du théâtre : Jannis Kounellis, Eduardo Arroyo, Paolo Scheggi, Michelangelo Pistoletto, et Mario Ceroli.
- 6 Chacun des entretiens publiés apparaît comme un texte d'intention et tous en appellent systématiquement à la réforme du statut de « scénographe ». Le qualificatif communément admis pour désigner l'intervention de l'artiste au théâtre est celui de « décorateur ». Ce terme est interprété de façon très péjorative par l'ensemble des participants au débat. Le terme délimite une fonction et fixe un statut considéré comme subalterne. Kounellis, par exemple, parlait de façon dépréciative d'un travail d'« embellissement » corrélé à cette fonction¹⁷. Les artistes disent vouloir contribuer à une réalisation théâtrale à la seule condition d'intégrer un espace social déhiérarchisé, dans l'idéal d'un travail collectif, qui permettrait de revaloriser la part de création apportée par l'artiste plasticien au sein du dispositif théâtral. Ces témoignages confirment les orientations du Nouveau Théâtre à l'intérieur duquel « le travail de groupe maintient sa prééminence dans la phase de projet, d'élaboration et de réalisation de la mise en scène¹⁸ ». Le collectif va constituer la donnée préalable à une transformation durable et profonde des fondements du théâtre, l'élément capable d'assurer la pérennité du processus de circulation entre art et théâtre.
- 7 Ainsi, remettre en jeu le mélange des genres au travers de diverses collaborations revient à interroger, voire à transformer, le rôle de

l'artiste dans le dispositif théâtral et à définir les apports de l'art au théâtre. L'attitude dissidente des artistes de l'Arte Povera vis-à-vis des musées se retrouve aussi dans leur rapport à l'institution théâtrale. La dimension politique des collaborations paraît essentielle et est en corrélation, à une plus large échelle, avec le militantisme de la fin des années 1960. Le Nouveau Théâtre construit sa théorie sur cet engagement et considère que le travail de groupe constitue en lui-même une tendance politique qui s'affronte au système socioculturel dominant¹⁹. L'adoption d'un théâtre contestataire s'impose aux artistes introduits dans ce nouvel environnement.

Partenariats électifs

- 8 Le phénomène de théâtre d'artiste est largement engendré par l'intense sollicitation des metteurs en scène à l'égard des créateurs de l'Arte Povera. Ces collaborations au théâtre, motivées par le désir d'une œuvre bicéphale, s'avèrent donc très fécondes. De nombreuses pièces engagent ainsi un tandem. Distinguons par exemple les duos Ceroli-Ronconi, Ceroli-Pasolini, Paolini-Quartucci, Kounellis-Quartucci, Scheggi-Scabia²⁰. Les metteurs en scène découvrent les artistes par leurs expositions personnelles. Et c'est précisément leur démarche plastique, c'est-à-dire extra-théâtrale, leurs interrogations sur l'espace, qui intéressent les hommes de théâtre. Ce théâtre investi par des artistes plasticiens reflète aussi le désir des créateurs d'aller voir ce qui se fait ailleurs et atteste de la grande curiosité de certaines personnalités dans le giron de l'Arte Povera. Il révèle des territoires inédits de convergence.
- 9 La version qu'en donne le metteur en scène Carlo Quartucci se détache pourtant de ce panorama général, en faisant véritablement du théâtre d'artiste une méthodologie individuelle ; là où ce genre d'expérience est tout de même resté plutôt épisodique, puisqu'on ne parle pas ici de professionnels de la scénographie. L'entreprise du metteur en scène, fondée sur la rencontre des arts, rend sa pratique théâtrale inséparable des pratiques complices de la peinture, de la sculpture, de la musique et de la photographie. Sa démarche théâtrale est soumise à un protocole d'invitation qui a pour conséquence l'élargissement de son propre périmètre artistique. Cette diversification des approches, amenée par de nombreux échanges dans la phase

de conception du spectacle, introduit de l'altérité et engage le théâtre vers de nouveaux horizons de la création. En 1968 s'opère une sorte de bascule dans le travail propre de Carlo Quartucci. Le théâtre d'artiste prend une place majeure dans son œuvre, en cohérence avec son parcours et celui de sa troupe. La rencontre déterminante avec Jannis Kounellis (1968) d'abord et avec Giulio Paolini deux années après (1970) explique cette nouvelle orientation.

- 10 La pièce *Les témoins*²¹ constitue le socle de la collaboration expérimentale entre Jannis Kounellis et Carlo Quartucci. Le metteur en scène s'en remet littéralement, pour ce spectacle, aux « hostilités » de l'artiste. Le duo s'engage alors dans une opération de « destruction du théâtre ». Les premières pièces du plasticien participent d'un théâtre que nous qualifierons donc d'offensif, dans lequel l'artiste part précisément « à l'attaque de l'espace scénique²² ». Cet assaut de la scène se fait avec des interférences de matériaux rudimentaires, simples, mais qui procèdent – pour renforcer ce champ lexical guerrier – d'une véritable stratégie d'invasion. Se côtoyaient simultanément sur le plateau « 110 cages de petits oiseaux gazouilleurs sur le fond : et sur la scène des tas de pierres, de terre, de charbon, de sacs de jute, des baquets pleins d'eau ; et différents chariots qui transportent un véritable cyprès, de la laine pour matelas, une énième cage avec un perroquet énorme²³ ». L'occupation de l'espace s'érige alors en politique artistique chez Jannis Kounellis. En effet, dès novembre 1967, Kounellis investit complètement la galerie L'Attico à Rome en changeant les espaces de circulation et en intégrant à cette structure remodelée des éléments naturels, organiques et vivants²⁴. L'artiste expose sur une grande partie du sol de la pièce de grands bacs de terre plantés de cactus. Au mur, un tableau métallique est agrémenté d'un perchoir sur lequel est posé un ara vivant, aux couleurs très vives. Et contre la même paroi repose une masse de coton brut enserrée dans une gangue de fer émaillé. En postulant que le théâtre a du retard sur l'art, Jannis Kounellis souhaite faire jouer « la marge d'autonomie²⁵ » de sa pratique au cœur de la production de spectacles pour malmener le dispositif scénique et l'extraire de son immobilisme. Il se situe alors du point de vue des arts plastiques et exerce selon le modèle des pratiques récentes qu'il a expérimentées. Kounellis ne désire pas agir en homme de théâtre, mais veut poursuivre sur scène la démarche qui l'a conduit à sortir de l'atelier.

Carlo Quartucci adhère pleinement à cette démarche de *l'en dehors* pour à la fois appréhender d'autres langages et révéler ce qui, dans le théâtre, peut apparaître comme un fondement.

- 11 Le questionnement des poncifs du théâtre se développe aussi avec Giulio Paolini, compagnon de route de Carlo Quartucci depuis 1970. Cet échange entre les deux artistes durera à peu près quinze ans. Le metteur en scène donne toute latitude à l'artiste pour déstabiliser les fondations séculaires de son institution et le laisse incorporer la symbolique théâtrale à son univers pictural. L'ambition du metteur en scène d'associer la peinture au théâtre s'accomplit par le dialogue instauré avec Giulio Paolini. La pièce *Comédie italienne*²⁶ est emblématique de cette concordance des langages. Les artifices du théâtre sont détournés pour en dévoiler les mécanismes propres mais aussi pour souligner le mystère de la représentation, impossible à déceler complètement. Quartucci comme Paolini appellent de leurs vœux un théâtre dont le but est pictural, mais où la présence de la peinture n'est pas décor. Le spectacle est donc principalement visuel et réflexif.
- 12 La singularité de la démarche de Quartucci tient au niveau d'approfondissement auquel le metteur en scène pousse le théâtre d'artiste. Tout le travail de recherche se construit sur une base d'échanges d'idées et d'images. La gestion politique de l'œuvre de Quartucci consiste d'abord en l'abolition de la traditionnelle organisation verticale de la création théâtrale. Le metteur en scène recherche aussi dans ce nouveau système la confrontation des langages propres. La notion d'œuvre collective prend donc un sens fondamental dans sa stratégie de production, où parole, geste et scénographie sont autonomes²⁷. De cette scansion, ou de cette stratification, doit résulter une structure théâtrale nouvelle.
- 13 Giulio Paolini, en convoquant la peinture sur scène, retourne aux origines de son œuvre propre, comme aux origines de toute œuvre. En effet, la déclaration de neutralité énoncée dans son premier tableau *Disegno Geometrico (Dessin géométrique, détrempe et encre sur toile, 1960)* – cette dépersonnalisation volontaire de l'œuvre – se base sur l'exploitation de la perspective pour elle-même et non pas comme véhicule de l'image figurative, en deçà de la représentation. Une toile peinte uniformément en blanc à la tempera

reçoit le tracé rouge des diagonales du cadre rectangulaire qui croise en un centre commun les lignes médianes du support, signalées, elles, en noir. Ainsi, cette peinture est purement indicative et limitée « aux conditions d'un encadrement spatial dans lequel le tableau pourrait naître²⁸ ». Le procédé artistique s'applique de la même manière sur scène et sur la toile. Il s'agit de dévoiler au théâtre les lois qui régissent le support matériel de l'espace de la scène. L'interrogation du visible, par le renoncement à un réalisme volumétrique, se traduit par la matérialisation de la boîte scénique au théâtre ou de la perspective géométrique en peinture. Cette transposition du langage analytique de Paolini à travers différents supports est donc appliquée à la scène pour en déchiffrer les structures. Cela met aussi en évidence l'indépendance réelle de l'artiste et de ces principes picturaux vis-à-vis des intentions de mise en scène et de dramaturgie.

Déplacements élémentaires

- 14 Le théâtre de Quartucci, avec Kounellis et Paolini, se range sous le régime du « peu de choses ». On remarque que les artistes agissent sur scène non par accumulation, non par surdétermination matérielle, mais qu'ils adhèrent au contraire à une forme de précarisation, voire de dématérialisation du plateau. La production pour le théâtre des membres de l'Arte Povera peut alors être rapprochée des intuitions de Giuseppe Bartolucci sur un itinéraire singulier de la pauvreté dans la création contemporaine. Bartolucci parle en 1969 de la « [...] stratégie d'une écriture "pauvre" et "authentique" [...] »²⁹. Il propose alors l'hypothèse d'un geste pauvre irriguant des expériences théâtrales formulées dans le giron de l'Arte Povera, mais qui ne viendront, en pratique, caractériser que peu d'artistes. Le critique distingue entre autres : « [...] les peintres et sculpteurs, de Ceroli à Kounellis en passant par Pistoletto³⁰ ». La pauvreté se révèle par l'élémentaire et l'éphémère qui constituent les principaux appuis de leurs propositions artistiques.
- 15 Ces recherches dirigées clairement du côté de la réduction des moyens se répercutent aussi en dehors des théâtres. Le travail des comédiens du Zoo dans *l'Uomo ammaestrato* (L'homme apprivoisé)³¹ aux côtés de Michelangelo Pistoletto en 1968 consiste en des repré-

sentations complètement ouvertes qui se déploient dans le tissu urbain. Cette parade exhibe un homme en laisse dans toute la ville, aux côtés de ses dompteurs. Toute la représentation est réalisée sur le mode de l'improvisation. L'œuvre s'accompagne donc d'une critique violente de la société, d'une dénonciation de la politique par le politique³², l'exécution n'étant pas dénuée d'une certaine agressivité vis-à-vis des spectateurs. Cette attitude s'applique en parallèle d'une volonté de pratiquer l'art du théâtre dans une démarche iconoclaste. Ici, l'idée de dissidence prime sur la forme théâtrale à proprement parler.

- 16 On peut comparer la situation du *théâtre hors les murs*, avec celle impulsée par le romain Carmelo Bene (devenu alors une figure importante du théâtre italien), souvent considéré comme le père du Nouveau Théâtre, qui instaure ce qu'on appellera assez rapidement le *théâtre dans les caves*. Il s'agit d'investir tous lieux, même les plus insolites (parking, caves, hangars...) pour produire un théâtre en marge des établissements publics. Le théâtre de rue à cette époque n'a pas encore de reconnaissance publique ni en Italie ni en France et fait souvent de la gratuité des spectacles une de ses prérogatives. Se déploie dans ce projet l'utopie d'un théâtre qui touche les milieux populaires. Aborder un public plus vaste s'associera chez un pionnier comme Carlo Quartucci à une pratique militante. Le metteur en scène va par exemple réaliser des spectacles avec des ouvriers³³ ou produire une pièce pour le PCI à destination des publics en périphérie urbaine³⁴.
- 17 Bartolucci précise que la performance des artistes « devient "authentique", d'un côté, par démonstration de "pauvreté", de l'autre côté par témoignage de "radicalisation"³⁵ ». Cette « écriture scénique » est spontanée et guidée par la sincérité d'un geste simple. La seule exigence est de ne pas transiger avec l'acte réalisé qui, pour être juste, doit être primordial, c'est-à-dire motivé avant tout par la responsabilité sociale du geste artistique. Ce serait cette spontanéité, cette valorisation du comportement vis-à-vis d'une quelconque rationalisation de l'opération artistique qui traverserait, presque silencieusement, les espaces de la création sans instituer en soi de courant esthétique au théâtre. Cela explique peut-être l'effacement ou la dilution de cette modalité de création dans le paysage artistique italien. Au théâtre, cela se manifeste essentiellement par des propositions où

l'acte prime sur le résultat. Plus concrètement, le théâtre des membres de l'Arte Povera résiste au remplissage paraphrastique et prétend à une scène anti-monumentale. Il souscrit alors, comme dans les œuvres d'arts plastiques du même groupe, à une « pauvreté de moyens³⁶ ».

- 18 La pauvreté que visent les membres de l'Arte Povera s'applique donc aussi au théâtre en s'accordant avec le principe d'antiscénographie alors en vigueur dans ce domaine. Cette constance linguistique de la part de ces artistes prouve que l'art pauvre est d'abord une attitude, un comportement artistique partagé, et ce, bien au-delà de la seule limite des arts plastiques. Le renouvellement esthétique des domaines artistiques s'accomplirait alors par frottement, ou même par collision. Aussi, le champ du spectacle est considéré comme un terrain de confrontation décisif. Il ne s'agit pas pour Kounellis, Ceroli, Pistoletto, ou Paolini d'incursions occasionnelles dans un champ étranger au leur, mais de confrontations nécessaires, perçues comme des points de départ pour de nouvelles formes expressives. Le théâtre de la fin des années 1960 en Italie constitue pleinement le lit de la création de ces artistes. Né et mu dans un climat politique frénétique, le théâtre d'artiste de l'Arte Povera est un théâtre critique, structuré par les oppositions et où les solidarités entre les individus engendrent des tensions créatrices. « Les arts ne convergent que là où chacun suit de façon pure son propre chemin immanent³⁷ » disait Adorno à la même période. Une phrase qui résonne en cette fin des années 1960 avec le désir profond du croisement des luttes, produisant de manière féconde pour l'art le terreau des dissemblances.

BIBLIOGRAPHY

Theodor W. Adorno, *Sur quelques relations entre musique et peinture* (1965), traduction par Peter Szendy et Jean Lauxerois, Paris, la caserne, 1995.

Giuseppe Bartolucci (dir.), « Strategia di una "diversa" scrittura scenica » (1969), in *Mutations. L'esperienza del teatro*

immagine, Rome/New-York, Out of London press, 1975.

Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Franco Quadri et Edoardo Fadini, « Elementi di discussione (Convegno per un nuovo teatro, Ivrea, giugno 1967) », *Teatro*, Année II, n° 2, 1967-1968.

Lara Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti, 1966-1970*, Rome, Electa, 2010.

Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milan, Bompiani, 2005.

Jannis Kounellis, « Non per il teatro ma con il teatro », in « Per un convegno sul nuovo teatro », *Sipario*, n° 247, novembre 1966.

Jean-Jacques Lebel, *Le Happening*, Paris, Éd. Denoël, 1966.

Giovanni Lista, « Le théâtre d'artiste (Chapitre XXI) », *Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXème siècle : ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste*, Arles, Carré Actes Sud, 1997.

DISCH Maddalena (dir.), *Giulio Paolini, Catalogo ragionato, T.1 (1960-1982)*, Milan, Skira, 2008.

Franco Quadri, *La politica del regista, Il teatro 1967-1979*, Milan, Edizioni Il Formichiere, 1980.

NOTES

1 La matière du présent article de l'autrice Barbara Satre trouve son origine dans sa thèse de doctorat et s'inscrit dans une suite de publications autour du sujet. Cf « Altérités électives, Les collaborations des artistes de l'Arte Povera avec la nouvelle scène italienne », in *ArtItalia*, n° 19, 2013, p. 111-119 ; « "Vers un théâtre d'artiste", Les incursions théâtrales des membres de l'Arte Povera », *Histoire de l'art*, n° 69, 2012, p. 77-84.

2 Giovanni Lista, « Le théâtre d'artiste », *Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXème siècle : ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste*, Arles, Carré Actes Sud, 1997, p. 441 à 455.

3 L'article « Vers un théâtre pauvre » a été publié pour la première fois à Wrocław en 1965 dans la revue *Odra* et fera l'objet de très nombreuses publications. Signalons simplement les rééditions les plus précoces : *Kungs Dramatiska Teaterns Program*, Stockholm, 1965 ; *Scena*, Novi Sad, 1965 ; *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, 1966 ; *Tulane Drama Review* (New Orleans, 1967).

Jerzy Grotowski conçoit une théorie dont la notoriété fut telle qu'elle se trouva souvent édictée comme une véritable règle par les créateurs d'avant-garde italiens dont Eugenio Barba est certainement le plus fervent disciple. De plus « Vers un théâtre pauvre » eut un retentissement très important en dehors de la sphère du théâtre. Cela est dû en partie à l'assimilation que Grotowski fit dans son art de son engagement marxiste. En dehors du

champ théâtral, le metteur en scène est apparu comme le modèle philosophique de toute une génération d'artistes plasticiens.

L'article « Verso un teatro povero » fut traduit en italien par Giulia Fadini et publié dans le premier numéro de la revue *Teatro* en septembre 1967. En 1970, parut ensuite sous le même titre *Verso un teatro povero*, un recueil de textes et d'entretiens de Jerzy Grotowski aux éditions Mario Bulzoni.

4 Nous pouvons remettre en question cette conception du “vieux théâtre” puisqu'elle désigne ici les activités très innovantes encore à la fin des années soixante de Vilar, Strehler, ou Bergman.

5 Précisons que le congrès n'eut pas de résultat concret et qu'aucun groupe identifiable n'a émergé de ce rassemblement.

6 Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Franco Quadri et Edoardo Fadini, « Elementi di discussione (Convegno per un nuovo teatro, Ivrea, giugno 1967) », *Teatro*, Année II, n° 2, 1967-1968.

7 Ces quatre intellectuels sont des figures incontournables de la critique de théâtre en Italie durant la période des années soixante et soixante-dix.

8 Une des applications du théâtre collectif se trouve dans la suppression de la séparation entre plateau et public, qui devient le signe politique d'un théâtre avec et pour tous.

9 Toutes les traductions sont de l'auteur. Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Franco Quadri et Edoardo Fadini, *ibid.*, p. 18.

10 Ajoutons que le Nouveau théâtre est souvent nommé à partir de la première moitié des années 1970 “Teatro immagine” (“Théâtre image”). Cette appellation renforce ainsi le caractère fondamentalement visuel et plastique de la pratique.

11 Germano Celant, “Arte Povera”, *Arte Povera e IM spazio*, cat. d'expos., (Gênes, Galleria La Bertesca, 1967), rééd. in Germano Celant (dir.), *Arte Povera, 1967 - 1969*, Gênes, Galleria La Bertesca, 1969, p. 4.

12 *Les tableaux réfléchissants* (1962) sont des miroirs sur lesquels sont reportées des photographies agrandies aux dimensions réelles.

13 Pistoletto rappelle que le Zoo est né d'une réplique de Carlo Colnaghi : « Je me trouve dans la même position qu'un lion dans une cage ». Michelangelo Pistoletto, « Lo Zoo », *Teatro*, n° 1, Milan, 1969, p. 16.

14 La Compagnie du Zoo persiste jusqu'en 1972, mais l'activité théâtrale de Pistoletto se prolonge sous de multiples formes jusque dans les

années 1980.

15 Germano Celant (dir.), « Pour une identité italienne », *Identité italienne, l'art en Italie depuis 1959*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1981, p. 14.

16 « Dopo la scenografia, pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico », *Sipario*, n° 276, 1969, p. 12-20. La revue *Sipario* (Rideau), fondée en 1946, est un mensuel consacré majoritairement aux arts du spectacle, mais traite aussi de cinéma, de télévision, et publie des textes théâtraux.

17 Jannis Kounellis, « Non per il teatro ma con il teatro », in « Per un convegno sul nuovo teatro », in *Sipario*, n° 247, novembre 1966.

18 Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Franco Quadri et Edoardo Fadini., *op. cit.*, p. 19.

19 Le discours général intègre un registre de langue calqué sur les textes marxistes qui uniformisent le champ lexical.

20 Quelques exemples de pièces :

Riccardo III (*Richard III*), texte William Shakespeare, mise en scène Luca Ronconi, scénographie Mario Ceroli, costumes d'Enrico Job, musiques de Fiorenzo Carpi. Première représentation : Turin, Teatro Alfieri, 19 février 1968.

Orgia (*Orgie*), texte et mise en scène de Pier Paolo Pasolini, scénographie de Mario Ceroli, musique d'Ennio Morricone. Première représentation : Turin, Deposito d'Arte Presente, 25 novembre 1968.

Laborintus II, opéra de Luciano Berio, Texte et argument Edouardo Sanguinetti, Mise en scène Carlo Quartucci, scénographie et costumes Giulio Paolini, Séquences filmées : Giorgio Bergami. Production Teatro Comunale dell'Opera di Genova. Représentations : Gênes, Teatro Margherita, 30 mars, 1 et 4 avril 1971 (Chef d'orchestre Marcello Panni).

Il lavoro teatrale ovvero la separazione e altre scene (*Le travail théâtral ou la séparation et autres scènes*), Texte de Roberto Lerici, Mise en scène de Carlo Quartucci, Matériaux scéniques de Jannis Kounellis. Représentation : Venise, Biennale, Teatro di Palazzo Grassi, 1 et 2 octobre 1969.

Visita alla prova de "L'isola purpurea" (*Visite aux répétitions de "L'île pourpre"*), texte de Michail Bulgakov, traduction et interventions de Giuliano Scabia, Mise en scène de Raffaele Maiello, scénographie d'Ezio Frigerio et Paolo Scheggi, costumes de Luisa Spinatelli, masques de Carlo Schiavon, musique de Sergio Liberovici. Première représentation : Milan, Piccolo Teatro, 4 décembre 1968.

21 *I testimoni (Les témoins)*, texte de Tadeusz Rozewicz, mise en scène et collages sonores de Carlo Quartucci, matériel scénique de Jannis Kounellis, matériel sonore de Gianni Casalino et Piero Boeri, Compagnie et production du Teatro Stabile de Turin. Première représentation : Ivrea, Teatro Giacosa, 6 novembre 1968. Seconde représentation : Turin, Teatro Gobetti, 9 novembre 1968.

22 Franco Quadri, *La politica del regista, Il teatro 1967-1979*, Milan, Edizioni Il Formichiere, 1980, p. 432.

23 *Ibid*, p. 431.

24 Précisons qu'il y eut un précédent à l'exposition d'animaux vivants par Kounellis. En effet, en mars 1967, toujours à l'Attico, Jannis Kounellis propose dans son exposition intitulée « Il giardino / I giochi » un tableau blanc piqué de roses blanches en tissu et bordé sur ses deux côtés verticaux de cages alignées, habitées par de petits oiseaux.

25 Jannis Kounellis, *Art. cit.*

26 *Comédie italienne*, projet théâtral de Giulio Paolini et Carlo Quartucci, texte de Roberto Lerici d'après Homère, Virgile, Sapho, Archiloco, Polifilo, Kleist, musiques de Massimo Coen et Giancarlo Schiaffini, bande magnétique de Carlo Quartucci avec Carla Tatò sur une musique de Giovanna Marini. Production *La Zattera di Babele*. Première représentation : Genazzano, Castello Colonna, Salle Martino V, 17 octobre 1981 (dans le cadre du programme *Prologo*).

27 Le théâtre de Quartucci évolue donc dans la sphère que l'on a coutume d'appeler post-brechtienne.

28 PAOLINI Giulio, *Marcatrè*, n° 19-22, 1966, p. 385, extrait rééd. in DISCH Maddalena (dir.), *Giulio Paolini, Catalogo ragionato*, T.1 (1960-1982), Milan, Skira, 2008, p. 49.

29 Giuseppe Bartolucci (dir.), « Strategia di una "diversa" scrittura scenica » (1969), *Mutations. L'esperienza del teatro immagine*, Rome/New-York, Out of London press, 1975, p. 38.

30 *Ibid*.

31 *L'uomo ammaestrato (L'homme apprivoisé)*, texte et improvisations de la Compagnie du Zoo. Théâtre de rue. Première représentation : Vernazza, sur la place, le 17 août 1968, avec Carlo Colnaghi, Henry Martin, Giorgio Mauro, Gianni Milano, Maria Pioppi et Michelangelo Pistoletto.

32 Cette critique est à rapprocher du radicalisme d'artistes militants français dans leur soutien à une idéologie révolutionnaire. Jean-Jacques Lebel écrit en 1966 : « Il n'y a plus de sens unique comme au théâtre ou au musée, plus de fauves derrière les barreaux comme au zoo. Il faut sortir de la condition de spectateur à laquelle la culture ou la politique nous ont habitués ». Jean-Jacques Lebel, *Le Happening*, Paris, Éd. Denoël, 1966, p. 77.

33 Il réalise deux spectacles avec les ouvriers et les employés de l'Italsider à Gênes : *La mucca parla a Pasquale*, en 1966 et *Georges Dandin* de Molière en 1967.

34 On peut lire à ce sujet Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milan, Bompiani, 2005, p. 157. Le spectacle se nommait *Majakovskij e C. alla Rivoluzione d'Ottobre* (1967).

35 Giuseppe Bartolucci (dir.), « Strategia di una "diversa" scrittura scenica » (1969), *Art. cit.*

Ajoutons que cette écriture scénique peut, selon Bartolucci, aboutir à un syncrétisme de l'image et de l'action. Ce thème de « l'image-action » est développé dans son ouvrage *La scrittura scenica*, Rome, Lerici Editore, 1968.

36 Nous empruntons l'expression à Giulio Paolini qui déclare, comme le rapporte Lara Conte, que ce « [...] processus de réduction et de simplification linguistique, permet d'«évoquer ou de faire allusion» et non pas de "recouvrir" ces "espaces mentaux et physiques associés aux gestes de la vie", en les tenant éloignés de ce qu'«offre aujourd'hui la technique» ». Lara Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti*, 1966-1970, Rome, Electa, 2010, p. 43-44.

37 Theodor W. Adorno, *Sur quelques relations entre musique et peinture* (1965), traduction par Peter Szendy et Jean Lauxerois, Paris, la caserne, 1995, p. 33.

ABSTRACTS

Français

La fin des années 1960 marque le début d'une intense collaboration entre les arts visuels et les arts du spectacle en Italie, en germe dans l'environnement conceptuel et artistique de l'Arte Povera. Ce phénomène caractérise particulièrement les travaux d'artistes plasticiens comme Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Mario Ceroli, Paolo Scheggi, Luciano Fabro ou Jannis Kounellis. Cette mise en relation des thèses et des pratiques artistiques

procède notamment de la popularisation des écrits de Jerzy Grotowski autour du théâtre pauvre, en dialogue avec le mouvement italien du Nouveau théâtre. Dans un souci de convergence des recherches artistiques, la prise de position partagée par ces avant-gardes imagine les conditions plus égalitaires et collaboratives d'un rapprochement des pratiques entre théâtre et arts visuels. Les expériences se multiplient à l'initiative de metteurs en scène tels que Carlo Quartucci en premier chef, ou encore Luca Ronconi et Giuliano Scabia. Les formes expressives qui résultent de ces expérimentations variées dessinent les contours de propositions théâtrales réduites à l'élémentaire sur le plan scénographique, tendant au dépouillement stylistique, de sorte qu'une rencontre dégagee de toute codification puisse engendrer des situations co-autoriales toujours nouvelles.

English

The late 1960s marked the beginning of an intense collaboration between the visual arts and the performing arts in Italy, which had its origins in the conceptual and artistic environment of *Arte Povera*. This phenomenon is particularly evident in the work of visual artists such as Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Mario Ceroli, Paolo Scheggi, Luciano Fabro and Jannis Kounellis. This linking of artistic theories and practices stemmed in particular from the popularisation of Jerzy Grotowski's writings on poor theatre, in dialogue with the Italian New Theatre movement. With a view to converging artistic researches, the position shared by these avant-garde movement envisaged more egalitarian and collaborative conditions for bringing theatre and visual arts practices closer together. Experiments multiplied on the initiative of directors such as Carlo Quartucci, Luca Ronconi and Giuliano Scabia. The expressive forms resulting from these varied experiments outlined theatrical proposals reduced to the basics in terms of scenography, tending towards stylistic simplicity, so that an encounter free of any codification could generate ever-new co-authorial situations.

INDEX

Mots-clés

Arte Povera, performance, théâtre, Nouveau théâtre

Keywords

Arte Povera, performance art, theatre, New theatre

AUTHOR

Barbara Satre

Barbara Satre est directrice de l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence. Historienne de l'art contemporain, elle codirige le laboratoire de recherche Locus Sonus Vitae à l'ESAAix avec Peter Sinclair. Spécialiste des questions de théâtre image et de relations entre les arts, elle est l'auteur d'une thèse intitulée *L'Arte Povera et les arts de la scène : les expériences théâtrales de Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto et Mario Ceroli*. En parallèle de l'écriture de nombreux articles sur l'art contemporain italien, elle publie régulièrement des textes monographiques sur des artistes actuels. Par ailleurs, Barbara Satre a co-dirigé pendant huit ans avec Béatrice Le Tirilly, la galerie Béa-Ba à Marseille.