

Mutations dans le théâtre électronique et les arts médiatiques

Guyline Massoutre

Number 77, 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27657ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Massoutre, G. (1995). Mutations dans le théâtre électronique et les arts médiatiques. *Jeu*, (77), 152–157.

Mutations dans le théâtre électronique et les arts médiatiques

L'homme est l'ennemi de la machine, pour tout système d'ordre, il représente un facteur de perturbation. Il est désordonné, il fait des saletés, il ne fonctionne pas. Donc, il faut qu'il s'en aille, et c'est tout le travail du capitalisme, le système structurel de la machine. La logique de la machine revient à réduire l'homme à la matière première : matériau plus or dentaire.

Heiner Müller, entretien avec Frantz Raddatz

Regard sur la transversalité des arts

Les langages spécialisés envahissent et habitent aujourd'hui nos espaces culturels. La pluralité de leurs vocabulaires et de leurs outils est un phénomène frappant : on compte un nombre grandissant de créateurs attirés par les nouvelles technologies, présentes dans les spectacles multimédias. Grâce aux supports multipliés de la représentation, celle-ci semble aujourd'hui plus diversifiée, plus riche et renouvelée sur le plan formel ; dans le même temps, un discours critique se constitue, qui essaie de repenser le rôle, la fonction et le statut de l'artiste, face à ces nouveaux outils.

Le décloisonnement des genres, dans le multimédia, bouleverse-t-il vraiment l'expression artistique ou bien n'est-il qu'un mirage destiné à contourner les difficultés inhérentes à la création ? La technologie joue un rôle souvent important dans certaines productions : soit qu'elle produise « des univers d'images » spécifiques, capables de se répondre dans l'espace, ou encore des sons et des effets particuliers, qui prennent place aux côtés des autres éléments ou qui s'y substituent ; soit qu'elle agisse comme vecteur principal de l'expression, comme dans le CD-ROM ou dans le vidéo de création. Au théâtre, il arrive que l'installation vidéo prenne une part significative dans la représentation.

De plus en plus souvent, les éléments de la représentation (musique, acteurs, éclairage, texte, vidéo, décor) jouent des rôles égaux. Certains de ces éléments nécessitent des compétences spécifiques (images et musiques de synthèse, montages ou dispositifs techniques complexes) ou bien s'enrichissent des apports transférables d'un art à



J'étais Hamlet, vidéo de
Dominik Barbier
(France, 1994, 73 min).
Photo : Champ Libre.

l'autre (comme c'est le cas des arts d'interprétation ; plus étonnant, on parle maintenant de « sculptures vidéo »). Or, la possibilité d'explorer la représentation par des combinaisons transdisciplinaires semble parfois si intéressante que le travail traditionnel — déjà fort complexe — de la création théâtrale peut en être profondément affecté. Les acteurs de ces nouveaux rôles, embusqués derrière leurs machines, ont changé de peau... Sont-ils vraiment des créateurs ou bien, engoncés dans leur haute spécialité, sont-ils de nouveaux technocrates qui manipulent aveuglément les arcanes de la création ? Le succès sans précédent du multimédia invite à y réfléchir.

La vidéo, médium plus simple et moins coûteux que le cinéma, est aujourd'hui sortie de son créneau originel : la télévision. Elle gagne la scène, au fur et à mesure qu'elle exploite son rapport avec les arts visuels, en travaillant l'espace de son intégration au monde. Les installations vidéo sont des événements éphémères qui rejoignent l'art du spectacle et recourent les préoccupations des scénographes. Parallèlement, au théâtre, on a compris que la vidéo apportait une présence parfois troublante, et que le support vidéo pouvait y être exploré, interrogé, quitte à être contesté. C'est pourquoi un nombre certain de productions scéniques font appel aux outils du *high tech* et à leurs magiciens (Robert Lepage en est un), au risque d'introduire des esthétiques mélangées et des décors inhabituels au théâtre (l'écran, par exemple), parfois même des instruments en prise directe avec les acteurs ; au point de confondre le public et de bousculer le théâtre. Sommes-nous devant un autre public, en quête d'explorations et de découvertes, ou face à un engouement factice, mirage spectaculaire d'une audace parfois douteuse, qui encombre ou occulte les voies de la création ?

C'est pour mieux comprendre ces expériences et les intentions qui y président que deux vidéastes, dont les préoccupations concernent le théâtre et la création en général, ont participé à une table ronde dont les grandes lignes sont présentées ici¹. Le premier, Dominik Barbier, auteur d'un portrait d'Heiner Müller, a réalisé non seulement des vidéos mais des installations vidéo, abordant ainsi la vidéo dans son rapport avec l'espace et avec le spectateur. Cette recherche le conduit en ce moment à préparer un spectacle multimédia : Heiner Müller y sera metteur en scène de son propre texte, *Hamlet-machine*². Alain Pelletier, second intervenant dans ce débat, est

1. Une rencontre publique s'est tenue sous l'égide de Champ Libre, dans le cadre de la Deuxième Manifestation internationale Vidéo et Art électronique, du 19 au 25 septembre 1995, à Montréal. L'enregistrement de cette table ronde est disponible à Champ Libre, au 1908 Panet (Usine C), bureau 301, Montréal, H2L 3A2.

2. Le spectacle *Hamlet-machine* est prévu pour mars 1996 à Maubeuge et en mai à Bruxelles notamment.

l'auteur d'un film vidéo à propos de Faust³, personnage dont il questionne le mythe librement. Danseur, concepteur d'installations, auteur, il fait appel à tous les arts que peut capter sa caméra légère : il entrecroise des textes, des jeux d'acteurs (notons la théâtrale présence de Fernand Brousseau), de la musique, des collages visuels. L'un — Barbier — dirige sa vidéo vers la scène, sans formation théâtrale, tandis que l'autre — Pelletier —, chargé d'un tout autre bagage, quitte la scène pour les tables de montage. La possibilité de maîtriser seul cet instrument autonome en explique l'attrait, mais en impose les limites.

L'exploration des replis du langage

J'étais Hamlet, le vidéo de Dominik Barbier, est un documentaire passionnant sur le dramaturge et metteur en scène Heiner Müller. Une documentation fragmentaire mais vivante était le regard de Barbier, qui plonge dans une œuvre encore mal connue et qui contribue à la diffuser, à l'aide d'extraits à lire et à entendre ; Barbier a choisi d'illustrer quelques thèmes chers à Müller. Mais c'est surtout la participation de Müller qui nous retient, fascinant visage — à la fois doux et sévère — que la caméra scrute, tandis qu'il raconte quelques anecdotes, qu'il lit des extraits de ses textes ou qu'il assiste à des répétitions.

Heiner Müller, figure majeure du théâtre allemand, s'est éteint le 30 décembre 1995 à l'âge de soixante-six ans. À la fin des années quatre-vingt, la plus grande partie de l'œuvre du grand dramaturge n'est ni connue ni montée ; il aurait écrit plus d'une trentaine de pièces ; certaines sont publiées et maintenant traduites en français — surtout des pièces qui s'inspirent du théâtre classique (mythes grecs) sur un fond de ruines européennes contemporaines. En 1991, Müller a été nommé codirecteur du Berliner Ensemble ; il présidait par ailleurs l'Académie des arts de Berlin. Il a reçu, après Ariane Mnouchkine, Peter Brook et Giorgio Strehler, le prestigieux prix Taormina Arte Europa pour son œuvre théâtrale. En 1993, sont parues cinq nouvelles pièces. Rappelons qu'à Montréal Gilles Maheu a mis en scène *Hamlet-machine* (1987), *Rivage à l'abandon* (1990) et *Peau, chair et os* (1991), d'après *Paysage sous surveillance* de Müller. Signalons, en outre, que Robert Wilson a filmé sa mise en scène d'un spectacle sur la mort de Molière, dont on a pu voir le film en juin dernier, au Nouveau Festival international du cinéma, de la vidéo et des nouvelles technologies de Montréal.



Heiner Müller dans
J'étais Hamlet de
Dominik Barbier.
Photo : Champ Libre.

3. Alain Pelletier est l'auteur de deux films vidéo : *Faux Fluide* (1993) et *Faust médusé* (1995). Distribués par Alain Pelletier et par le CICV (Centre international de création vidéo de Montbéliard, France). Il a reçu un prix Séjour de recherche au CICV en 1993.

En tant que spectatrice de ce film vidéo, captivée par le scénario de ce portrait, dont je vois bien qu'il développe son propre discours en marge de l'œuvre de Müller, je constate que différents langages œuvrent à distinguer ce vidéo du commentaire et de l'illustration. En dépit de la difficulté de lire Müller et des contraintes liées à la technique utilisée (notamment la rapidité des images, souvent hostile, par définition, à la compréhension de données complexes), Barbier donne des formes variables, des miroirs mobiles aux mots et aux silences de Müller, et en cela, il construit non pas une mystification savante⁴, mais une représentation apparentée au travail théâtral. Barbier sert ici le dessein du dramaturge, et l'œuvre de Müller, mystérieuse, allusive, énigmatique et chargée de références, s'en trouve allégée. Müller a beaucoup travaillé sur la cécité et l'aveuglement ; l'œil de la caméra, comme celui du lecteur, ouvre sur la pensée. Comme si l'œuvre appelait la transposition, pour accéder à sa transparence.

Ce dialogue des œuvres, cette parole en relais est une question d'écriture que les auteurs de théâtre connaissent bien. Parce que l'écriture théâtrale de Müller verse dans la poésie et que le dialogue ou le monologue y est morcelé, parce que la mémoire chez Müller est entravée et que la vie est contrariée, le documentaire de Barbier a choisi un langage qui répond à la révolte latente dans les textes de Müller. « Mes pensées aspirent le sang des images », dit Hamlet-machine. C'est précisément cette possibilité de mettre les images en relais avec la lecture que le multimédia propose, sans toutefois fixer le discours du sens.

Une partition d'acteurs

Exempts de toute visée documentaire, les vidéos d'Alain Pelletier sont soutenus par des lectures assidues autour de la représentation et des pratiques artistiques issues d'autres langages (la danse, le buto, le théâtre, l'écriture...). Ses découvertes à propos du dialogue fécond des images, de la musique et des textes dans la vidéo de création l'ont conduit à faire converser Beckett, Michaux, Artaud avec ses images. C'est ce qu'il nomme sa « partition d'acteurs », désignant par là l'importance de la théâtralité et de la notion de rôle dans cette recherche.

La vidéo apparaît ainsi comme un outil artistique transversal, propre à recomposer différentes pratiques artistiques selon une esthétique de la rupture, du collage et de la séquence, et propre à faire surgir un peu de cette beauté surréaliste qu'André Breton définissait, en parlant de la métaphore, comme le rapprochement de réalités éloignées. Depuis plus de vingt ans, l'esthétique du fragment a montré qu'elle recouvrait parfois une véritable quête du salut au-delà de la dispersion et de l'éparpillement (Hubert Aquin écrivait, à la suite de Broch, de Borgès, de Joyce et de quelques autres, que l'éparpillement était « le retentissement d'une expérience mystique initiale »). Comment le vidéaste, travaillant dans l'hétéroclite, conçoit-il alors la linéarité de ses films ? Comment combat-il la tentation de la dispersion, qui ne fait que glorifier la technologie au détriment du sens ?

Pour Alain Pelletier, l'acteur devenu vidéaste garde un rapport particulier avec le texte : aborder un auteur, c'est devenir un personnage ; en tant que vidéaste, il

4. Ce vidéo a reçu une mention spéciale à la Deuxième Manifestation internationale Vidéo et Art électronique.

conserve ce rapport subjectif avec le texte. Le théâtre hante donc ses vidéos comme une scène imaginaire : dans un vidéo, les éléments sont hétérogènes, mais on les considère sur un plan d'égalité, comme au théâtre ; le montage permet de faire des liens entre les diverses strates. Le théâtre comme espace offre la résonance de tous les éléments : l'éclairage, les objets sont en étroit contact avec l'acteur. C'est cette magie, « le vertige du sublime » selon Alain Pelletier, qui l'a conduit à travailler Faust avec la vidéo. Le personnage, dans l'image vidéo, est « aplati » : la vidéo permet de restituer moins de qualités plastiques que le cinéma, lui-même moins physique que le théâtre ; mais les accessoires et les effets vidéo mobilisent le personnage malgré son manque d'épaisseur physique : il bouge, « aussi majestueux qu'un roi avec son système d'apparat », et devient une allégorie prise dans un code secret, déroutant — le sien.

Les textes d'Artaud et de Beckett renforcent la densité des images et surchargent le sens, selon une esthétique baroque, ce qui laisse le spectateur face à sa lecture, parfois distincte de celle du vidéaste. Ce défi artistique d'Alain Pelletier recoupe celui de Dominik Barbier.

Le théâtre électronique et les acteurs

Pour Barbier, le portrait de Müller, dont l'élaboration a duré un an, a permis de mettre en avant les textes de cet auteur ; cet objectif artistique et technique laisse le spectateur libre de garder en mémoire le texte original. Barbier a obtenu la reconnaissance des gens de théâtre à la présentation de son film ; c'est ainsi qu'il a décidé de poursuivre un projet, qui soit à la fois une installation, un spectacle et un documentaire à partir du travail de Müller : ce sera une mise en scène qui mélange la technologie, la vidéo, le spectacle vivant ; la direction d'acteur et la mise en scène seront effectuées par Heiner Müller lui-même, qui s'intéresse aux expériences que suscite son personnage d'Hamlet-machine.

Barbier a toujours travaillé la vidéo comme une forme de spectacle : il nomme ses installations un « théâtre électronique sans acteur ». Il trouve la vidéo plus intéressante à utiliser dans l'espace, en multisources, que pour faire de la télévision, qui rend difficile la magie, alors que l'image électronique s'avère plus riche dans un processus de synchronisation. La vidéo est pour lui un simple outil qui peut être utilisé dans la scénographie et dans la dramaturgie, au même titre que la lumière et le son.

Dominik Barbier entend fabriquer autour du texte des images complexes destinées à s'intégrer à la démarche du metteur en scène Müller ; mais le résultat du spectacle est pour le moment imprévisible. Il prévoit que les moniteurs seront mobiles et que des images vidéo « converseront » avec des acteurs : le pari technologique consistera à offrir un univers d'images électroniques qui ne soient pas une contrainte pour les acteurs ; elles devront respecter leur texte, leurs voix, leurs rythmes, leurs déplacements. Il faudra trancher pour savoir si le dispositif technique suivra les instructions du régisseur ou bien les mots ou les gestes des acteurs et ce qui se passe sur scène. Le rapport des images avec les acteurs se jouera lors des répétitions, en présence des acteurs eux-mêmes, et ce sera là l'événement principal de cette mise en scène.

Le personnage de théâtre est en crise. [...] Divisé, éclaté, éparpillé en plusieurs interprètes, mais en question dans son discours, redoublé, dispersé, il n'est pas de sévices que l'écriture théâtrale ou la mise en scène contemporaine ne lui fasse subir.

Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 119.

Le technicien et le créateur peuvent-ils faire bon ménage ?

Pour Alain Pelletier, la vidéo permet non seulement des rencontres, mais aussi une dialectique entre ses composantes : son questionnement sur le corps, autour d'Artaud notamment, s'est fait parallèlement à son travail sur le buto, avec Min Tanaka, en tant que danseur. Le buto, selon lui, a beaucoup de sensibilité à la schizophrénie, en particulier à celle d'Artaud. En même temps, sa lecture de *l'Anti-Œdipe* de Deleuze l'invitait à jeter des ponts théoriques entre ses intérêts artistiques apparemment peu liés. La vidéo a ainsi eu un statut particulier dans sa démarche : dans *Faust médusé*, il a expérimenté le corps bridé, corseté, en totale contradiction avec son imaginaire de danseur. La vidéo elle-même est devenue un lieu d'exploration et de dialogue, ouvert à des pulsions et à des désirs spécifiques, qui conversent avec d'autres pratiques concomitantes. Après avoir exploré les arts visuels, Alain Pelletier a réussi à faire la somme de ses recherches sur le corps grâce à la vidéo.



Faust médusé, vidéo d'Alain Pelletier (France/Québec, 1995, 22 min). Photo : Champ Libre.

On se souvient du rêve de « spectacle intégral » qui présidait à l'Expo 67, où la technologie produisait l'événement principal : *Laterna magica* de Svoboda, par exemple. Dans le projet d'*Hamlet-machine*, la vidéo a un tout autre statut ; elle s'encode dans l'espace théâtral et elle prend des risques. Les images y seront sophistiquées, préparées d'avance et inscrites dans le rapport de l'homme avec la technologie d'aujourd'hui. La mise en scène devra parler d'elle-même, et le spectateur sera juge de tous les rapports que les artistes y auront inscrits.

Séduit par la technologie, Barbier n'en décrit pas moins l'univers de solitude qu'elle met en place. Pour le vidéaste comme pour le spectateur, la

séduction des images doit être contrebalancée par la conscience de notre rapport avec l'outil, qui tente de se substituer à la présence humaine, en particulier à celle des comédiens.

Müller écrit ses textes à partir de matériaux disparates jusqu'à ce que la cohérence poétique émerge. Le multimédia peut posséder la même rigueur, comme le théâtre, bien avant la technologie de l'image, l'a toujours cherchée. L'objectif des images artistiques n'est pas d'illustrer un texte, mais bien de le lire, de le contredire, d'en souligner le sens. Les échanges s'ajoutent alors au texte. La présence d'un art agit ainsi sur l'autre pour le magnifier. ◆