

Vers un théâtre multimédia

Fernando de Toro

Number 44, 1987

Théâtre et technologies : la scène peuplée d'écrans

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27470ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

de Toro, F. (1987). Vers un théâtre multimédia. *Jeu*, (44), 116–123.

vers un théâtre multimédia

Professeur de littérature comparée à l'université Carleton, à Ottawa, Fernando de Toro se spécialise en sémiotique du spectacle et en théâtre latino-américain. En plus d'une grande quantité d'articles, en français, en anglais, en espagnol et en portugais, il a publié trois ouvrages, dont *Brecht dans le théâtre hispano-américain contemporain*, en 1984, et *Sémiotique théâtrale*, en 1987.

La langue dans laquelle tous peuvent se reconnaître et reconnaître les autres. Cela est, a été et sera toujours l'intention première du théâtre. De là sa fonction libératrice et unifiante [...] Le théâtre est un art du présent. Un art qui met en scène un dialogue avec le temps. Le théâtre est dans le présent, comparution vivante, éphémère d'acteurs et de spectateurs. Luis de Tavira, «Entre la agonía y la supervivencia del teatro: el director de escena en México».

Le théâtre anthropologique d'Eugenio Barba, tout comme le théâtre des sources de Grotowski ou celui de Richard Schechner, tente de retourner aux origines mêmes du théâtre, c'est-à-dire au rite et à la danse primitive. Cette intention de préserver le théâtre de toute «contamination» (ce qui explique le *retour* de Barba au dithyrambe et au théâtre oriental) émane aussi de l'époque moderne: le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud propose, de la même façon, un *retour* à une théâtralité pure, liée à la danse dithyrambique plutôt qu'à la mimésis aristotélicienne. Pour Artaud, il s'agissait de retrouver un langage perdu où l'acteur se faisait hiéroglyphe, signe auquel son corps donnait une matérialité. Pour Barba, le *retour* au théâtre signifie la conservation de ce langage, qui est une «sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée¹.» Selon la proposition fondamentale du metteur en scène italien, «le théâtre anthropologique étudie le comportement culturel et physiologique de l'homme en situation de performance².»

Autrement dit, il s'agit de chercher les principes généraux qui unissent et unifient la pratique actorielle de diverses cultures. L'intention de protéger l'essence même du théâtre, soit la performance, ne pourrait être plus opportune, car nous vivons à une époque où la contamination des médias menace l'ensemble du phénomène théâtral. Mais la proposition anthropologique de Barba ne le menace-t-elle pas à sa façon? La pratique scénique et la pratique

1. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 136.

2. Eugenio Barba, «Theatre Anthropology», *The Drama Review*, vol. IX, n° 2, p. 5.

Une démarche «qui tente de retourner aux origines mêmes du théâtre»: Katsuko Azuma dirigée par Eugenio Barba. Photo: Nicola Savarese.



actorielle ont toujours été menacées, si nous considérons comme des menaces les différentes propositions de retourner au théâtre, au jeu. En termes généraux, le théâtre occidental conserve une pratique plus ou moins stable à partir d'Aristote jusqu'à la fin du XIX^e siècle, soit jusqu'au naturalisme. À partir de cette période, le théâtre occidental (ici, je ne parle pas nécessairement d'un point de vue purement dramaturgique) se développe et se transforme en une série de projets de retour à la théâtralité. Par contre, ce retour implique le démantèlement d'une notion du théâtre vieille de deux mille ans.

la fin du mimétisme

Le théâtre aristotélicien meurt avec Alfred Jarry, et grâce à ce dernier naît une nouvelle époque, dans laquelle les efforts se concentrent sur la performance et sur les outils d'expression théâtrale. *Ubu roi* désarticulera la dramaturgie, et cette même pièce fascinera Aurélien Lugné-Poe, Paul Fort, Edward Gordon Craig et Oskar Schlemmer, pour n'en mentionner que quelques-uns. À partir de la fin du XIX^e siècle jusqu'à maintenant, avec le théâtre d'Eugenio Barba, toute la pratique occidentale souligne la théâtralité et se concentre sur l'acteur et sur l'expression nettement théâtrale. Cette recherche, à laquelle participent aussi Grotowski, Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Peter Brook, Albert Vidal et d'autres, est une réplique *réactionnaire*, comme le furent *Ubu roi* de Jarry, le théâtre de la cruauté d'Artaud, le ballet mécanique et triadique de Schlemmer et le théâtre épique de Brecht. Ici, «réplique réactionnaire» désigne le détachement radical du théâtre de la notion mimétique et dramaturgique, et la concentration sur le spectacle et la performance, où le jeu devient le *sine qua non* de la nouvelle théâtralité. Nous tenterons de montrer ici que les diverses façons de jouer et de faire du théâtre fondent, d'une certaine manière, un nouveau *paradigme* théâtral et esthétique. Ce paradigme annule et détruit la primauté du texte dramatique en le remplaçant par un texte purement spectaculaire fondé sur la production de signes paratextuels, comme la dimension visuelle et ludique, qui déterminent le processus sémiotique par excellence. Le mot laisse sa place centrale au corps de l'acteur et aux autres éléments scéniques³.

3. Pensons par exemple au Squat Theater, où les acteurs ne répètent pas, ne s'entraînent pas et ne font aucune des activités pré-spectaculaires habituelles. La troupe discute de l'organisation de la représentation, elle construit son milieu physique, et attend que le spectacle commence.



Un théâtre ludique où le mot n'a plus la place centrale: *la Classe morte*, de Tadeusz Kantor, par le Théâtre Cricot 2. Photo: Enguerand.

Le spectateur doit ainsi changer toutes ses habitudes de perception et de réception, comme le demandaient la peinture moderne et la danse moderne de Pina Bausch, d'Anna Teresa de Keersmaeker, de Maguy Marin ou encore de Lindsay Kemp. La perception doit se concentrer maintenant sur la dimension ludique, rompant de cette façon avec toute mimésis⁴. Cette dimension ludique, qui existe dans le théâtre anthropologique d'Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil) ou dans le théâtre de la mort de Tadeusz Kantor, est maintenant transformée et déplacée vers un nouveau théâtre, donnant aux médias le rôle d'acteurs principaux du jeu théâtral.

vers la modernité: svoboda et la suite

Depuis le début du XX^e siècle, le théâtre a utilisé de façon plus ou moins significative les moyens de communication, et surtout la technologie visuelle et sensorielle, à des fins bien délimitées. À ce sujet, on peut penser au théâtre de propagande de Meyerhold, au théâtre politique de Piscator ou encore au théâtre épique de Brecht. Mais dans toutes ces formes de théâtre, les moyens de communication jouent un rôle documentaire, en accentuant les événements représentés sur scène par l'intermédiaire de projections filmiques ou de bandes radiophoniques à caractère informatif. Comme ces dernières dépendent du texte dramatique et lui sont en quelque sorte complémentaires, elles servent d'appui et de contraste à la

4. Pour illustrer cette transformation nécessaire du spectateur, Barba s'est livré à une expérience lors du congrès de l'I.S.T.A. qui s'est tenu à Paris en 1984. Deux actrices de cultures distinctes y ont improvisé simultanément des exercices différents, sans entrer en interaction. Ignorant qu'il s'agissait d'exercices juxtaposés, le public croyait assister à une «scène» portant un signifié fictif: lutte entre deux soeurs, retrouvailles d'une mère et d'une fille, etc. Barba «divulgua» alors le titre de la séquence: «Conte de la geisha qui attendait le papillon d'or», et fit rejouer la scène par les deux actrices. Le public sut reconnaître l'histoire et ses personnages, ne se doutant toujours pas qu'il n'y avait aucun contenu narratif écrit à l'avance dans ce qu'il voyait. Lorsque Barba avoua enfin la nature véritable de ces deux exercices sans lien entre eux, ce fut un véritable coup de théâtre, qui démontre bien nos habitudes enracinées de lecture mimétique et notre incapacité à capter la dimension purement ludique de ce qu'on nous présente.

narration sans avoir un statut autonome, constitutif du texte spectaculaire. Cette fonction latérale changera de façon radicale grâce au metteur en scène tchèque Josef Svoboda. À notre avis, c'est à partir de son travail que s'établit un paradigme esthétique-théâtral, sans précédent en Occident. Ce paradigme s'intègre à la pratique spectaculaire contemporaine de l'époque, et c'est grâce à Svoboda que la projection massive sera utilisée non plus comme supplément à la scène, mais comme élément central intégré à la création du spectacle. Il ne s'agit pas, comme chez Meyerhold, Piscator ou Brecht, d'un simple décor projeté ou de documents d'appui, mais plutôt d'une combinaison filmique et télévisuelle que forment divers éléments visuels et sonores dans le spectacle.

Depuis 1943, Svoboda utilise de façon significative la projection cinématographique dans le théâtre. En 1958, il inaugure une nouvelle forme théâtrale pendant la Fête Internationale de Bruxelles avec *la Laterna Magika*, spectacle synthétique qui regroupe simultanément, dans un même espace, l'acteur, le chanteur, le danseur *in vivo*, la scène cinétique, la musique et la projection cinématographique. Svoboda atteint son apogée dans une série de productions postérieures à *la Laterna Magika*. En 1961, il fait la mise en scène de l'opéra moderne de Luigi Nono, *Intolleranza*, qu'il présente à Boston en 1965. Une immense projection visuelle y apparaît; elle constitue un nouveau type, insolite, de pratique scénique, se distinguant par la projection simultanée d'images venant de l'extérieur et de l'intérieur du théâtre. À partir de cette production jusqu'à celles d'aujourd'hui, les moyens massifs de communication sont incorporés comme éléments qui déterminent le théâtre du futur.

L'image agit comme acteur principal, et l'acteur se trouve en concurrence avec elle sans être complètement déplacé: il joue *dans* l'image, et non *avec* l'image. Le public doit «bifocaliser» sa perception de cette scène multidimensionnelle, où l'on peut voir, par exemple, la projection sur un écran d'un orchestre s'exécutant en direct au moment même où les acteurs discutent avec d'énormes êtres de celluloid projetés sur ce même écran. Les moyens de communication et les médias, sans toutefois déloger le théâtre, sont utilisés de façon dramaturgique; leur rôle est central et déterminant: il s'agit d'une confrontation et d'une intégration spatio-conceptive essentiellement visuelle. Un nouveau type de théâtralité s'érige, le *théâtre multimédia*.

Les Contes d'Hoffmann
dans une mise en scène
de Josef Svoboda à la
Laterna Magika, de
Prague. Photo: Jaromir
Svoboda, tirée du
Théâtre, Bordas.





Écrans noirs, du Théâtre d'En Face (mise en scène de Pierre Friloux et de Françoise Gédanken en 1983): «une intégration parfaite de la vidéo et de l'acteur». Photo tirée de *Théâtre/Public*, n° 58-59.

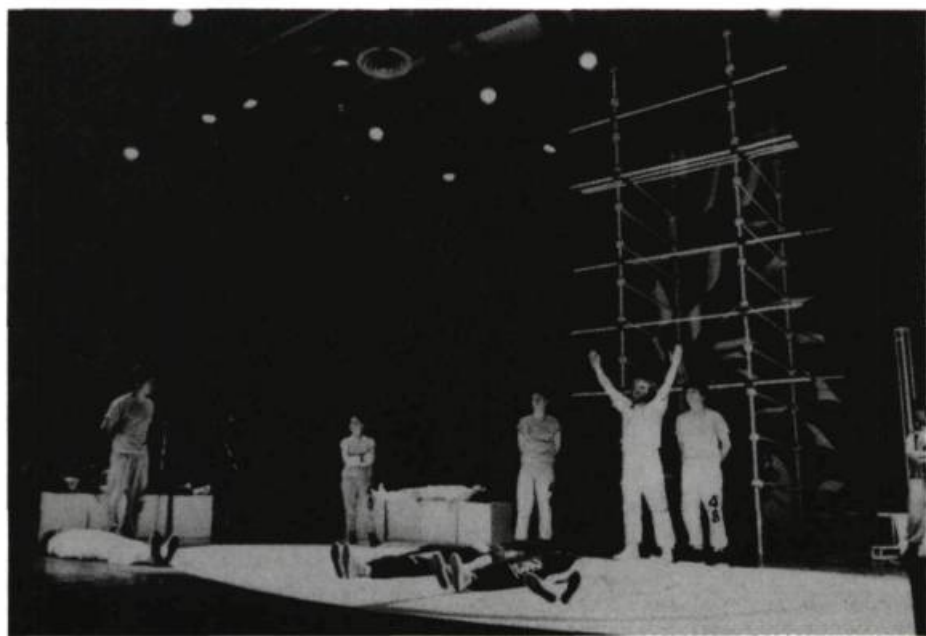
Ce nouveau paradigme esthétique n'est autre que la modernité, où notre époque et le futur se rencontrent. On identifie à ce paradigme des metteurs en scène comme Irène Lambelet et Jean Philippe Guerlais (de l'Orbe Théâtre, dans *le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, Paris, Cartoucherie de Vincennes, 1982), Hans Peter Cloos (du Théâtre de la Commune-Aubervilliers, dans *Purgatoire à Ingolstadt* de Marieluise Fleisser, Paris, 1982), Pierre Friloux-Schilansky, Françoise Gédanken et Hervé Nisic (du Théâtre d'En Face, dans *Écrans noirs* de Friloux-Schilansky-Gédanken-Nisic, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983), Michel Jaffrennou et Patrick Bousquet (des Toto-Logiques, dans *Divertissement en forme de diversion*, pièce vidéo-théâtrale, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983), Michaël Helmerhorst et Rob Kort (du Technische Theaterroep Perspekt, dans *les Hommes aux chapeaux melons et Hammer*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983), André Ligeonnet (de Sortie de Secours, dans *Casting*, Centre Georges Pompidou, 1983) et même Armand Gatti dans *le Dernier Maquis* (Atelier de Création Populaire, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985).

quelques exemples récents

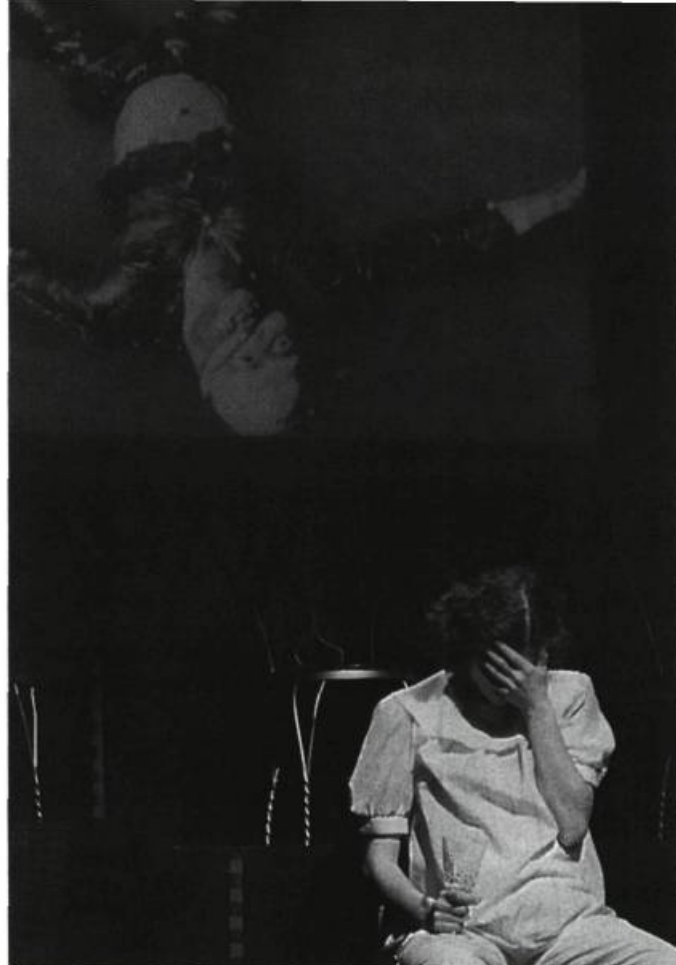
Un des théâtres les plus intéressants et surprenants de cette nouvelle théâtralité est celui de Pierre Friloux-Schilansky et Françoise Gédanken, qui, dans *Écrans noirs*, réalisent une intégration parfaite de la vidéo et de l'acteur. Du côté gauche de la scène, six acteurs assis en rangées de trois portent chacun un téléviseur portatif sur le dos. Au centre, on voit une construction topographique, une maquette à l'échelle réduite où l'on observe des montagnes et un paysage dévasté couvert de soldats morts. Au fond de la scène se trouve un énorme moniteur suspendu à deux barres d'aluminium qui obliquent vers la salle, et à l'extrémité desquelles sont suspendus des téléviseurs. Chaque téléviseur est suspendu à deux barres qui obliquent elles aussi vers la salle et qui sont munies de téléviseurs, et ainsi de suite jusqu'au fond de la salle. La pièce débute quand les acteurs immobiles commencent à respirer, lentement au début, puis de plus en plus frénétiquement. Quelques corps se lèvent ensuite avec une lenteur marquée et se dirigent vers le centre de la scène. Les acteurs portent des crayons électroniques et filment la maquette couverte de corps. Chaque téléviseur projette ce qui est filmé par chacun de ces crayons, actions et corps étendus, de façon que le spectateur voie des douzaines de fragments de la même image. Ce processus de

filmage fait partie de la création même du texte spectaculaire. L'image qui peut être télévisée devient une partie fondamentale du tissu spectaculaire, et le spectateur, à son tour, doit faire un effort pour recomposer délicatement le texte éclaté, fragmenté du spectacle. *Écrans noirs* est une des mises en scène les plus importantes de cette période de nouvelle esthétique, et elle marque une étape dans ce type de représentation; cependant, il ne vient à l'idée de personne de penser que cette pièce n'est pas du théâtre. Cette pièce, ainsi que bien d'autres, contribue plutôt à enraciner et à répandre le paradigme établi par Svoboda, et facilite l'intégration du théâtre à la pratique performative non seulement du XX^e siècle, mais aussi du XXI^e... Elle pose la question de l'image sur scène, où le filmage et la projection remplissent des fonctions dans l'assemblage des mouvements et des espaces imaginaires et renouvellent les processus de l'illusion scénique. Désormais, des assemblages plus complexes sont réalisables. On peut penser ici à la pièce *le Dernier Maquis* d'Armand Gatti, dans laquelle un film du passé (documentaire sur la guerre civile espagnole) est confronté au présent de la scène. Des espaces lointains sont rapprochés; des discours parallèles, contradictoires et fantastiques sont juxtaposés. Ce type de pratique visualisante, qui distancie et rapproche le temps, rompt tous les schémas de perception, détruit l'unité du discours en représentant divers points de vue sur le monde et sur la réalité. Elle entremêle des fragments scéniques de partout, introduit l'extérieur à l'intérieur du théâtre: la scène externe fait désormais partie de la scène interne, et ainsi, le spectateur devient objet observé, puisque la scène l'oblige à se regarder comme devant un miroir.

Le corps et le visage de l'acteur prennent à leur tour de l'importance, comme dans *Écrans noirs* de Friloux-Schilansky-Gédanken-Nisic ou encore dans *Casting* d'André Ligeonnet, où les acteurs se dirigent vers le spectateur, le regardent et font appel à ses réactions. La rupture causée par la présence d'images à double dimension constitue un nouveau type de jeu



«Des discours parallèles, contradictoires et fantastiques sont juxtaposés» dans *le Dernier Maquis*, d'Armand Gatti. Photo tirée de *Théâtre/Public*, n°75.



L'appareil technique se transformant en protagoniste: *Nature morte*, mise en scène par Yves Desgagnés au Théâtre de Quat'Sous. Photo: Robert Laliberté.

scénique. *La Laterna Magika* de Svoboda, par exemple, nie toute homogénéité de l'espace, en faisant passer l'acteur à l'écran où il continue son rôle. De même, dans *Divertissement en forme de diversion* de Michel Jaffrennou et de Patrick Bousquet, des parties du corps de l'acteur apparaissent parmi d'autres objets sur les téléviseurs. On exploite le téléviseur comme objet ludique, comme boîte magique qui déplace et manipule les fragments, causant l'explosion de la perception. De ce point de vue, l'appareil technique se transforme en protagoniste; autrement dit, il devient l'élément central de la représentation. *Écrans noirs*, par exemple, montre la production d'un spectacle de soldats armés de vidéos portatives qui filment en direct une scène de guerre reproduite en miniature: c'est une représentation performative et spectaculaire.

deux formes qui coexistent

L'incorporation de ces techniques de communication modifie la représentation de façon définitive, mais sa pratique est particulièrement délicate, puisqu'un équilibre doit être conservé entre le jeu dramatique et les instruments technico-scéniques qui risquent de faire exploser ou de fragmenter l'attention. Pour cette raison, on doit conserver certaines caractéristiques du théâtre si on ne veut pas perdre le théâtre, car le corps de l'acteur n'est plus central et de plus, son discours disparaît, parfois entièrement. À son tour, le théâtre multi-

média se dit fragmenté, puisqu'il obéit à la fragmentation de la société actuelle. La vision du monde projetée de même que la projection sont homologues. Dans cette perspective, le théâtre anthropologique est une tentative de retour au passé, au rite dans une société qui en manque; de retour au paradis dans une société où la notion de paradis n'existe pas; de retour à la communion et à l'unité dans un monde désuni qui ne communique pas. Le théâtre multimédia, par contre, reflète le monde actuel et se pointe surtout vers le futur, vers le XXI^e siècle durant lequel, selon notre perspective, se présenteront un théâtre contemporain et un théâtre rituel. Ces deux formes de théâtre sont opposées, mais finissent par converger dans la recherche de ce qui est essentiellement théâtral: deux théâtralités, une anthropologique et l'autre contemporaine et multimédia, qui vivent *dans le présent* et représentent un monde et un langage où le public peut se reconnaître et peut reconnaître son monde, qui est l'unique monde qu'il possède et dans lequel il peut vivre, agir, et se retrouver.

fernando de toro