

Des scènes et des écrans

Yan Hamel

Numéro 125 (4), 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2075ac>

[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

Hamel, Y. (2007). Des scènes et des écrans. *Jeu*, (125), 23–29.

YAN HAMEL

Des scènes et des écrans

Au-delà de la diversité de leurs styles et de leurs propos, les spectacles théâtraux proposés lors de la première édition du Festival TransAmériques ont frappé par une constante: le recours aux écrans géants, télévisions, projecteurs et caméras numériques. Cela aura eu de quoi laisser plus d'un spectateur songeur. Non pas que la vidéo sur scène soit une nouveauté, bien au contraire: l'amateur de théâtre, aussi peu avant-gardistes et iconoclastes soient les compagnies qu'il fréquente, sait fort bien que les pixels font partie depuis belle lurette de l'arsenal à la disposition des metteurs en scène et des scénographes. Nous avons eu droit cet hiver, par exemple, à des *Mains sales* en partie retransmises sur écran géant (Trident), à un *Werther high-tech* (Groupe Stemann, à l'Usine C) et à une *Marche de Ramâ* multimédia (Nouveau Théâtre Expérimental).

Ce qui étonnait, dans les derniers opus de créateurs aussi dissemblables que Romeo Castellucci, Robert Lepage, Patricia Allio, Denis Marleau, Guy Cassiers et Stefan Kaegi, ce n'est pas tant la présence de la vidéo que son omniprésence. À la manière des anglicismes qui ont envahi le français et qui, à toutes fins utiles, sont maintenant inexpugnables, tout se passe comme si le langage du théâtre avait accueilli une série de vocables étrangers, devenus si enracinés dans sa propre syntaxe qu'il ne peut à peu près plus en faire l'économie. Qui est ouvert à l'hybridation des disciplines artistiques et au décloisonnement des genres saluera sans doute un heureux enrichissement. En contrepartie, le puriste nostalgique se fendra de quelques récriminations à l'endroit des « abâtardissements » qui sonnent le glas du « vrai théâtre ». D'un point de vue comme de l'autre, force est de reconnaître que la vidéo sur la scène est en passe de devenir, pour l'expression théâtrale, un équivalent de ce qu'est le cliché dans l'ordre du discours: une ancienne nouveauté, une ex-trouvaille poétique transformée par rabâchage en une formule figée.

Que mon lecteur n'aille pas s'imaginer que je me livre ici à une dénonciation scandalisée de toute possible présence d'un écran sur une scène. Molécules de l'air du temps que nous respirons tous, les clichés sont des incontournables; le tout est de savoir quelle position on entend adopter vis-à-vis d'eux. De même qu'il y a des manières différentes de mettre en texte les formules stéréotypées (un cliché du XIX^e siècle français n'a pas la même valeur selon qu'on le retrouve dans un journal de l'époque ou dans un roman de Flaubert), le théâtre peut assurément se laisser travailler par la vidéo, en reconduisant passivement la fascination actuelle pour la technologie, mais il peut aussi travailler *sur* elle, plier la technologie à ses ambitions critiques et à son esthétique

propres. Et c'est justement la possibilité d'apprécier quelques-uns des traitements possibles des images filmées au théâtre qui a été offerte cette année aux festivaliers montréalais.

Les projections déréalisantes de Marleau

Avec les trois volets de ses *Fantasmagories technologiques*, Denis Marleau a sans doute poussé à ses limites extrêmes la phagocytose du théâtre traditionnel par le virtuel. *Dors mon petit enfant* de Jon Fosse, *Comédie* de Samuel Beckett et *les Aveugles* de Maurice Maeterlinck ne furent pas représentées, mais projetées. Les visages captés à l'avance de Paul Savoie, Céline Bonnier et Ginette Morin se sont retrouvés sur les faciès de petites poupées assises sur une tablette (*Dors mon petit enfant*), sur des têtes émergeant de cruches géantes (*Comédie*) ou sur le fond d'un vaste écran noir (*les Aveugles*). Cette disparition des acteurs en chair et en os et de la scène proprement dite au profit d'images

en mouvement sur des objets inanimés produisait un effet de déréalisation, d'absence dans la présence, qui s'accordait à l'esprit des trois pièces. Mais il n'en demeure pas moins qu'un tel spectacle, froid et mécanique comme une horloge, interdit quelque forme d'interaction que ce soit entre les créateurs et leur public. Quittant la salle sans avoir eu l'occasion d'applaudir ou de huer (on ne manifeste pas son appréciation à la fin d'un film), le spectateur, bien que fasciné par la virtuosité technique, se disait que, décidément, une pareille installation n'a plus grand-chose à voir avec le théâtre. Les dernières expérimentations de la compagnie UBU auraient été davantage à leur place soit dans un festival consacré aux nouveaux cinémas et aux nouveaux médias, soit dans un musée d'art contemporain, là précisément où *les Aveugles* ont été présentés une première fois en 2001.

Habillage technologique au Pont Bridge et ailleurs

Tous les spectacles du Festival n'ont pas été jusqu'à signer la mort de la performance *live* et de la scène. On se demande s'il faut s'en réjouir ou s'en désoler quand on constate que, pour plusieurs compagnies, les caméras et les écrans offrent un moyen facile de donner un habillage technologique, un vernis de postmodernité, à des textes, des mises en scène et des prouesses d'acteur dont le manque d'audace est affligeant. Carole Nadeau du Pont Bridge voulait, avec *Frank Ketchup*, aborder la question du clonage et d'autres expérimentations menées sur la reproduction humaine. Au centre de la scène, un vaste cube divisé en neuf cubicules (trois rangées superposées de trois) pouvait soit abriter les acteurs, soit se refermer par un panneau blanc sur lequel étaient projetées différentes images. Cette scénographie de Louis-Philippe Saint-Arnaud aurait pu servir à critiquer la compartimentation de la vie contemporaine, l'enfermement de chacun dans un espace réduit, prétendument privé, où il est en fait la proie d'un martèlement continu d'images et de sollicitations débilantes. À partir de là, la pièce aurait



Comédie de Beckett, l'une des *Fantasmagories technologiques* présentées par Denis Marleau (UBU) au FTA 2007. Sur la photo : Céline Bonnier, Paul Savoie et Ginette Morin. Photo : Maryse Boulanger.



Hey Girl!, spectacle
de Romeo Castellucci
(Societas Raffaello Sanzio)
présenté au FTA 2007.
Photo : Francesco Raffaelli.

pu prendre réellement position sur les interactions entre les avancées de la médecine, le culte de la santé et du corps parfait, les discours lénifiants sur la famille, les ruses du marketing et le triomphe sans partage de la surconsommation. Mais, en grande partie à cause du texte décousu cosigné par Normand Chaurette et Carole Nadeau, le public aura dû se contenter d'une vulgaire histoire de trahison amoureuse sur fond de mégascandale scientifique et de gros sous, à peine digne des séries les plus soporifiques que la télévision nous propose à longueur d'hiver.

Tout aussi décevants auront été *The Eco Show* et *Life is but a dream #1*, respectivement créés par la Necessary Angel Theatre Company de Toronto et par l'Exorage Group de Rennes. Ce ne sont toutefois pas les manipulations génétiques mais l'écologie, dans le premier cas, et la prétention de réactualiser la verve contestataire du classique contre-culturel *Blood and Guts in High School* de Patricia Acker, dans le second cas, qui auront servi, ici et là, de prétexte à des bricolages technologico-dramatiques faussement engagés.

Les agressions de Romeo Castellucci

De son côté, Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio, Italie)¹ est véritablement parvenu à surprendre et à brutaliser son public grâce, en partie, à l'intégration efficace d'un type assez original de projection. Rompant avec toute forme de narration au profit d'un symbolisme parfois assez lourd, voire grossier (épée, têtes coupées, placenta gélatineux d'où sort une femme nue...), *Hey Girl!* misait sur l'agression systématique de la vue, de l'ouïe, de l'odorat et des facultés cognitives du public : effluves



1. Voir également l'article d'Angela Konrad, « Esthétiques théâtrales européennes – Tendances », dans ce numéro. NDLR.

nauséeux sortis d'un plein flacon de Chanel N° 5 renversé en début de représentation, lumières crues et rayons aveuglants, fumées qui voilent la vue et épaississent l'atmosphère, musique électronique aux stridences à la limite du supportable, globes de cristal qui éclatent, sanglots pitoyables et interminables des actrices (Silvia Costa et Sonia Beltran Naples) violemment battues à coups de polochon par une trentaine d'hommes, etc. Dans ce concert d'attaques dirigées vers la salle, ce n'était pas des images que donnait à voir l'écran géant, mais une série de mots sans liens apparents les uns avec les autres qui défilaient juste assez vite pour que l'œil, la mémoire à court terme et l'intelligence du spectateur luttent en vain – s'épuisent en vain – afin de tout déchiffrer. Qu'ils aient adoré ou détesté (pour une rare fois quelques spectateurs montréalais se sont permis de huer, à la désapprobation générale), ceux qui ont été soumis à ce traitement de choc en sont ressortis interloqués, et littéralement brisés. Reste à se demander quelle est la valeur sociale et esthétique de cette sorte de violent tour de manège hypercérébral...

De l'intime

Un choc d'un tout autre ordre, et d'une tout autre profondeur, attendait le spectateur de *Rouge décanté*. Adaptant en un monologue théâtral le roman autobiographique de Jeroen Brouwers, Guy Cassiers, assisté de l'acteur Dirk Roofthoof et de Corien Baart, a mis en scène le malheur d'un homme devant affronter le double traumatisme – la double incommunicabilité – de la mort maternelle et de la mémoire traumatique des années de son enfance qu'il a passées, au cours de la Seconde Guerre mondiale, dans le camp de concentration japonais pour femmes de Tjideng, près de Jakarta. Faire du roman de Brouwers un monologue fut assurément judicieux. Par cette adaptation, Cassiers, Roofthoof et Baart ont exploité avec brio les ressources offertes par la forme théâtrale qui, plus que toute autre, met en relief le délaissement extrême affectant un être incapable de (se) sortir de sa conscience et de ses obsessions. Ce défi pour l'acteur, sur les épaules duquel tout le spectacle repose, a été magistralement relevé par Roofthoof, qui a captivé la salle dès le début de la représentation avec un jeu sobre et introverti. À la manière des durillons qu'il a sous les pieds et qu'il gratte longuement avec une lime et une râpe pendant les premières minutes du spectacle, laissant tomber sous lui une fine et immonde poussière, le personnage égrène lentement les images qui le hantent, se désagrègeant au fil des mots qu'il prononce. Soulignant la quasi-impossibilité à dire le passé qui affecte le personnage, une telle approche permettait en contrepartie, à la fin de la pièce, de faire ressortir, avec une puissance qui a secoué la salle, les cris de la douleur et du scandale dont Brouwers n'est jamais revenu. Si, dans sa nouvelle version inaugurée cette année, le FTA fait une place à la danse et à la performance, les festivaliers auront pu constater, avec *Rouge décanté*, qu'un théâtre du texte a encore un grand rôle à jouer sur la scène.

Le monologue n'était pas pour autant chargé à lui seul de dire la souffrance de la victime. Les simples récits et descriptions de tortures endurées n'auraient sans doute pas permis au spectacle de dépasser une sorte de complaisance voyeuriste douteuse dans l'atrocité et le violent. Peut-être encore plus que le texte, ce sont les choix avisés de mise en scène, et tout particulièrement les installations vidéo et la lumière, signés Peter Missotten, qui ont rendu palpable l'éclatement de la personnalité provoqué simultanément par l'expérience du camp et par la mort de la mère. Deux écrans, l'un occupant



Rouge décanté, mis en scène par Guy Cassiers (Toneelhuis/ro theater) et présenté au FTA 2007. Photo: Pan Sok.

être dite ; les équipes de la Toneelhuis d'Anvers et du ro theater de Rotterdam auront transformé l'expérience et l'œuvre de Brouwers en un redoutable dispositif théâtral qui prend le spectateur au piège, fût-il un Québécois étranger aux horreurs de la guerre.

Du politique

Une autre réussite parfaite dans l'intégration des images sur la scène a été atteinte avec *Mnemopark*, spectacle-performance conçu et mis en scène par Stefan Kaegi (Theater Basel/Rimini Protokoll, Suisse/Allemagne)². Sur la scène, une vaste maquette occupant presque tout l'espace, un train électrique, une série de caméras numériques miniatures et un écran géant sur lequel se succéderont les images de ce qui sera filmé pendant le spectacle, des séquences d'un documentaire sur la vie et l'agriculture dans les Alpes, sans oublier quelques fragments kitsch des nombreux films indiens qui sont tournés en Suisse depuis que, pour cause d'atrocités guerrières, les idylliques montagnes du Cachemire ne sont plus accessibles aux producteurs de Bollywood. Sous ses apparences de bric-à-brac bon enfant et inoffensif, ce matériel, manipulé par des non-professionnels du spectacle (Max Kurrus, Hermann Löhle, Heidi Louise Ludewig et René Muhlethaler) qui sont en revanche d'authentiques mordus de miniatures, est mis au service d'un théâtre politique férocement efficace. Sous la gouverne de la comédienne Rahel Hubacher, dans le rôle de la sémillante aiguilleuse, l'imagerie d'Épinal et la complaisance dans le passéisme qui sont habituellement associées à l'univers des trains miniatures ont été subverties pendant près de deux heures dans un propos caustique sur les questions les plus angoissantes de l'heure : mondialisation, destruction des

2. Voir Angela Konrad, *art. cit.* NDLR.

écosystèmes, terrorisme... Du coup, c'est aussi la Suisse bucolique des pics rocheux, des prés verdoyants, des vaches, des montres et des fromages qui en prend pour son rhume. On rit sans arrêt et on se dit qu'une troupe devrait penser à faire la même chose pour le Canada, trop souvent pris, à l'étranger, pour un pays de cocagne...



Mnemopark, spectacle de Stefan Käegi (Theater Basel/Rimini Protokoll) présenté au FTA 2007. Photo : Sébastien Hoppe.

À contre-courant

Une seule exception venait, cette année, confirmer la règle de la mainmise grandissante de la vidéo sur le langage théâtral. On ne retrouvait ni séquence filmée ni image projetée dans la trentaine de sketches qui composaient les *Famous Puppet Death Scenes*, présentées par la Old Trout Puppet Workshop de Calgary. Dans un fascinant parcours à travers les esthétiques, les designs, les époques, les cultures du monde et les registres culturels, en passant également par à peu près toutes les manières possibles d'envisager la mort – macabre, grotesque, tragique, pathétique, bouffonne... –, ce sont la diversité des styles de marionnettes et leur magie intemporelle que nous ont montrées avec une grande virtuosité les interprètes Peter Balkwill, Mitchell Craib, Pityu Kenderes et Judd Palmer. Replacé dans le contexte du Festival TransAmériques, édition 2007, un tel spectacle, où tout reposait exclusivement sur la beauté des décors et des objets, sur l'habileté des manipulateurs et sur la qualité de l'écriture, prenait des allures presque contestataires. Les artisans et les artistes de la Old Trout ont prouvé – quel soulagement ! – qu'il était toujours possible de fasciner une salle sans recourir à l'écran, à la caméra numérique ou à quelque autre gadget de pointe.

Cela dit, l'une des courtes pièces en apparence les plus ridicules des *Famous Puppet Death Scenes* atteignait à une dimension sombrement prophétique. *The Ice Age* mettait en scène, dans un décor de science-fiction tout droit sorti de la culture télévisuelle américaine des années 60, une marionnette qui s'éveillait après avoir été gardée en

Famous Puppet Death Scenes, spectacle du Old Trout Puppet Workshop, mis en scène par Tim Sutherland et présenté au FTA 2007. Photo: Jason Stang.

hibernation pendant plusieurs siècles. Espérant trouver dans le futur un remède à la maladie mortelle qui l'accable, elle découvre un univers peuplé de marionnettes dont les visages sont des écrans de télé sur lesquels apparaît le visage de Johnny Depp. Voilà la vision angoissante d'un avenir où non seulement les hommes et les femmes de théâtre, mais où plus personne ne peut échapper à la médiation de l'écran et à la standardisation qui en découle. On comprend sans difficulté que, face à cette mainmise absolue d'une iconicité technologico-hollywoodienne, la pauvre marionnette rescapée de notre époque se soit laissée aller à la mort... **J**



FESTIVALS

MICHEL VAIS

Lipsynch

TEXTE DE FRÉDÉRIKE BÉDARD, CARLOS BELDA, REBECCA BLANKENSHIP, LISE CASTONGUAY, JOHN COBB, NURIA GARCIA, MARIE GIGNAC, SARAH KEMP, ROBERT LEPAGE, RICK MILLER ET HANS PIESBERGEN. MISE EN SCÈNE: ROBERT LEPAGE, ASSISTÉ DE FÉLIX DAGENAIS; SCÉNOGRAPHIE: JEAN HAZEL; LUMIÈRES: ÉTIENNE BOUCHER; CONCEPTION SONORE: JEAN-SÉBASTIEN CÔTÉ; COSTUMES: YASMINA GIGUÈRE, ASSISTÉE DE JEANNE LAPIERRE; ACCESSOIRES: VIRGINIE LECLERC; RÉALISATION DES IMAGES: JACQUES COLLIN; PERRUQUES: RICHARD HANSEN; PARTICIPATION AU PROCESSUS DE CRÉATION: SOPHIE MARTIN. AVEC FRÉDÉRIKE BÉDARD, CARLOS BELDA, REBECCA BLANKENSHIP, LISE CASTONGUAY, JOHN COBB, NURIA GARCIA, SARAH KEMP, RICK MILLER ET HANS PIESBERGEN. PRODUCTION D'EX MACHINA ET DU THÉÂTRE SANS FRONTIÈRES, PRÉSENTÉE À LA SALLE PIERRE-MERCURE, À L'OCCASION DU FESTIVAL TRANSAMÉRIQUES, DU 23 MAI AU 7 JUIN 2007.

Ambitieux divertissement

La pièce avait été créée dans sa version de cinq heures trente à Newcastle (Angleterre), en février 2007. À Thessalonique (Grèce), deux mois plus tard, on a pu en voir des extraits à l'occasion de la remise du prix Europe pour le théâtre à Robert Lepage¹. À Montréal, le Festival TransAmériques accueille le travail en cours, en sept tableaux et deux entractes, tout en prévenant les spectateurs que, dans sa version définitive, la pièce durera neuf heures, soit une heure par personnage. Aussi bien s'installer confortablement dans son fauteuil, pour une soirée qui finalement ne m'a pas semblé si longue. J'ai vu récemment bien des pièces d'une heure qui ont davantage mis ma patience à l'épreuve.

1. Notons cependant qu'en Grèce, les décors se trouvant alors en bateau au milieu de l'Atlantique et la plupart des acteurs étant disséminés à travers le monde, certains des interprètes présents ont dû jouer – donc apprendre en vitesse – d'autres rôles que les leurs, voire dans d'autres langues que prévu. Lepage a mis lui-même la main à la pâte, jouant le rôle d'un infirmier.