



**HAL**  
open science

## Le Réseau 360° : bilan d'une première décennie

Séverine Reyrolle

► **To cite this version:**

Séverine Reyrolle. Le Réseau 360° : bilan d'une première décennie. Horizons/Théâtre : revue d'études théâtrales, 2022, Lieux de spectacle, architecture en devenir (15), pp.154-167. hal-04026528

**HAL Id: hal-04026528**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-04026528>**

Submitted on 27 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



**Horizons/Théâtre**  
Revue d'études théâtrales

**15 | 2022**  
**Lieux de spectacle, architecture en devenir**

---

## Le Réseau 360° : bilan d'une première décennie

Séverine Reyrolle

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ht/3962>

DOI : 10.4000/ht.3962

ISSN : 2678-5420

### Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2022

Pagination : 154-167

ISBN : 979-10-300-0795-4

ISSN : 2261-4591

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



### Référence électronique

Séverine Reyrolle, « Le Réseau 360° : bilan d'une première décennie », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 15 | 2022, mis en ligne le 01 septembre 2023, consulté le 27 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org/ht/3962> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.3962>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

## SÉVERINE REYROLLE

Séverine Reyrolle a soutenu une thèse intitulée *Théâtres à leur miroir (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle). Facettes françaises et francophiles d'un procédé à l'espagnole*. Elle a obtenu le prix extraordinaire de doctorat de La Complutense à Madrid ainsi qu'une triple qualification en littérature française, en littérature comparée et en arts du spectacle. Elle est l'auteur d'articles sur les influences du théâtre espagnol sur le théâtre français et du théâtre français sur le théâtre d'Amérique latine qui portent une attention particulière aux questions de scénographie et de genre. Elle a contribué également à diverses études sur les auteurs cubains exilés. Elle est membre du CIRLEP et MCF à l'Université Reims Champagne Ardenne où elle codirige également un département de l'IUT Reims-Châlons-Charleville.

Mail : [severine.reyrolle@univ-reims.fr](mailto:severine.reyrolle@univ-reims.fr)

**RÉSUMÉ :** Depuis 2008, le Réseau 360°, impulsé par Philippe Bachman, s'est donné pour mission de créer et produire des spectacles dans des lieux artistiques circulaires. Un peu plus de dix ans après le début de l'expérience, nous nous proposons d'établir un premier bilan. À l'heure d'une quête de transformabilité accrue des salles, ce modèle fondé sur des contraintes techniques fixes – ce qui est un pari – a-t-il eu le succès escompté ? Après avoir interrogé l'essoufflement progressif de l'expérience, nous montrerons que la programmation semble surtout privilégier des genres non dramatiques. Parmi les rares créations théâtrales néanmoins montées, nous démontrerons

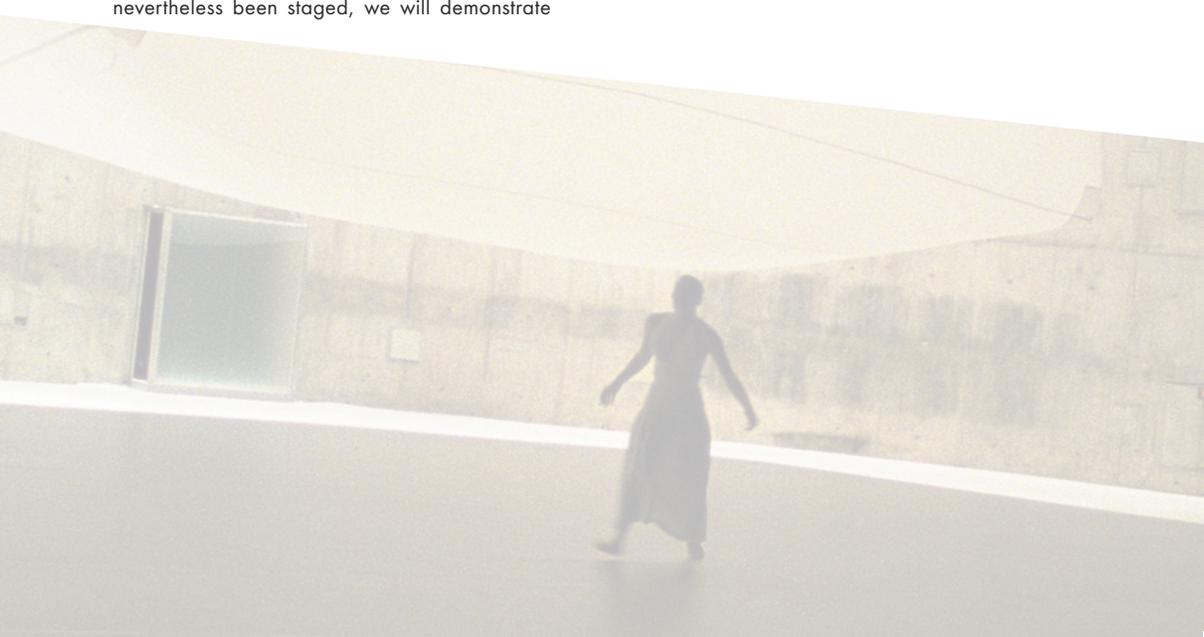
**ABSTRACT:** Since 2008, the 360° Network, stimulated by Philippe Bachman, has set itself the task of creating and producing shows in circular artistic venues. More than ten years after the beginning of the experiment, we offer to draw up a first assessment. When theatre owners constantly seek to transform their halls, has this model based on fixed technical constraints – which is a bet – reach the expected success? After questioning the progressive exhaustion of the experience, we will establish that above all the programming seems to favor non-dramatic genres. Among the theatrical creations that have nevertheless been staged, we will demonstrate

l'impact fort que le dispositif peut avoir du point de vue des créateurs et des spectateurs lorsque d'importants moyens lui sont alloués. Ainsi, nous verrons que loin de se trouver dépourvu de répertoire dramatique, le Réseau est aujourd'hui face à un choix générique crucial.

**MOTS-CLÉS :** scène circulaire-théâtre en rond, Réseau 360°, Scène nationale la Comète, Philippe Bachman, Robert Lepage, Akram Khan, Shay Kuebler, Yaël Naïm.

the strong impact that the device can have from the point of view of creators and spectators when significant resources are allocated to it. Thus, we will see that far from being devoid of a dramatic repertoire, the Network now faces a crucial generic choice.

**KEYWORDS:** Circular scene, round Theater 360° Network, National scene the Comete, Robert Lepage, Philippe Bachman, Akram Kahn, Shay Kuebler, Yaël Naïm.



# Le Réseau 360° : bilan d'une première décennie

EN 2005, ROBERT LEPAGE VOIT EN L'ESPACE SCÉNIQUE du Cirque en dur de Châlons-en-Champagne, non seulement une source d'inspiration mais aussi un défi artistique d'envergure. Aux côtés de Philippe Bachman, directeur de la Scène nationale la Comète, il s'exclame en effet : « Je crois qu'il faut renverser la vapeur. Trouver une façon de faire un théâtre qui soit beaucoup plus généreux, plus orienté vers le spectateur. Le circulaire nous oblige à cette complicité<sup>1</sup>. » Trois ans plus tard, en 2008, Philippe Bachman officialise alors le projet d'un réseau international porté par la ville de Châlons-en-Champagne qui vise à rassembler puis promouvoir des lieux circulaires à vocation artistique.

Le concept peut étonner et paraître suranné à la suite des efforts déjà effectués par nombre de metteurs en scène au début du xx<sup>e</sup> siècle pour redonner du souffle à la scène circulaire. À Firmin Gémier au Cirque d'Hiver à Paris, Max Reinhardt avec Hans Poelzig et leur *Grosses Schauspielhaus* à Berlin, Oskar Schlemmer puis Andreas Weiniger, Walter Gropius et Adolf Meyer au Bauhaus<sup>2</sup>, Vsevolod Meyerhold et El Lissitzky en Russie ou Margo Jones et son Théâtre *Number 47* au Texas, ont également succédé, de 1954 à 1984, les célèbres tentatives du fondateur du Théâtre en Rond de Paris, André Villiers. De surcroît, d'autres expériences plus imposantes encore ont marqué les esprits dans les années 1960 et 1970 telles que la salle annulaire de Grenoble dont Jacques Polieri et André Wogenscky se sont disputés la paternité, ou encore le Théâtre du mouvement total réalisé par Poliéri pour le groupe Mitsui à Osaka. Pourtant, force est de constater que les années 1980 ont signé une disparition rapide et quasi totale du théâtre en rond et des expérimentations circulaires. Comme le rappelle Rafaël Magrou<sup>3</sup>, la plupart des dispositifs construits autour de la scène centrale ont été délaissés ou même souvent modifiés afin de revenir au bi-frontal, au frontal ou bien encore à une quête nouvelle de transformabilité. Dès 1977, André Villiers, s'appuyant sur les propos de Le Corbusier<sup>4</sup>, s'alarme aussi : « On préconisait, avec les meilleurs sentiments mais avec quelque légèreté, le théâtre transformable ; ce

qui était [s']engager... dans le théâtre transformable !<sup>5</sup> », tandis qu'en 2004, la Maison de la culture de Grenoble réouvre réhabilitée et désormais dépourvue de son théâtre circulaire.

En outre, au moment où le cinéma et l'utilisation de la vidéo sur scène confirment leur présence<sup>6</sup> et phagocytent de plus en plus la création contemporaine en induisant de nouveau une frontalité, réaffirmer ainsi les potentialités strictement dramaturgiques et architecturales de la scène circulaire légitime aussi un regain d'appétit pour cette dernière. Dire que le cercle est encore capable de provoquer l'écriture ainsi que la conception de dispositifs scéniques et scénographiques autres justifie et confirme en effet pleinement la pertinence de l'audacieux projet de réseau châlonnais.

Dès lors, en 2012, à travers la signature d'une charte bénéficiant de fonds FEDER (Fonds européen de développement régional), du ministère de la Culture et de la Communication ainsi que de fonds régionaux et locaux, un nouveau souffle est bel et bien donné au rond et la première pierre du réseau annoncé, posée. Nommé « le Réseau 360° », le groupe dont la mission est de créer et de produire des spectacles dans des lieux artistiques circulaires réunit alors six membres fondateurs de six pays différents. Sont ainsi mobilisés six lieux, des bâtiments à vocation artistique tels que cirque, théâtre en rond, pavillon des arts mais aussi des bâtiments du patrimoine industriel reconvertis, gazomètre, rotonde ferroviaire et lieu de stockage. Au Cirque en dur de Châlons-en-Champagne s'ajoutent ainsi la *Roundhouse* de Londres, le *Teatro Circo Price* de Madrid, trois gazomètres à Copenhague et Stockholm, et le pavillon *Mestrovic* à Zagreb.

En 2020, dix-huit scènes sont partenaires et la nécessité d'établir un premier bilan de cette expérience inédite se fait ressentir. Alors que le souci économique et même écologique de transformabilité des salles semble toujours plus prégnant, ce modèle fondé sur le pari de contraintes techniques fixes a-t-il vraiment eu le succès escompté ? Quelle programmation ont finalement pu proposer les espaces circulaires figés et imposants de scènes telles que celles du Cirque de Châlons-en-Champagne, de la *Roundhouse* à Londres ou encore de La Tohu à Montréal ? Et parmi les spectacles proposés, quels sont ceux qui ont vraiment répondu à l'ambition initiale du projet en renouvelant les rapports entre spectacle et spectateurs et en stimulant l'imagination des créateurs ?

Après avoir interrogé l'essoufflement progressif de l'expérience, nous révélerons que la programmation semble finalement surtout privilégier des genres non dramatiques. Parmi les créations théâtrales néanmoins montées,

nous démontrerons l'impact fort que le dispositif peut avoir du point de vue des créateurs et des spectateurs lorsque d'importants moyens lui sont alloués. Ainsi, nous verrons que loin de se trouver dépourvu de répertoire dramatique, le Réseau est aujourd'hui face à un choix crucial.

## De l'élan initial aux premiers freins à la création

Dès le début de l'expérience, de grands noms de la scène s'associent au Réseau, au premier rang desquels figure bien sûr Robert Lepage qui explique lors d'une interview auprès d'une journaliste du *Monde* : « J'avais envie de sortir du bidimensionnel dans lequel j'étais pris en sandwich en train de jouer "à l'égyptienne" pour aller vers quelque chose de plus sculptural<sup>7</sup>. » Le metteur en scène québécois s'engage immédiatement à créer un spectacle en quatre parties autour de quatre « Cartes ». À la première, *Pique*, créée en 2012 au *Teatro Circo Price* de Madrid, succède ainsi, dès 2013, *Cœur* présentée à la Tohu à Montréal et d'emblée, le succès est immense et les critiques dithyrambiques :

*On ne répétera pas longuement ici la joie que procure le travail scénographique sur la scène circulaire de la Tohu, comme dans Pique, les apparitions des personnages par les trappes sont saisissantes et propices à embrayer l'imaginaire, à entraîner le spectateur dans un long voyage entre les continents et les époques. C'est la griffe Robert Lepage et il en est le roi et maître incontesté<sup>8</sup>.*

En outre, toujours en 2012, à l'initiative du Réseau 360°, des rencontres internationales intitulées « Architectures à 360° et spectacle vivant » ont lieu et s'accompagnent d'une exposition itinérante sur les scènes circulaires baptisée « Expo 360° ». Là encore, le succès et l'intérêt sont au rendez-vous. La publication d'un ouvrage annuel sur les scènes circulaires dans le monde<sup>9</sup> en témoigne.

En 2014, Lepage interrompt cependant sa production et en reste à deux « Cartes » sur les quatre prévues initialement. Alors que *War on Screen*, le nouveau festival de cinéma porté par la Scène nationale la Comète, décolle, les volets de *Trèfle* et *Carreau* envisagés par le Réseau n'ont toujours pas vu le jour. En acceptant de créer *Until the Lions* en 2016, Akram Khan, le célèbre chorégraphe qui a collaboré pendant quatorze ans avec Peter Brook (dont la sensibilité au théâtre circulaire n'est plus à démontrer<sup>10</sup>) parvient néanmoins à maintenir l'élan initial du Réseau et à prolonger les captivantes réflexions initiées par son prédécesseur sur les contraintes de la tridimensionnalité et les recherches architectoniques et dramaturgiques qu'elle engendre. « On est complètement nu quel que soit l'angle de vue. On doit penser en même

temps à son dos, à ses côtés et à la façon dont tout le corps apparaît à 360°. La chorégraphie doit quasiment opérer en 3D. C'est un des enjeux les plus excitants<sup>11</sup> », explique en effet Akram Khan. Pourtant, lorsqu'*Until the Lions* part ensuite en tournée à Amiens ou même à Grenoble, force est de constater que le spectacle est alors redisposé de façon frontale marquant ainsi une seconde déconvenue pour le Réseau. Dans une récente *interview*, Philippe Bachman explique en effet :

*Cela fait partie des leçons qu'on a tirées de la première production... c'est que Lepage avait joué le jeu du 360°, c'est-à-dire que c'était cela et pas autre chose [...] sauf que cela ne pouvait pas aller ailleurs [...]. Il fallait que le Réseau porte tout cela, c'était pesant et contraignant pour la compagnie aussi. Et donc, on s'est dit avec Akram, on va faire autrement ! On lui a dit : « Sens-toi libre de faire deux versions [...] Pense à quelque chose de circulaire qui puisse être présenté en frontal pour que cela puisse tourner plus<sup>12</sup>. »*

En 2017, une nouvelle étape cruciale est franchie. En raison des tensions européennes liées au *Brexit* et des élections présidentielles françaises, les financements nationaux et européens viennent à manquer. Le directeur du Réseau, Philippe Bachman envisage alors de faire appel à des mécènes. Trois ans plus tard, cependant, la situation reste identique.

À l'âge d'or du Réseau 360° semble ainsi avoir succédé de 2014 à 2020 une période un peu plus sombre dont témoigneraient les rares mises à jour du site internet du Réseau.

## **Le succès inspirant de l'alliance scène circulaire et musique**

La programmation prouve néanmoins que le Réseau reste dynamique dans les autres arts du spectacle. De fait, si le théâtre apparaît comme le parent pauvre du Réseau<sup>13</sup> et semble se trouver dans une impasse, en revanche, la musique ou les pièces musicales présentes depuis les origines du Réseau 360°, demeurent ; elles sont même de plus en plus nombreuses. *Concert à 360°* créé sous la direction de Marc Coppey en 2017 et *Night Songs* de Yaël Naïm présenté en 2018 consolident ainsi l'élan premier qu'avait réussi à initier Bobby Mc Ferrin en 2012 avec son spectacle 360°. Malgré les difficultés rencontrées par le chanteur américain qui dira juste après son spectacle : « Plus jamais de la vie, j'étais perdu au bout de dix minutes<sup>14</sup> », ce jazzman avait en effet marqué le public du cirque de Châlons-en-Champagne en construisant avec lui une relation musicale unique. Rappelons qu'il proposait alors à la salle des motifs musicaux à répéter tandis qu'il improvisait seul dessus et partageait ainsi son énergie et son inépuisable imagination rythmique et mélodique.

Plus encore, un regard sur la programmation de ces dernières années des scènes circulaires du Réseau montre que désormais, par-delà les créations musicales qui lui sont propres, les spectacles musicaux occupent également la majeure partie des saisons des gazomètres du Danemark<sup>15</sup>, du *Teatro Circo Price* de Madrid et bien sûr de la *Roundhouse* de Londres où s'était d'ailleurs illustré, à la suite des *Doors*, Bob Dylan en 2009 ! Certes, avec par exemple environ 2 000 places pour le *Teatro Circo Price* et 1800 pour la *Roundhouse*, les jauges très importantes des scènes membres du Réseau 360° et les variations de proportions de ces dernières ont moins d'impact sur une production musicale que théâtrale : elles peuvent donc justifier partiellement, via des réalités de production, cette prédilection générique. « La musique, c'est toujours plus facile<sup>16</sup> », confirme d'ailleurs Bachman. Néanmoins, cette dominante s'explique aussi parce que le dispositif circulaire réussit la gageure d'installer le(s) spectateur(s)/auditeur(s) dans la même sphère que le(s) musicien(s) et qu'il favorise ainsi une circulation du son unique, multipliant la source des voix. Parce que le rond, en un mot, provoque un phénomène d'immersion sonore, il est particulièrement adapté au répertoire musical et aux artistes qui y correspondent<sup>17</sup>.

Par ailleurs, une place relativement importante avait initialement été donnée au sein du Réseau 360° à la chorégraphie et à la danse grâce à la création d'Akram Khan. Elle a pu être prolongée, tout récemment, en 2020 par le spectacle *Télémetry* de Shay Kuebler dans lequel les sources d'éclairages deviennent des partenaires à part entière de la danse et concrétisent enfin les réflexions d'André Villiers sur la complexité de l'éclairage de la scène en rond<sup>18</sup>.

Reste que, étonnamment, le genre du cirque depuis toujours intimement lié aux cirques en dur comme celui de Châlons-en-Champagne, à l'origine du Réseau 360°, ou à d'autres salles membres, comme la Tohu<sup>19</sup> de Montréal ou la *Roundhouse* de Londres<sup>20</sup>, le cirque donc, et la magie, restent des genres qui n'ont pas encore été véritablement exploités par le Réseau 360°. « Faire de la magie à grande échelle en circulaire, c'est le casse-tête ultime [...], explique en effet Bachman, et comme on voulait vraiment mettre l'accent sur le fait que le rond, c'est le rond et que ce n'est pas systématiquement du cirque, on a en fait voulu commencer par d'autres disciplines et attendre, avant de faire du cirque, qu'on ait fait suffisamment de choses justement dans ces autres disciplines<sup>21</sup>. » Il faudra donc attendre le compte-rendu des rencontres de 2017 pour que des projets et idées en la matière commencent à apparaître et soient appelés des vœux du responsable du Réseau. En 2018, *Night songs*, le spectacle de Yaël Naïm est présenté dans le cadre du festival de magie nouvelle *Illusions* et la musicienne y présente une collaboration avec Adrien Mondot et Claire

Bardainne sur la notion même d'illusion sonore. Les spectateurs sont installés autour d'un cube transparent dans lequel résonnent le son des instruments et la voix de la chanteuse qui leur propose des compositions nocturnes jouant sur les silences<sup>22</sup>. À ce dispositif déjà éloigné des codes du concert traditionnel, s'ajoutent des images mises en mouvement en temps réel par l'illusionniste. Dès lors, les frontières entre monde réel et rêve éveillé, concert et magie se brouillent. En croisant ainsi les genres artistiques, le Réseau 360° semble donc esquisser un nouveau pas ou lancer un défi supplémentaire<sup>23</sup>, invitant à penser que la suite de ses expérimentations et de sa programmation sera peut-être aussi synonyme de l'exploration de ces deux genres volontairement écartés les dix premières années : la magie<sup>24</sup> et le cirque.

L'envie est donc forte de conclure à un glissement de genre au sein du Réseau 360° qui profiterait en premier lieu à la musique puis en second lieu à la danse, un glissement dont l'avenir serait sans doute synonyme de cirque et de magie et dont le grand perdant serait finalement le théâtre ou le genre dramatique même. Paradoxalement, le Réseau 360° initié par une Scène nationale signerait ainsi l'ultime disparition du théâtre en rond !

### **Le métathéâtre, une clé pour relever le défi de la programmation dramatique ?**

Comment en arrive-t-on à ce point ? Une première explication inviterait à considérer que les contraintes de l'esthétique de jeu, de la technique et de l'architecture seraient trop lourdes pour aboutir à de véritables innovations dramatiques. « La grande rencontre, tant souhaitée, d'une dramaturgie, d'un public, d'une architecture ne s'est pas encore produite, et peut-être n'est-elle pas possible<sup>25</sup> », conclut en effet André Villiers dans son célèbre ouvrage sur la scène circulaire avant d'insister sur les exigences d'un tel théâtre dont personne n'aurait relevé le défi. De fait, à la nécessité d'une unité de lieu et de temps<sup>26</sup>, à l'impératif de jouer différemment, de mettre en place un jeu central peu favorable aux grands acteurs français<sup>27</sup> (selon André Villiers), se greffe encore l'obligation de repenser les entrées et les sorties<sup>28</sup>, les relations entre interprètes, la courbe de visibilité et même enfin la lumière<sup>29</sup> et le son<sup>30</sup>. La liste des contraintes formelles et techniques d'une scène circulaire, bien que peu perceptible par le spectateur est donc particulièrement longue et fait véritablement du rond « une école de modestie<sup>31</sup> ». École d'autant plus rude, qu'enfin, quand bien même toutes les conditions scéniques préalablement citées seraient respectées, du côté du public, l'expérience de voir en jeu de miroir son double de l'autre côté, peut encore se révéler très inconfortable.

Jean-Michel Rabeux, qui a conçu plusieurs pièces dans un petit théâtre en rond qu'il a fait construire en 2011, écrit : « J'avais d'ailleurs mésestimé la puissance du cercle. L'extrême proximité du plateau fait que le public est parfois quasiment dessus et ça peut être violent<sup>32</sup>. » Outre la configuration, se pose donc aussi un problème d'échelle et de choix scénographique qui invitera d'ailleurs Joël Pommerat à mettre un parapet entre le public et la scène. Et à Philippe Bachman d'ajouter un tant soit peu contrarié : « Le confort du quatrième mur est toujours là<sup>33</sup>. » Près de deux siècles après Diderot et d'un après Brecht, il reste en effet difficile de développer des procédés scénographiques circulaires qui confrontent soudain le public du théâtre à son double indifférencié et brisent ainsi le mur imaginaire et protecteur situé sur le devant de la scène et séparant la scène des spectateurs. En revanche, dans les autres genres privilégiés par le Réseau 360° ces dernières années, comme dans le spectacle musical par exemple, la rupture de l'illusion dramatique et le sentiment culpabilisant de voyeurisme sont remplacés par une forme de communion sonore ou musicale avec l'autre public. La difficulté de la confrontation à son double n'est alors pas la même et est bien plus facilement acceptée par le spectateur. De là à en conclure que les chances de survie du genre théâtral au sein du Réseau sont quasi nulles, il n'y a qu'un pas...

Ce serait néanmoins oublier les réussites d'un Robert Lepage depuis sa réalisation en 2004 de la scénographie entièrement circulaire du *Growing up Tour* de Peter Gabriel ainsi que les véritables trouvailles dramaturgiques que le dispositif circulaire a engendré pour ce metteur en scène. Il nous faut donc revenir un instant sur ces dernières afin de dresser un véritable bilan de la décennie du Réseau 360° et de cerner quel type restreint de dramaturgie ou de théâtre peut finalement émerger avec succès de ce dispositif et y trouver une nouvelle place. Pour répondre à la problématique du « jeu central », Lepage propose tout d'abord, aussi bien au sein de *Cœur* que de *Pique*, des jeux sur la verticalité, ce qui implique dans l'écriture des pièces l'intervention de personnages métaphoriques :

*Plutôt que de faire du théâtre de salon où les gens parlent de choses banales dans le cadre d'une vie très quotidienne, très horizontale, on invite des personnages qui débarquent de l'enfer ou des cieux. Et en travaillant avec la mythologie, on a tout à coup accès à un tout autre vocabulaire, beaucoup plus proche du monde du tarot par exemple ou du monde onirique. Cela nous oblige à faire descendre et atterrir choses et personnages sur scène ou à les faire jaillir du plancher. Nous sommes dans une poétique différente, dans un autre langage scénique<sup>34</sup>.*

Pour répondre à cette spécificité textuelle, la scène de *Cœur* a ensuite été surélevée d'un mètre et on a compté pas moins de trente-six trappes permettant de repenser les entrées, les sorties et de « réinventer les coulisses<sup>35</sup> » de façon tout à fait novatrice. « C'est vraiment comme une station orbitale<sup>36</sup> », indique d'ailleurs Robert Lepage en insistant sur le fait que, comme il l'avait testé quelques années auparavant avec Peter Gabriel, ses techniciens et ses acteurs/techniciens<sup>37</sup> fourmillent à l'intérieur où « chacun a son compartiment<sup>38</sup> ». En outre, et comme pour *Pique*, la scène circulaire a été conçue afin d'être tournante<sup>39</sup> plutôt que stationnaire et dotée d'un système de cloisons amovibles afin que tout le monde voie les expressions des acteurs. Enfin, un immense plafonnier mobile créé pour l'occasion permettait de faire apparaître les éléments de décor sans éclairer pour autant en permanence le public, lui laissant ainsi la possibilité d'oublier ponctuellement son double public et d'entrer temporairement dans l'illusion théâtrale. Mieux encore en la matière, un travail vidéographique était projeté sur un tulle qui entourait astucieusement toute la scène. Ainsi, le spectateur était face à une vidéo transparente et enrobante qui lui permettait de choisir à tout instant d'accepter ou non le jeu de l'illusion dramatique !

À travers les deux premiers volets de son quadryptique, Lepage parvient ainsi à faire des contraintes de l'esthétique de jeu, de l'architecture et de la technique non pas un « mastodonte technique<sup>40</sup> » ou un simple théâtre d'images mais plutôt un tremplin vers un nouveau type de pièces qui se caractériseraient par une grande verticalité et la symbolique qui y est liée, tant au niveau de l'écriture que de la matérialisation et de la conception scénique. En d'autres termes, la scène circulaire offerte par le Réseau 360° constituerait chez lui un formidable moteur de création de pièces cosmogoniques et métathéâtrales<sup>41</sup>, un générateur d'œuvres « vivarium<sup>42</sup> » sachant créer un monde tout en jouant en permanence de la construction/déconstruction de l'illusion dramatique.

En cela, Khan le rejoint puisqu'il propose également un spectacle retraçant la création du monde dans la mythologie hindoue. Le chorégraphe insiste d'ailleurs sur les liens intimes entre le circulaire et la dimension cosmogonique de sa pièce :

*J'ai toujours été terrifié par le cercle, qui a pour moi quelque chose de sacré. Cela remonte au fait que le Mahabharata et les épopées de l'Inde ont toujours été joués en rond. Par ailleurs cette figure géométrique est connectée avec la nature de façon très organique. C'est aussi cet aspect qui me fascine<sup>43</sup>.*

Enfin, à travers sa création *Télémetry*, Shay Kuebler insiste aussi sur le rapprochement qu'il fait entre la scène circulaire et la forme d'une planète. Pour lui aussi, indéniablement, il s'agit d'accepter cette contrainte technique particulière afin de la transformer en support de recréation d'un monde. Évoquant son spectacle dans *Séquences*, Elie Castiel écrit d'ailleurs :

*L'aérien devient matériel, la grâce se transforme en agression naturelle, ramenant l'humain à sa propre conception. Et autour de lui, un jeu d'éclairage hallucinant de Craig Alfredson et Shay Kuebler qui ne cesse de tourner en rond autour de la scène (et des danseurs) comme si le monde venait de se construire ou mieux encore de se reconstruire*<sup>44</sup>.

Dès lors, on comprend que l'avenir du Réseau 360° pourrait aussi résider dans une ouverture assumée vers un répertoire dramatique métathéâtral. N'est-ce pas d'ailleurs ce qu'avait déjà voulu suggérer timidement le directeur de la Coupole, en 2007-2008, lorsqu'il avait décidé de mettre au programme *Fin de partie* de Samuel Beckett par Bernard Lévy et *Voyage en Sicile* de Pirandello, deux pièces dont les dimensions métathéâtrales ne sont plus à prouver ? Sans compter que pour conclure son article du *Monde* sur le Réseau, Rosita Boisseau faisait aussi appel fort judicieusement aux origines du métathéâtre, via la métaphore filée du *theatrum mundi*, « [...] observatoire de soi et de l'autre, la scène circulaire donne le vertige, réverbérant la sphère du monde happée dans son affolante giration<sup>45</sup> ».

*In fine*, après des débuts fulgurants et cinq années de forte croissance, le Réseau 360° semble avoir connu une période de ralentissement rimant avec une forme de remise en question dramatique et d'exploration d'autres arts de la scène. Et ce voyage aux pays de la danse et de la musique, ces timides excursions vers des contrées magiques et ces rêves circassiens placent désormais le Réseau face à un choix crucial : délaissier le genre dramatique si contraignant afin de continuer son exploration d'autres genres des arts de la scène plus adaptables, ou le restreindre à un type de pièce s'y prêtant plus particulièrement : le répertoire métadramatique. Des possibilités textuelles et scénographiques quasi inexplorées sur les scènes circulaires et totalement inexplorées sur les scènes du Réseau 360° existent d'ailleurs autour de l'abstraction<sup>46</sup> et du « petit théâtre dans le ventre du grand » que constitue le genre marionnettique, représenté à proximité de Châlons-en-Champagne dans le cadre du festival annuel de Charleville-Mézières. Il ne faut pas les négliger. Parce que leurs origines populaires pourraient renouer avec l'utopie démocratique du rond, parce qu'elles incarneraient sans cesse l'artifice et la métathéâtralité, parce qu'elles nous renverraient enfin à

notre condition et dans le même temps à une forme de transcendance, les marionnettes pourraient ici s'adapter aux dimensions particulières des scènes du Réseau 360° et présenter une alternative intéressante.

Oui, le théâtre circulaire résonne donc toujours en nous, comme le disait André Villiers, et même plus encore, à une époque de recherche de sens du monde et dans une période de crise telle que celle que nous traversons ; oui, le genre dramatique au sein du Réseau 360° a un avenir possible et différent de celui du Théâtre en Rond : son salut pourrait peut-être se trouver dans la métathéâtralité et nous espérons ardemment qu'un nouveau cycle, affirmé autour de cette question, s'ouvrira prochainement.

### Notes

1. Propos de Robert Lepage recueillis par Cathy Blisson dans « Quand le théâtre se fait concentrique », dans Adolphe Jean-Marc (dir.), *Créer à 360°, Creating in the Round*, Cahier spécial *Mouvement*, n° 68, Paris, Éditions du Mouvement, 2012, p. 40-45, cit. p. 45.
2. Comme le rappelle Rafaël Magrou, pour ces membres du Bauhaus, la scène devait toujours pouvoir être centrale voire tournoyante, cf. l'article de Rafaël Magrou, « Le cercle à l'état scénique », dans *Créer à 360°, Creating in the Round*, *op. cit.*, p. 6-19.
3. Sur ce point, voir également l'article de Rafaël Magrou, « Le cercle à l'état scénique », art. cit.
4. « Le Corbusier, aux audaces bien connues, auteur de propositions très personnelles, recommandait pourtant aux hommes de théâtre en quête d'un nouvel édifice, les quatre planches sur les deux tréteaux », dans Villiers André, *La Scène centrale. Esthétique et pratique du théâtre en rond*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « d'esthétique 28 », 1977, p. 177.
5. *Ibid.*
6. Sur les débuts du théâtre cinéophile, on pourra se reporter à notre article : « De l'écran noir au rideau rouge : pour une histoire du théâtre cinéophile », dans Wolowski Witold (dir.), *Le théâtre à (re)découvrir. Intermédia, inter-histoires, interlangues* (vol. 1), Peter Lang, 2018, p. 63-74.
7. Boisseau Rosita, « La quadrature des théâtres circulaires », *Le Monde*, 09/01/2017, p. 20-21, cit. p. 20.
8. Couture Philippe, « Jeux de Cartes 2 : Cœur : Lepage marche dans les traces de Mouawad », *Voir*, 6 février 2014, [en ligne].
9. Adolphe Jean-Marc (dir.), *Créer à 360°, Creating in the Round*, *op. cit.*
10. En plus de ses expériences aux Bouffes du Nord, nous lui devons le réaménagement d'un gazomètre au Danemark dès 1983 pour sa tragédie *Carmen*.
11. Boisseau Rosita, « La quadrature des théâtres circulaires », *op. cit.*, p. 21.
12. Reyrolle Séverine, *Entretien avec Philippe Bachman*, La Comète, Châlons-en-Champagne, 12 février 2020.

13. « Le Réseau n'est pas un réseau de théâtres », insiste d'ailleurs Philippe Bachman dans une interview qu'il nous a accordée le 12 février 2020 en cherchant justement à bien se détacher de l'expérience du Théâtre en Rond de Paris.
14. Propos restitués par Philippe Bachman dans la même interview.
15. « Il est clair que nous ne sommes pas tous susceptibles de présenter des pièces comme Lepage qui coûtent par ailleurs très cher. Nous aimons le théâtre mais Lepage a été l'exception. Ici nous développons un autre type de programmation plus proche des goûts de notre public. Ce sont surtout des shows musicaux entièrement conçus dans nos ateliers et qui restent plusieurs semaines à l'affiche », explique Pia Jette Jansen, directrice du Østre Gasværk Teater à Copenhague, dans Boisseau Rosita, « La quadrature des théâtres circulaires », *op. cit.*, p. 20.
16. Reyrolle Séverine, *Entretien avec Philippe Bachman*, La Comète, Châlons-en-Champagne, 12 février 2020.
17. Notons que le Théâtre en Rond de Paris avait déjà présenté cette disposition pour la musique et l'écoute musicale. Nathalie Toulouse-Carasso le souligne aussi en ces termes : « Dans les années 1960, pour apporter une preuve supplémentaire des vertus de leur théâtre architecturé, les promoteurs du Théâtre en Rond de Paris entreprennent de donner des cycles réguliers de musique de chambre. Les vertus spécifiques de la scène centrale se révèlent particulièrement propices à l'intimité nécessaire entre les musiciens et les auditeurs. [...] L'orientation concentrique en accentue sans doute l'acoustique. Le rapprochement maximum du public avec l'orchestre doit participer à l'impression d'être immergé dans la matière sonore. En ce sens, l'enveloppement complet de l'assistance semble être favorable à ce dispositif. Ces concerts encouragent, par ailleurs, la présence d'un public bien spécifique qui lui est resté fidèle jusqu'à la fin ; ceux-ci ont été diffusés jusqu'en 1984 », dans « La Scène centrale : un modèle utopique ? », *Agôn*, Dossiers, (2010), n° 3 : *Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle*, [en ligne].
18. « Une scène rigoureusement circulaire exige relativement plus de projecteurs qu'une scène rectangulaire de même surface ; le réglage des appareils est plus minutieux pour l'éclairage des personnages en bordure des spectateurs [...] il n'est qu'une technique impérieuse, celle de l'éclairage », écrit André Villiers dans *La Scène centrale, esthétique et pratique du théâtre en rond*, *op. cit.*, p. 135.
19. La Tohu est Cité des arts du cirque depuis 2004. À ce titre, elle regroupe le siège social du Cirque du Soleil, l'École nationale de cirque et En Piste, le regroupement national des arts du cirque. Elle contribue ainsi à faire de Montréal la capitale internationale du cirque.
20. Dès 2009, la compagnie contemporaine Nofit State Circus s'y illustre avec leur spectacle *Tabu* dans lequel les spectateurs étaient encouragés à se déplacer autour de l'espace de la performance.
21. Reyrolle Séverine, *Entretien avec Philippe Bachman*, La Comète, Châlons-en-Champagne, 12 février 2020.
22. « La nuit, quelque chose en moi s'éveille. J'écris, compose, enregistre et peins la nuit. Certaines lumières ne peuvent être vues que la nuit. Certaines musiques ne peuvent être entendues que dans le silence... », explique en effet Yaël Naïm dans le dossier de presse du Festival Illusions 2018, disponible en ligne : [https://www.la-comete.fr/media/comete/184338-dp\\_illusions\\_dec2017.web.pdf](https://www.la-comete.fr/media/comete/184338-dp_illusions_dec2017.web.pdf), [consulté le 03/12/2021].

23. Évoquant la magie, Bachman indique d'ailleurs le 12 février 2020 : « Cela reste pour l'instant un défi à relever. »
24. Reyrolle Séverine, *Entretien avec Philippe Bachman*, La Comète, Châlons-en-Champagne, 12 février 2020.
25. Villiers André, *La Scène centrale. Esthétique et pratique du théâtre en rond*, *op. cit.*, p. 171.
26. On renverra sur ce point aux développements de Villiers p. 36 et suivantes.
27. Jean Vilar par exemple rejetait fermement le modèle de la scène en rond en disant « Personnellement, je vois les ennuis du théâtre en rond et je ne suis pas sûr que je me prêterai un jour à ce jeu-là. Je trouve que la pudeur, la défense de ses secrets est essentielle à l'interprète: or le théâtre en rond me dévêt. Pudique, je n'aime pas cela. Au cinémascope, l'artiste, n'est pas là », Jean Vilar, « À quoi sert le théâtre en rond ? », *L'Express*, 25 décembre 1954. Cette surexposition des acteurs expliquée par Vilar est selon Nathalie Toulouse-Carasso d'une des raisons fondamentales de l'échec du théâtre en rond.
28. Sur ce point, Philippe Bachman explique d'ailleurs qu'il y a beaucoup de « triches » qui ont été demandées et mises en place, que finalement le 270° est fréquent et que « le spectacle en rond total n'existe pas », dans Reyrolle Séverine, *Entretien avec Philippe Bachman*, La Comète, Châlons-en-Champagne, 12 février 2020.
29. « Pour la lumière, c'est un casse-tête important. C'est faramineux. Nous n'avons pas la paroi noire du théâtre frontal qui nous permet d'arrêter la lumière », explique par exemple Jean Hazel, éclairagiste de Robert Lepage, dans « Le processus scénographique de Jeux de cartes de Robert Lepage », dans Fohr Romain et Freixe Guy (dir.), *La scène circulaire aujourd'hui*, Lavérune, L'Entretemps, « Ex Machina », 2015, p. 57-61, cit. p. 61. Nathalie Toulouse-Carasso ajoute aussi : « Deux projecteurs sont alors indispensables pour un jeu central (l'acteur nécessitant un éclairage de face et de dos) », dans « La Scène centrale : un modèle utopique ? », *op. cit.*
30. « En quadriphonie, nous avons quatre caisses deux devant et deux derrière les spectateurs. En cercle et en quadriphonie, nous sommes à seize caisses. C'est extrêmement dispendieux de travailler en cercle parce que tout est multiplié par 4. La commande son est extrêmement lourde pour chacun des effets », explique encore Jean Hazel (« Le processus scénographique de Jeux de cartes de Robert Lepage », *op. cit.*, p. 60).
31. Villiers André, *La Scène centrale. Esthétique et pratique du théâtre en rond*, *op. cit.*, p. 170.
32. Boisseau Rosita, « La quadrature des théâtres circulaires », *op. cit.*, p. 21.
33. Reyrolle Séverine, *Entretien avec Philippe Bachman*, La Comète, Châlons-en-Champagne, 12 février 2020.
34. Propos de Robert Lepage recueillis par Cathy Blisson dans « Quand le théâtre se fait concentrique », *op. cit.*, p. 43.
35. Expression de Robert Lepage citée par Jean SIAG, dans « Pique et Cœur à la TOHU : la station orbitale de Lepage », *La Presse*, 9 janvier 2014, [en ligne].
36. *Ibid.*
37. « Les comédiens sont techniciens. Les techniciens jouent et font de la figuration. Ils font partie intégrante du spectacle » explique en effet Jean Hazel dans « Le processus scénographique de Jeux de cartes de Robert Lepage », *op. cit.*, p. 60.
38. Jean Siag, dans « Pique et Cœur à la TOHU : la station orbitale de Lepage », *op. cit.*

39. Le mot « beigne » a d'ailleurs été choisi par l'équipe de Lepage pour désigner cet anneau circulaire en référence à l'appellation québécoise du beignet.
40. Expression de Gwénola David dans « Jeux de cartes 1 : Pique », *La Terrasse*, n° 208 du 30 mars 2013, [en ligne].
41. « Il a recréé un théâtre dans le théâtre » souligne d'ailleurs Philippe Bachman, émerveillé, dans l'entretien à La Comète du 12 février 2020.
42. Expression de Robert Lepage recueillie par Cathy Blisson dans « Quand le théâtre se fait concentrique », *op. cit.*, p. 43.
43. Boisseau Rosita, « La quadrature des théâtres circulaires », *op. cit.*, p. 21.
44. Castiel Élie, « *Telemetry*, une façon de recréer le monde », *Séquences*, 20 avril 2017, [en ligne].
45. Boisseau Rosita, « La quadrature des théâtres circulaires », *op. cit.*, p. 21.
46. Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à la troisième partie de notre thèse intitulée : *Théâtres à leur miroir (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*. Facettes françaises et francophiles d'un procédé à l'espagnole soutenue en 2014 et disponible en ligne <https://eprints.ucm.es/28197/1/T35680.pdf>