

L'être et le paraître Une question du XVII^e siècle posée aujourd'hui

Diane Pavlovic

Numéro 44, 1987

Théâtre et technologies : la scène peuplée d'écrans

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27480ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

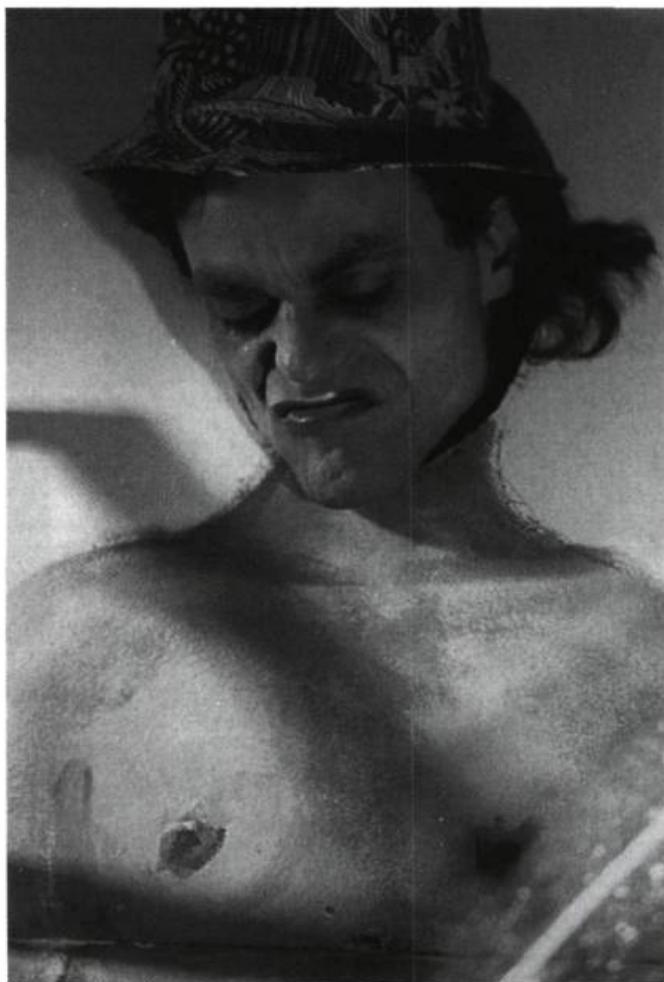
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pavlovic, D. (1987). L'être et le paraître : une question du XVII^e siècle posée aujourd'hui. *Jeu*, (44), 154–168.

l'être et le paraître*

une question du XVII^e siècle posée aujourd'hui



Au milieu de tous ces modes de représentation, qu'est devenue l'effigie humaine? Photo: John Wassilco (*les Smotte*, par le Théâtre Zoopsie).

* Je voudrais dédier ce texte à Françoise Siguret. Son cours sur la théorie de la représentation, que j'ai suivi à l'automne 1982, à l'Université de Montréal, a décidé de mon intérêt pour le théâtre, pour l'analyse — et donc, plus tard, pour *Jeu*. Si ce cours, consacré exclusivement au XVII^e siècle, semble éloigné du propos de ce texte-ci, si j'ai fait, depuis, d'autres lectures qui ont nourri ma réflexion, il reste que l'esprit qui m'a guidée — le rapport ambigu entre être et paraître me semble se poser aujourd'hui dans les mêmes termes qu'au siècle de Louis XIV — émane tout entier de son enseignement, qui m'a fait *voir*, au sens propre, autrement.

Chaque culture, chaque époque, modèle l'oeuvre bâtie à l'image de son désir. C'est la forme qu'elle voudrait donner au monde pour y vivre. C'est un fragment du monde tel qu'elle voudrait qu'il fût: et il le devient en effet, fragmentairement, par chaque nouvelle construction.

[...] L'architecture baroque a tenté de dire un monde où tous les contraires seraient harmonieusement possibles; où la droite se marierait avec la courbe, où rien ne serait fini ou défini; où l'oeil pourrait toujours trouver une échappée, comme l'esprit une esquivé. [...] Elle a tenté de dire avec la pierre que nulle limite n'est jamais certaine, que le mur n'est pas plus sûr que la feinte du décor, puisque le monde est un théâtre, que la vie est un songe, que le réel est illusion et que l'illusion seule est assurée.

Philippe Beaussant, *Versailles, Opéra*, p. 9-10.



La ville comme scène: le canal Lachine transformé en espace de fiction dans *Montréal, série noire* du Théâtre Zoopsie. Photo: Mario Beaudet.

L'observateur même le moins attentif n'a pas manqué de remarquer le parasitage des genres et des discours qu'effectue le théâtre récent, surtout celui qu'on persiste à dire «marginal». Influencée par les arts visuels, par la déconstruction en littérature et par le rythme de l'informatique, l'écriture scénique s'est métamorphosée: les structures répétitives, les «flashes», les motifs récurrents, le formalisme et les gadgets semblent s'imposer, désormais, pour parler du monde où l'on vit. Le théâtre expérimental a été le premier à flirter avec la technologie; elle l'a si bien envahi qu'on la considère déjà, par moments, comme une quincaillerie un peu gratuite qui véhiculerait clichés et effets de mode en évacuant tout discours, tout propos articulé. Or, qu'en est-il de la médiatisation? de tous ces écrans, téléviseurs et ordinateurs sur nos scènes?



«Abstraite, esthétisante, à distance de la vie», la photo est une «image glacée». Dans *la Chambre d'Elsa*, de Pêlé-Mèle (mise en scène de Diane Cotnoir), l'actrice et son image dédoublée sont reproduits à l'écran, et c'est l'écran que l'homme regarde. Photo: Pascal Corriveau.

Saisissant n'importe quelle image selon n'importe quelle coupe, à n'importe quel moment et de n'importe quelle distance, la caméra au théâtre en a bien sûr déplacé le point de vue comme le point de fuite. Au-delà de la froideur qu'elle semble installer, de l'écart qu'elle semble ménager par rapport à la présence des acteurs¹, il y a une problématique qu'elle cherche de toute évidence à questionner. Le multiple, l'équivoque et le polysémique ne datent pas d'hier; l'évolution et le mouvement, choses très anciennes, ont toujours fasciné l'humanité. Mais certains moments paraissent propices à certaines préoccupations. Ainsi, trois ou quatre siècles avant nous, des gens se sont enflammés devant science, technique, «magie» et merveilles; des gens qui, ayant un goût infini du spectacle, préféreraient l'art à la nature, l'imitation, le mirage, le reflet, l'illusion, à la vérité et à la réalité. Il n'est pas inintéressant de faire des rapprochements entre leurs artifices et les nôtres; non pour le seul plaisir de comparer machines d'alors et d'aujourd'hui, nuées et fumée, tableaux et surfaces de projection, mais pour décoder les motivations de ce faux-semblant, deviner où, dans quel rêve, sous quelle série de substituts sont allés se cacher le sens, le sujet. Pourquoi la société actuelle s'est-elle remise à confondre identité et apparence, à prendre le faux pour le vrai?

l'être, le paraître

Le XVII^e siècle français, on le sait, assimilait le réel à l'illusion. Pour paraphraser Philippe

1. Écart que certains artistes veulent diminuer, en apprivoisant et en «humanisant» la machine, bref, en la mettant au service de l'interprétation. Les gros plans des visages des acteurs (dans *Une histoire qui se répète*, mise en scène par Alice Ronfard, ou dans *le Hamlet-Machine* de Gilles Maheu, par exemple) vont dans ce sens: on souligne le moindre de leurs regards ou de leurs froncements de sourcils, on étale leur sueur, on montre de près les nuances de leur expression. Toutes ces choses, qu'un simple spectateur ne peut voir de son siège, permettent à l'écran d'être le véhicule non plus de la distance, mais d'une «proximité» nouvelle chargée d'émotion.

Beaussant², on était ce qu'on paraissait, et on n'était *que* ce qu'on paraissait. De déguisements en travestissements, en parades et en fêtes, un système de représentation qui débordait largement la scène était organisé dans la ville autour de la personne du roi, phare véritable (*Soleil*) de cette époque. Le prince, dans notre société, s'est multiplié; son «œil» est partout, disséminé dans une cité que l'on continue à prendre pour décor. Le tour guidé qu'offrait le Théâtre Zoopsie (*Montréal, série noire*), l'évasion filmée à travers la ville que donnait à voir Carbone 14 (*Marat-Sade*) intègrent la rue à la scène et, par renversement, donnent à cette dernière une extension qui peut sembler infinie: la rue Ontario, le canal Lachine sont devenus des espaces de fiction, irréalisés doublement par le contexte spectaculaire et par la médiation de la technologie. Il est sans doute inutile de rappeler qu'au théâtre, *tout* est signe, tout est idée, travail, préméditation. Ce qu'on voit n'est jamais l'essence même de la réalité mais son image. Même un spectacle qui se fonde sur une vérité, voire sur l'Histoire, demeure un spectacle; il peut être vraisemblable, mais il n'est jamais *vrai*.

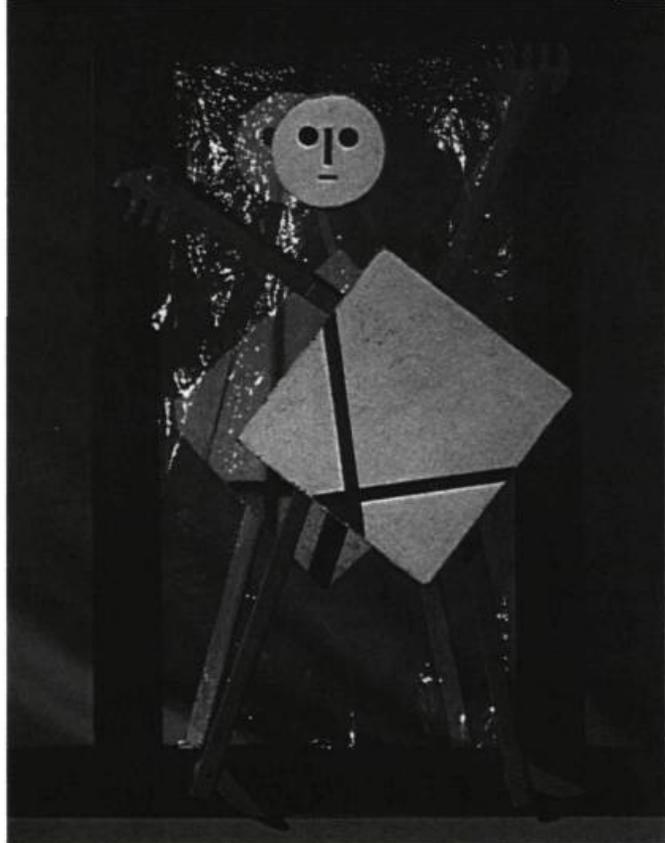
Au siècle de Louis XIV, on jouait habilement sur ces notions: le théâtre, avant (au lieu?) d'inspirer crainte et pitié, suscitait l'admiration par son savoir-faire technique. Véritable théâtre dans le théâtre, la technologie contemporaine éblouit également les spectateurs que nous sommes, tout en manipulant à son tour des paradoxes quant au réel. Une image photographique, filmique ou vidéographique semble restituer la réalité de façon directe, immédiate et transparente, contrairement à une image peinte, par exemple, en laquelle on ne «croit» pas aussi aisément, puisque la main de l'artiste n'a pas la neutralité et l'«exactitu-



Acteur en lutte contre des écrans: *Marat-Sade*. Photo: Yves Dubé.

2. Qui parle de cette civilisation comme ayant «fait de toutes les manifestations de la vie une sorte de théâtre, en privilégiant et en exaltant dans l'homme le spectacle qu'il présente aux yeux des autres». (*Versailles, Opéra*, p. 38. Voir la bibliographie à la fin de cet article.)

L'anti-réalisme exacerbé: une marionnette dont le double apparaît de l'autre côté d'une représentation de miroir... *Così mi piace*, d'Alessandro Libertini, présenté par le Teatro dei Piccoli Principi.



de» d'une caméra. Or, il va de soi que toute image est un substitut et qu'on perçoit les choses, à travers elle, d'une façon forcément indirecte.

Plane et immobile, la photo, par rapport à la vie qui court (multiple, mouvante et protéiforme), constitue une trace, une empreinte, une relique (d'une chose absente ou disparue); dans tous les cas, une chose abstraite, esthétisante, à distance de la vie. Même lorsqu'elle a valeur d'effigie ou de talisman, la photo comporte cette étrangeté: c'est une «image glacée»³. Que dire de l'image télévisée, qui donne l'illusion du mouvement et dont la ressemblance avec le réel est encore plus troublante? (Qui songerait à mettre en doute les images du *Téléjournal*?) La télévision et la vidéo offrent une abondante succession d'apparitions où les événements, déformés par la technologie, décomposés par un montage discontinu, apparaissent sur un écran plan: témoignage d'une présence, l'enregistrement audiovisuel est en même temps un fac-similé, une reproduction, un spectacle. Ces glissements de *l'être* vers le *paraître* ont profondément modifié la civilisation actuelle et, par le fait même, son théâtre, qui est devenu de moins en moins «réaliste». Il y a là un paradoxe de plus: tandis que la scène, à l'aide des médias électroniques, accumule les effets de représentation, le théâtre issu de ce mouvement se veut, lui, de moins en moins mimétique.

l'imitation

La mimésis implique donc l'idée d'artifice, la conformité avec une quelconque réalité n'étant possible que par trompe-l'oeil, simulacre. Toute théorie de la représentation commence par

3. Expression utilisée par Yves Michaud (voir la bibliographie).

cette illusion fondamentale: représenter un volume dans un plan, un espace à trois dimensions dans une surface qui n'en a que deux. Imiter, cependant, n'est pas copier, même exactement. L'art implique au contraire que l'on réfléchisse sur le modèle que l'on imite, qu'on en fasse un objet semblable qui, en plus de la forme, serait capable de traduire l'idée du modèle. À partir du milieu du XVII^e siècle, la grande propriété de l'art baroque sera l'illusionnisme, qui prétend restituer la chose même: mais l'imagination de l'artiste étant requise, l'exercice de l'imitation devient *invention*.

Seule la parole, à cette époque, peut prétendre traduire l'idée pure. L'art visuel étant entravé par des limites matérielles — optique, géométrie — et trahissant de toute façon son objet, le discours, parfaitement libre et parfaitement fluide, est mieux en mesure de reproduire fidèlement concepts, idées et abstractions. Si le spectacle, qui consiste au propre à faire voir, est une forme dégradée de l'imitation, il est à la fois contaminé et racheté par le texte, qui, tout en détournant la fonction du regard, permet l'expression de pensées complexes. Dans notre univers d'écrans, qui ne livrent en fait qu'une suite d'impulsions lumineuses imprimées sur la rétine⁴, ce rapport avec le modèle, l'idée et le langage se pose avec d'autant plus d'acuité.

le corps, le mythe, l'effigie

Fiction, de l'Agent Orange, *À la recherche de M.*, du Théâtre Zoopsie, *Marat-Sade*, de Carbone 14, mettent en scène des acteurs qui luttent contre des écrans. L'effigie humaine, déjà remise en question, ces dernières années, par l'usage croissant de marionnettes et autres procédés antiréalistes, est plus que jamais reléguée au rang d'Image (au propre comme au figuré). Le théâtre actuel refuse volontiers l'intériorité et la psychologie; les corps qu'il nous montre n'ont plus rien d'organique ou de vivant. Ils servent d'indices, tout au plus, pour permettre au spectateur de mesurer la rupture qui existe désormais entre ce qui est tangible et ce qui, grâce aux écrans, est devenu immatériel, évanescent. Il ne faut pas s'étonner, dès lors, de l'outrance et de la stylisation qui régissent désormais l'interprétation: incapables de contrer autrement l'altération de leur présence, les acteurs cherchent leur identité dans le jeu, dans l'effet, dans l'exagération (de la froideur comme des masques du désarroi). Les mythes que convoque le théâtre actuel sont schématisés, synthétisés; l'autre, le couple, le rapport amoureux, l'incommunicabilité, l'automatisation, la fausseté et la violence, de la même façon, sont traités sur un mode récurrent — parfois selon des apparences de réalisme héritées du cinéma... — qui réagit par la démesure et l'ellipse à un monde démesuré et elliptique. Transposant la peur contemporaine en un esthétisme exacerbé qui la maintient à distance, le théâtre constate la déshumanisation du même mouvement qu'il s'en inquiète⁵. Il s'en remet alors à un très vieil artifice, qui a la charge de prendre le relais du Mystère disparu et de faire surgir, de limbes incertaines, les zones éthérées de l'être, le flou et le brouillard propices au rêve et à la magie.

la nuée et la fumée

Le nuage condense l'essence du baroque, qui a par-dessus tout horreur de la limite; au XVII^e siècle, il envahit l'espace pictural autant que l'espace théâtral, assumant des fonctions

4. «[...] je désire que vous pensiez que la lumière n'est autre chose, dans le corps qu'on nomme lumineux, qu'un certain mouvement, ou une action fort prompte et fort vive, qui passe vers nos yeux, par l'entremise de l'air et des autres corps transparents [...]», disait Descartes dans sa *Dioptrique*, publiée en 1636.

5. Certains observateurs, certains praticiens prévoient d'ailleurs un retour prochain du théâtre à l'essentialité humaine, notre besoin de partage et de rituel s'intensifiant devant le développement technologique. «In other words, commente Marshall Mason dans *Theatre Times*, we will come to appreciate that there's nothing like the real thing.» *The real thing?*...



Effigie humaine et stylisation: *Tentations*, d'Opéra-Fête (en haut), et *Le Titanic*, de Carbone 14 (en bas). Photos: Yves Dubé.



illusionnistes de plus en plus étendues. Utilisé comme accessoire de la mise en scène pour dissimuler les machines (dieux et anges voyageaient sur des nuages de coton depuis le moyen âge), le nuage est lui-même un signe, signe de l'apparition du sacré dans le réel, signe de l'«irreprésentable infini» (qu'il sert à la fois à masquer, à évoquer et à désigner), signe du théâtre, enfin: le nuage est, depuis toujours, la représentation par excellence d'une représentation.

Les scénographies vides et grandioses d'aujourd'hui, si elles semblent à première vue reprendre le motif du nuage d'une manière «profane», n'en font pas moins une utilisation magique qui est exactement la même que celle d'autrefois. Instrument des apothéoses glorieuses et des manifestations divines, le nuage annonce symboliquement une métamorphose en devenir ; il sert à masquer la lumière trop vive dont les sens humains ne pourraient soutenir l'éclat, installe une impression de lointain, de distance, d'allégorie. Les procédés de l'optique, au XVII^e siècle, comme les procédés technologiques maintenant, font s'effriter la solidité de l'Histoire. Pour parer au désarroi qu'engendre cette situation, on dénie du même souffle réalité et matérialité : vaporeux, éthéré, le nuage spiritualise l'art en constituant à la lettre une apparition de rêve.

Si, comme le veut la thèse qui est au principe de la critique dite thématique, une image vaut moins par sa configuration que par sa mobilité, son dynamisme interne et par l'étendue des variations imaginaires auxquelles elle prête, il est sûr que le nuage fournit à la rêverie (et à l'analyse qui se règle sur celle-ci) un matériau incomparable. Et si la psychologie de l'imagination ne peut ni ne doit travailler sur des figures statiques, s'il lui faut s'instruire sur des images en voie de déformation, on conviendra que cet objet amorphe entre tous compte parmi les motifs oniriques privilégiés : ne livre-t-il pas accès à un monde de formes en mouvement et que le mouvement déforme, ne prête-t-il pas à des constructions dont les mutations incessantes font jouer à plein les puissances formelles de la rêverie⁶ ?

Par la nuée, l'iconographie baroque dépassait une architecture close, cubique, unitaire, et accédait à l'illimité, à l'indéfini. Si la nébulosité se prêtait naturellement à l'imagination divine (effets aériens et autres occurrences du ciel), elle constituait également une révélation à l'échelle humaine, révélation qui donnait à voir en voilant, en dissimulant. Cette préservation d'un mystère qui ne serait accessible qu'aux initiés «fonctionne sur l'absence pour retrouver la présence⁷». C'est ce mystère qu'explorent tant bien que mal les créateurs qui sont aux prises avec projections, moniteurs et boîtes noires diverses. L'oeil du spectateur actuel n'a pas plus de repos qu'alors. Les images superposées qui décoraient voûtes et coupoles et où les nuées marquaient une sorte de hiérarchie céleste (saints, anges et patriarches étaient répartis sur des étages nettement différenciés) ont été remplacées par une inflation d'images d'une autre nature, mais où la fumée, descendante directe de la nuée, continue à faire signe : telle séquence du *Rail* se déroule dans une zone indéterminée flottant au milieu de nulle part, telle héroïne de *Hamlet-Machine* émerge du brouillard et de la lumière⁸ comme un pur fantasma, une pure irréalité.

science, machines et merveilles

Nous disons de notre époque que l'image est sur le point d'y éclipser le langage (est-il nécessaire de rappeler les usages autres qu'esthétiques de la photo et de la vidéo ?), comme

6, 7. Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, p. 33. L'auteur renvoie ici à l'un des ouvrages de Gaston Bachelard, *l'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*.

8. Le nuage, celui de la peinture et du théâtre renaissants, baroques et classiques, est bien sûr en rapport étroit non seulement avec l'espace, mais aussi avec la lumière. Le baroque «pittoresque» était friand d'effets d'éclairage (obscurité profonde et insondable, reflets aériens, etc.), d'autant plus que ces effets étaient souvent mis en valeur par l'image entre toutes de la magie et du mystère : la grotte, pleine d'ombres et d'inexplicables aspérités, de formes bizarres et d'événements obscurs. Le classicisme, cependant, a lui aussi tiré profit des nimbes et des lueurs permises par les nuages, comme en témoigne cette description d'un tableau de Nicolas Poussin par Charles Le Brun, alors secrétaire de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (il allait en devenir plus tard le directeur) : «Quant à la lumière, il [Le Brun] fit observer de quelle sorte elle se répand confusément sur tous les objets. Et pour montrer que cette action se passe de grand matin, on voit encore quelque reste de vapeurs dans le bas des montagnes et sur la surface de la terre qui la rend un peu obscure, et qui fait que les objets éloignés ne sont pas si apparents. Cela sert à faire paraître davantage les figures qui sont sur le devant, sur lesquelles on voit frapper certains éclats de la lumière qui sort par des ouvertures de nuées que le Peintre a faites exprès pour autoriser les jours particuliers qu'il distribue en divers endroits de son ouvrage.» (Extrait de la «Sixième Conférence tenue dans l'Académie Royale. Le Samedi 5, jour de Novembre 1667».)



Pietro Testa, *Allégorie du Massacre des Innocents* (détail): du nuage comme moyen de locomotion. Photo tirée de *l'Art au XVII^e siècle*, Hachette.

si c'était là une chose neuve, inédite, dans l'histoire de l'humanité. Passons sur les siècles qui ont précédé l'invention de l'imprimerie⁹ et venons-en à nouveau au XVII^e, qui n'avait découvert la perspective que depuis peu et qui, fort de son nouveau savoir en matière de trompe-l'oeil, accumulait à plaisir les effets de représentation. Sur la nouvelle scène à l'italienne, le texte perd de l'importance et l'opéra — le spectaculaire — se développe.

9. Non de l'écriture, bien que certaines formes (écriture hiéroglyphique, pictographique, idéographique), figuratives plutôt qu'alphabétiques, se prêtent à une lecture au second degré frayant avec métaphore et symbole et confondant, d'une certaine façon, image et langage.



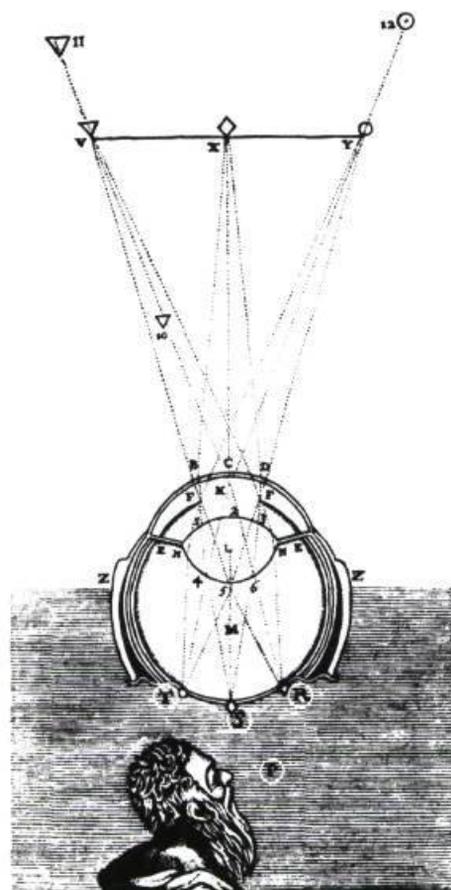
Brouillard et lumière signalétiques du rêve, dans le *Hamlet-Machine* de Carbone 14. Photo: Yves Dubé.

Classique et baroque ne s'opposent pas. Les lignes pures du premier contiennent les incessants méandres du second, plus ou moins réprimés ou libérés selon les époques. Bien qu'on les sépare souvent selon les deux moitiés du XVII^e siècle, les deux mouvements y ont coexisté du début à la fin, avec plus d'éclat sans doute qu'à nul autre moment de l'histoire de l'art. Le siècle de Louis XIV, avant d'être celui d'une théorie, est le siècle de l'oeil, par lequel la science comme la fiction vont se définir et se développer. Si le classicisme est partisan de l'harmonie et de l'unité (l'oeil ne saurait bien voir qu'une seule chose à la fois: c'est aussi la pensée qui domine le théâtre réaliste), le baroque se tend instinctivement vers tout ce qui est mobile (actions, polysémie, contrastes, renvois, accumulations diverses) et immédiat, fugace, fugitif, *simultané*. Art du chaos, des émotions contraires, de la métamorphose et de l'ostentation, le baroque ne laisse à l'oeil aucun répit. Le classicisme tente de donner une vision idéalisée du réel¹⁰, le baroque doute de la réalité et le démontre.

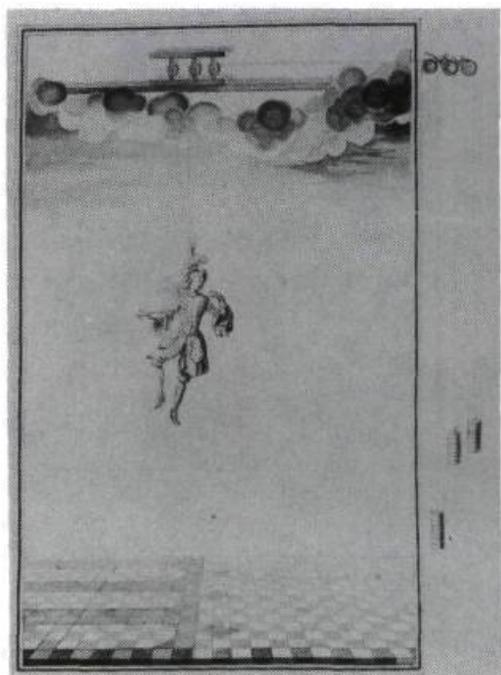
Notre époque est baroque, bien sûr, qui nous montre la réalité comme nous ne la verrons jamais. L'instantanéité des médias nous rend visibles des choses qui, autrement, ne le seraient pas ou nous apparaîtraient sous un autre jour. Et cette saisie constante du détail oriente en retour notre regard, devenu photographique, décomposant et recomposant la totalité des images qui s'offrent à lui comme le XVII^e siècle l'avait démontré.

Contrairement à la pensée, dont le mouvement est incessant, l'oeil est un organe fini et descriptible. C'est ce que découvre l'optique à l'âge baroque. Avec l'aide d'autres sciences (dont la catoptrique, relative à la réflexion; les miroirs occupent une grande place en cette

10. L'alexandrin classique en est l'exemple parfait: linéarité, artificialité, construction mathématique et équilibre des sonorités. En figeant ainsi la langue parlée dans une forme aussi contraignante, on a réussi à la sublimer comme jamais on ne l'a fait depuis, la fixant pour l'éternité en un monument d'absolue perfection et d'absolue fausseté.



L'œil, fondement de la science comme des merveilles au XVII^e siècle. Croquis annexé à la *Dioptrique* de Descartes.



Machine de théâtre inventée par d'Hermand : effet de «volerie» dont les rouages sont masqués par des nuages. Gravure tirée du *Théâtre*, Bordas.

ère où le roi se fait construire une Galerie des glaces...), l'optique, qui en est à ses débuts, étend la vision humaine à l'infiniment grand (avec lunettes et télescopes) et à l'infiniment petit (avec les microscopes). Elle aussi révèle au regard ce qui, jusque-là, était tenu pour invisible. Et cette science neuve encore joue du mystère et de l'érudition : le développement scientifique, selon toute vraisemblance, s'est élaboré à partir de la fiction. La pensée de l'époque (même celle de Descartes, réputée logique et rigoureuse) emprunte volontiers ses images et ses références à un merveilleux omniprésent.

Les magiciens et leurs secrets, en vogue dans le premier tiers du siècle, étaient réputés, eux aussi, *faire voir*. Comme le théâtre est une forme de magie et que toute magie, par essence, est théâtre, les magiciens envahirent la scène baroque. Grâce au nouveau savoir scientifique, les machines chères à la théâtralité du moment deviennent de plus en plus sophistiquées, éblouissant un auditoire qui en demande toujours davantage.

Le moyen âge avait utilisé les «voleries», qui servaient aux fêtes liturgiques ou aux entrées princières dans les grandes villes de l'État : anges et personnages allégoriques divers volaient d'un endroit à l'autre dans les églises ou sous les arcs de triomphe, à bord de nuages

mousseux qui avaient pour fonction, étonnement, de rendre la fable «vraisemblable». La Renaissance, italienne surtout¹¹, complexifie les machines à un point étonnant, grâce à des artistes — pensons à Vinci — qui sont également ingénieurs. Introduit en France au milieu du XVII^e siècle, l'opéra italien donne aux Français le goût des tragédies à machines; on construit des théâtres exprès pour les recevoir. C'est ainsi que la *Médée* de Corneille sera créée dans l'un de ces lieux illusionnistes: à bord d'un char tiré par deux dragons et relié au balcon du théâtre, la célèbre magicienne inaugurera une longue série de spectacles technologiques où les dieux et les héros, médiatisés et sur-représentés, pourront vivre leurs histoires impossibles sans enfreindre les lois du vraisemblable. Les machineries et les accessoires étaient devenus les balises du réel; comme pourrait le dire n'importe quel praticien du théâtre et de la performance actuels, c'est l'artifice qui est vrai, c'est la nature polie par l'art et vidée de sa référence concrète qui compte.

L'audiovisuel, aujourd'hui

C'est que, dans notre monde qui roule toutes utopies éteintes, nous sommes peut-être parvenus (cf. Marshall McLuhan, «La galaxie Gutenberg») à la fin de la suprématie de l'hémisphère gauche du cerveau, celui que l'imprimerie a surdéveloppé, celui de la phrase, celui de la synthèse, celui de l'idée, du concept et de l'abstraction. Nous préférons peut-être maintenant des chocs primaires de couleurs et de sons, des sensations pures sans interprétation, des images, des instincts sans contrôle: la primauté inversée de l'hémisphère droit du cerveau, celui que l'audiovisuel électronique a surdéveloppé.

Mais alors «l'audiovisuel» doit-il être le monopole de l'État tout-puissant? L'État-pieuvre entre dans nos têtes...

Chez ceux qui écrivent, c'est comme l'affolement, ils courent vers la négation de l'écriture, négation totale ou recherche d'une nouvelle écriture, écriture «éclatée» ou, au contraire, ils réhabilitent justement l'écrit dans sa précision, comme point d'ancrage et de résistance.

Alors, des mots, de l'exactitude d'une image photographique, souffle comme un esprit. Ailleurs chante un baroque décadent, ou prolifère la culture du pourri dans la jouissance.

Claude Régy, «Toutes utopies éteintes».

L'art traduit les aspirations, avouées ou non, d'une culture donnée. Certains ont mis dans le cinéma et la télévision l'espoir d'une «communication» plus aisée que celle du texte, or, une infinité de lectures, on le sait, peuvent être suscitées par une même image. Les spectateurs se sont-ils formés à ce décodage? La télé les a-t-elle rendus plus lucides, plus critiques devant ce foisonnement d'icônes? Nous chargeons l'écran, désormais, de symboliser le monde, perturbés, qu'on le veuille ou non, par le magma d'innovations qu'il charrie et que nous subissons avant de les comprendre¹², à la fois savants et balbutiants. C'est cette tension que le théâtre, dans les meilleurs des cas, cherche à refléter:

[...] a new art form that demands from its audience a peculiarly modern mode of perception — an ability to synthesize visual, verbal and aural material in new ways. It's not easy. It takes practice. Watching some mediathatre productions is like trying to drive a car and read a book at the same time¹³.

11. La France rehaussera les ballets de cour et les entrées princières. Au XVII^e siècle, des mécaniques pivotantes étaient aménagées sur le parcours du roi; le souverain, par son passage, actionnait les fontaines, faisait fleurir les arbres...

12. Selon l'expression de Pierre Schaeffer dans son article «Représentation et communication» (voir la bibliographie).

13. Don Shewey, «Like a Movie: Readings in Contemporary Mediathatre», p. 7 (voir la bibliographie).



Un mur d'écrans troués: *Pain blanc*, de Carbone 14. Photo: Yves Dubé.

En cette ère de la vidéo, la surexcitation optique nous est devenue habituelle. Le flot d'images qu'offre la scène n'est agressant que dans la mesure où il bouscule notre jeune habitude de spectateurs. Que l'on parle de miroirs, de fenêtres, de reflets, de téléviseurs, de films ou de projections, il ne s'agit encore, il ne s'agira jamais que d'une médiation opérée de façon matérielle par un quelconque type d'*écran*: un corps solide ou fluide (la fumée peut, elle aussi, faire office d'écran), plein ou troué (pensons aux stores à lamelles orientables de *Pain blanc*), opaque ou lumineux, qui s'interpose entre la réalité nue et notre regard, qui nous force à considérer d'un autre oeil ce qu'il nous cache ou nous révèle et qui, en dernière instance, nous fait douter à la fois de la réalité qu'on nous présente et de nous-mêmes qui la voyons.

relativiser le sujet

Notre théâtre mêle le moyen âge à la science-fiction (*le Seigneur des anneaux*), les légendes à l'informatique: donnant au présent une histoire qui, en sa qualité d'histoire, même récente, appartient au passé, il re-présente cette histoire, dans un espace déterminé, fini, et en une instantanéité fugace. La vidéo, pour sa part, est dans un constant processus de *présentation* (ses images, *véritablement* issues du passé, sont vues dans une atemporalité reproductible à l'infini: en «direct», en différé, en reprise, au ralenti, etc.), mais l'artifice qu'elle suppose l'intègre au même système représentatif. Si les créateurs du XVII^e siècle avaient sur leurs oeuvres le regard omniscient de l'Oeil angélique (l'Oeil de Dieu, qui voit «tout» en même temps), devant des spectateurs passifs réduits à la fonction de simples regards profanes, la technologie a rendu actifs ces mêmes spectateurs, obligeant la vision humaine à percevoir à son tour des ensembles. Du regard subjectif du XVII^e siècle, les nouvelles techniques visuelles auront déplacé la perception vers une sorte de regard abstrait partagé par tous, artistes et spectateurs.

Tous n'ont cependant qu'un seul *point de vue*, aussi éclaté soit l'espace théâtral, aussi



L'humanité en route vers son point de fuite: où sont le sujet, l'objet, l'identité, l'apparence? Qui est le regardant, qui est le regardé? Saurons-nous rattraper le rythme de l'Histoire, dans notre élan désespéré pour y imprimer nos traces?
 Photo: Gilles Amyot (À la recherche de M., du Théâtre Zoopsis).

distendu et biaisé soit le moment de la représentation — chaque spectateur du *Faust* des Productions Germaine Larose, malgré les deux lieux de représentation reliés par vidéo, les actions simultanées et les parasitages d'un lieu à l'autre, n'a vu qu'un seul *Faust*, qu'il a été le seul à voir comme cela. Ce point de vue unique, où s'exprime, donc, la subjectivité, entraîne toutefois une rupture. L'objet qui s'offre au regard, différent de l'objet initial, devient, soumis à la pensée individuelle, un troisième objet, encore différent des deux autres, et différent de ceux que «voient» les autres spectateurs. Ce biaisage inévitable, les artistes du XVII^e siècle l'utilisaient, à l'aide d'effets perspectifs et d'autres outils de la représentation, pour orienter le regard et la pensée des regardants, l'image devenant aussi autoritaire que n'importe quel discours (et servant à ce titre, inutile d'y insister, des desseins politiques précis). Cette image semblait s'énoncer elle-même, à la façon dont, sur un écran, un regard d'acteur nous regarde, devient un sujet, un «je» qui s'adresse à nous (or, on sait qu'il n'est pas un «je», cet écran, mais un «il», un objet que nous nous représentons, comme l'est une peinture). Le spectateur n'a plus d'autre recours, devant cette adresse, que de retourner en lui-même et d'y retrouver une vérité, à travers l'écran du représenté; il devient objet à son tour au regard de l'image, son présent se superposant au présent de l'image sans adéquation possible entre les deux. Ainsi chassé, l'observateur appartient à l'espace anecdotique du discours que fait naître l'image: devant elle, qui appartient à l'Histoire (et songeons en outre à toutes les images de guerre qui s'impriment sur les téléviseurs utilisés au théâtre), il se découvre éphémère; il ne fait, lui, que passer.

Au XVII^esiècle, tout semble prévu pour qu'au regard de l'Histoire, à travers la vision fragmentaire des regardants, l'image soit parfaite, manipulant hors du temps un jeu subtil de lignes, de règles et de signes où s'immobilise le mode d'appréhension du monde que l'on avait à l'époque. C'est également à son image que notre société appréhende le monde.

Les figures et les jeux la rassurent elle aussi, et elle conçoit le projet analogue de figer le temps, d'arrêter l'Histoire qui va trop vite, essayant de la contrôler comme on a tenté de le faire trois siècles plus tôt et répétant l'équilibre fragile qui, entre le réel et ses doubles, transporte l'humanité «ailleurs», vers un point de fuite impossible à atteindre comme à nommer.

Dans son scintillement et son chuintement immobilisés, le mouvement absolu et l'immobilité absolue ne font qu'un. Ainsi la télévision transforme en phénomène perceptible ce que serait dans sa perfection le temps vide: la fin des émissions pour l'humanité¹⁴.

diane pavlovic

bibliographie

ouvrages:

- BEAUSSANT, Philippe, *Versailles, Opéra*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1981, 136 p.
DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 336 p. ill.
GRACIÁN, Baltasar, *Art et figures de l'esprit (Agudeza y arte del ingenio [1647])*, traduction de l'espagnol, introduction et notes de Benito Pelegrín, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 370 p.
LINDEKENS, René, *Essai de sémiotique visuelle (Le photographique, le filmique, le graphique)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1976, 200 p.
PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art [1924]*, traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1983, 288 p.

articles:

- BERGER, René, «La TV, banque d'émission(s)», dans *Sémiologie de la représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée*, sous la direction d'André Helbo, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. «Creusets», 1975, p. 151-166.
GERSTEN, Bernard, «Theatre in the year 2000», dans *Theatre Times: «Technology and the Theatre»*, vol. VI, n°2, janvier/février 1987, p. 4.
KRAUSS, Rosalind, «Quand les mots font défaut», dans *Critique: «Photo/peinture»*, Revue générale des publications françaises et étrangères, n° 459-460, août-septembre 1985, p. 755-760.
MASON, Marshall, «Theatre in the year 2000», dans *Theatre Times: «Technology and the Theatre»*, vol. VI, n°2, janvier-février 1987, p. 4.
MICHAUD, Yves, «Les photographies: reliques, images ou vrais-semblants?», dans *Critique: «Photo/peinture»*, Revue générale des publications françaises et étrangères, n° 459-460, août-septembre 1985, p. 761-780.
RÉGY, Claude, «Toutes utopies éteintes», dans *Théâtre/public*, n°37, janvier-février 1981, p. 76-77.
SCHAEFFER, Pierre, «Représentation et communication», dans *Sémiologie de la représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée*, sous la direction d'André Helbo, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. «Creusets», 1975, p. 167-193.
SHEWEY, Don, «Like a Movie: Readings in Contemporary Mediatheatre», dans *Theatre Times: «Technology and the Theatre»*, vol. VI, n°2, janvier-février 1987, p. 7-9.
TÜRCKE, Christoph, «Après la grille. La première lueur de la fin des émissions pour l'humanité», traduit par Claude Porcell, dans *Théâtre/Public*, n° 37, janvier-février 1981, p. 75.
VORMWEG, Heinrich, «L'Identité par le jeu», dans *Kultur Chronik*, 2/84.

14. Christoph Türcke, «Après la grille. La première lueur de la fin des émissions pour l'humanité» (voir la bibliographie).