

Dans le désert des villes
Twin Rooms

Catherine Cyr

Number 115 (2), 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24842ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Cyr, C. (2005). Review of [Dans le désert des villes : *Twin Rooms*]. *Jeu*, (115), 49–53.

Dans le désert des villes

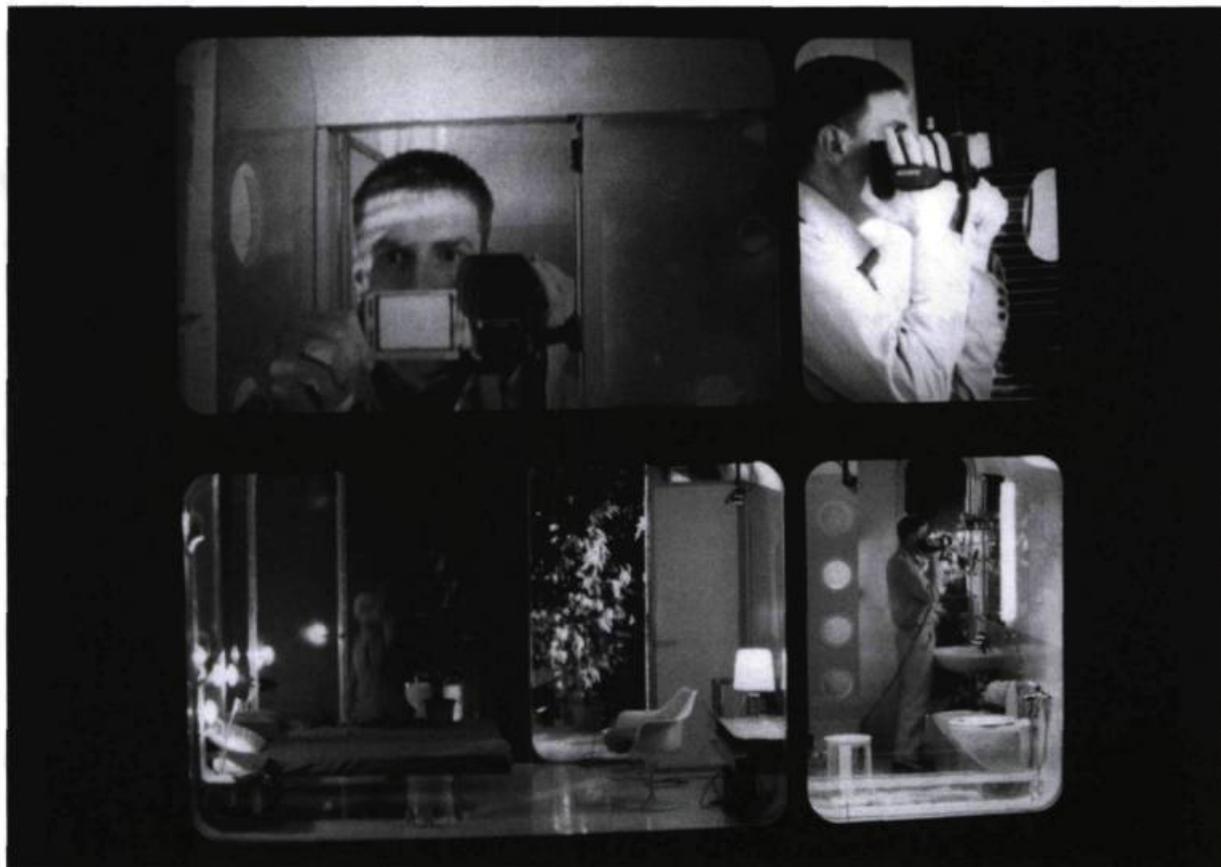
Le désert n'est pas toujours où l'on s'attend à le trouver. En Californie, dans les petites villes anonymes qui ont poussé à l'orée du Mojave, dans les chambres indifférenciées des hôtels construits le long des routes qui le traversent, il y a des paysages arides qui se déploient. Qu'ils logent derrière les portes fermées de ces lieux de passage climatisés, dans la vacuité de paroles prononcées et répétées sans fin, ou qu'ils s'étendent à l'intérieur des êtres, ces paysages disent la solitude, l'inanité de la vie moderne. Récemment, sur la scène de l'Usine C, c'est un magnifique enchevêtrement de ces différents espaces désertiques qui se donnait à voir à travers le spectacle *Twin Rooms*, signé par les metteurs en scène Enrico Casagrande et Daniela Nicolò, cofondateurs de la compagnie italienne Motus¹. Présenté au Festival Montréal en lumière, ce poème scénique, dernier opus d'une série d'œuvres explorant les possibles formels de l'interdisciplinarité et de la fragmentation narrative, étonne et, peu à peu, séduit.

En effet, captivant le regard, maintenant malgré lui le spectateur dans une position proche du voyeurisme, multipliant les redoublements, les déplacements, les boucles itératives, l'œuvre est de celles qui, par l'époustouflante beauté de leurs images et par la force de leur mécanique invisible, ensorcellent. Nourris par les réminiscences d'un voyage erratique sur la route menant à Los Angeles, Casagrande et Nicolò déploient ici un imaginaire singulier, tout à la fois familier et déstabilisant. Dépassant la seule critique de la poursuite effrénée – et imposée – d'un rêve américain tournant désormais à vide, ils livrent une réflexion généralisée sur ces autres manifestations, intimes, de la vacuité: dérégulation, incommunicabilité, sentiment de perte de réalité. Ces thèmes, également repérables chez certains auteurs contemporains dont l'œuvre a inspiré les créateurs de *Twin Rooms* – Michael Cunningham, Bret Easton Ellis, Paul Auster et, surtout, Don DeLillo – traversent tout le spectacle, se croisant ou s'imbriquant, se

Twin Rooms

TEXTE LIBREMENT INSPIRÉ DE *BRUIT DE FOND* DE DON DELILLO. CONCEPTION ET MISE EN SCÈNE : ENRICO CASAGRANDE ET DANIELA NICOLÒ; TOURNAGE EN DIRECT : BARBARA FANTINI ET DANIELE QUADRELLI. AVEC VLADIMIR ALEKSIC, RENAUD CHAURÉ, EVA GEATTI, DANY GREGORIO, CATERINA SILVA ET DAMIR TODOROVIC. PRODUCTION DE MOTUS (ITALIE) EN COPRODUCTION AVEC LA BIENNALE DE VENISE, PRÉSENTÉE À L'OCCASION DU FESTIVAL MONTRÉAL EN LUMIÈRE À L'USINE C DU 23 AU 27 FÉVRIER 2005. EN ITALIEN AVEC SURTITRES FRANÇAIS.

1. Fondée en 1991 à Rimini, Motus est une compagnie qui explore la rencontre et l'hybridation entre les différents langages artistiques. Cherchant à transgresser les spécificités de genre, son théâtre intègre et entremêle des éléments appartenant au cinéma, à la vidéo, à l'architecture, aux pratiques installatives. Depuis 2001, la compagnie élabore le projet *Rooms*, un *work in progress* centré autour du thème de la chambre d'hôtel. Après le spectacle *Vacancy Room*, présenté à la Biennale de Venise en 2002, et après l'installation *Room*, Motus atteint avec *Twin Rooms* l'aboutissement de cette série d'explorations formelles et thématiques.



révélant à nous par l'interaction des différents systèmes de la représentation, lesquels sont entremêlés, finement, dans un dispositif ingénieux.

Un entrelacement des langages

Une chambre d'hôtel trop rose. Attendant à celle-ci, une salle de bain immaculée, d'une blancheur éblouissante. Dans cet espace confiné, un homme et une femme sous tension s'accablent d'accusations, de regards lourds, de silences éloquents. Au-dessus de l'aire de jeu se trouvent deux écrans sur lesquels sont projetés en simultané des fragments de l'action scénique, généralement recadrés en gros plan. Or, très vite, cet effet de dédoublement est ébranlé, ponctuellement, par l'intrusion d'images captées antérieurement. Les images projetées, soudain, ne « disent » plus la même chose que ce qui se déroule sur la scène. S'installe alors un effet généralisé – et très onirique – de déplacement, d'écart plus ou moins prononcé entre les mots et les gestes, entre la représentation du fantasmagorique, du rêve, ou du souvenir, et celle du réel. Par exemple, alors que sur la scène le personnage masculin, galvanisé par sa propre rage, insulte violemment sa partenaire, l'un des écrans nous montre ce même personnage seul, vulnérable et tremblant, se laissant couler lentement au fond d'une baignoire remplie d'eau. Ici, la rencontre entre le filmique et le scénique se fait à la fois sous le signe de l'enchevêtrement et de l'écart, dégageant un espace pour une interprétation plurivoque des éléments de la représentation. Ceux-ci, jamais bêtement juxtaposés,

Twin Rooms de Enrico Casagrande et Daniela Nicolò. Spectacle de Motus (Italie), présenté à l'occasion du Festival Montréal en lumière en février 2005.
Photo : Riccardo Personna.

sont mis en dialogue à travers différentes stratégies relevant principalement du langage cinématographique : montage, collage, *jump cut*. Au spectateur, alors, s'il consent à l'attention flottante que requiert ce type de spectacle, d'investir de sens ces moments de la représentation qui sont fondés sur la logique de l'inquiétante étrangeté, du déplacement, de l'intrusion de la différence au cœur de la répétitivité du même.

Bien sûr, il serait tentant d'insister ici sur l'ingéniosité et la complexité de l'arsenal technologique développé par les créateurs de *Twin Rooms*, lequel permet que s'installe cette mécanique du déplacement et de la fragmentation de la linéarité de l'œuvre. Cependant, sans vouloir atténuer l'inventivité dont il procède, la principale force de tout cet arsenal me semble résider, paradoxalement, dans sa quasi-invisibilité. En effet, l'objet théâtral proposé est loin de ces (trop) nombreuses expérimentations interdisciplinaires où l'innovation technologique éblouit et séduit, éclipsant du coup toute la sensibilité du jeu ou la poésie du matériau textuel. Ici, la « machine » technologique permettant cette hybridation entre théâtre et cinéma n'écrase jamais le déploiement fluide du poème scénique. Ainsi, même si on le devine lourd, complexe, le dispositif, plutôt que de désigner ses ficelles avec ostentation, s'efface pour ne donner à voir que la délicate cristallisation des différents systèmes scéniques convoqués. Dans la droite lignée du théâtre dit « postdramatique », ces systèmes – texte, jeu, espace, environnement sonore, lumière, projections – tendent à s'amalgamer sans hiérarchie apparente pour construire, à travers une progression spiralée, leur inquiétant petit paysage de solitude et de désenchantement.

Présences en saillie

Malgré ce désir affirmé d'une dé-hiérarchisation² des éléments du spectacle, il faut noter que certaines composantes, néanmoins, se démarquent quelque peu de l'ensemble. Et c'est heureux. Ainsi, échappant sans doute à la volonté égalitariste des metteurs en scène en réaffirmant un certain anthropocentrisme théâtral, la présence des acteurs irradie. L'interprétation, solide, se décline en plusieurs niveaux qui se succèdent ou, parfois, s'enchevêtrent. Passant du jeu réaliste à la simulation de la pure présence, puis reproduisant le ton mélodramatique des téléseries populaires, les acteurs contribuent à maintenir la représentation dans cette zone d'incertitude où la réalité semble toujours décalée, où on ne sait jamais vraiment qui est qui, ou plutôt qui joue à qui et à quoi. Ainsi, alors que le spectateur croit se trouver devant une sinistre scène de la vie conjugale qui tourne sur elle-même et enfle, l'illusion est rompue par l'intrusion d'une équipe de tournage et la scène reprend, cette fois décalée, amplifiée par un jeu qui confine au grotesque. De même, d'autres personnages, *alter ego* des premiers, surgissent ponctuellement pour redoubler l'action posée ou la transporter ailleurs. Reproduisant l'apparence physique ou la gestuelle des personnages, ces présences inquiétantes, mi-spectrales, mi-fantasmagiques, viennent sursignifier avec force

2. Alors qu'ils participaient à une table ronde animée par Didier Plassard, les metteurs en scène de *Twin Rooms* ont évoqué avec insistance leur recherche d'une égalisation des systèmes scéniques. Enrico Casagrande affirmait : « Pour nous, c'est très important d'avoir tous les éléments au même niveau : la scénographie, les acteurs, le son, les objets, la lumière... Toutes les choses qui font le spectacle théâtral. Il n'y a pas de hiérarchie ni de centralité de l'acteur. » (« L'intégration de l'image vidéo sur la scène. L'exemple de *Motus* », table ronde, Espace-Rencontre, TNB, 27 avril 2004.)

les motifs du dédoublement de la réalité et de l'interchangeabilité des identités sur lesquels le spectacle, en partie, se fonde.

Semblablement au jeu des acteurs, le matériau textuel tend aussi à affirmer fortement sa présence, à saillir de l'amalgame des systèmes de la représentation. Puisant la plupart des fragments choisis dans le roman *Bruit de fond*, œuvre-phare de Don DeLillo³, les créateurs du spectacle n'ont pas construit une banale adaptation scénique de l'œuvre. Plutôt, ils ont procédé à un travail d'extraction et d'assemblage thématique et rythmique, redistribuant les paroles des personnages – Jack, Babette, Murray – dans une construction narrative non pas éclatée, comme on pourrait d'abord le supposer, mais faite de boucles successives. Parfois incorporés à la bande sonore, parfois crachés violemment sur la scène, ces fragments contribuent à une cristallisation hallucinée de l'imaginaire delillien. Ici, le texte se fait texture. Il se donne à entendre comme un véritable tissage de mots où s'entrecroisent les questionnements et les thèmes chers au romancier : médiatisation outrancière, vacuité du quotidien, incommunicabilité, désamour, solitude, fuite (dans le consumérisme, l'abus de médicaments, l'hypersexualisation), angoisse sourde face à une mort qu'on suppose imminente, qu'on sait inéluctable. Le tout traversé par le surgissement sporadique des icônes d'une Amérique déliquescence : de la chute d'Elvis Presley à l'imaginaire de l'arme à feu comme lointain souvenir du Far West et, surtout, comme gage d'une liberté à laquelle il est encore bon de faire semblant de croire. On reconnaît là, bien sûr, quelques-unes des composantes d'une certaine mythologie de l'Amérique, celle-là même qui imprègne, encore aujourd'hui, tout un pan de la production cinématographique.

Un désarroi en technicolor

Il y a d'ailleurs, dans *Twin Rooms*, une forte présence cinématographique. Cela est attribuable au dispositif scénique, lequel intègre captations et projections, mais aussi à toutes les références au septième art qui, en filigrane, transparaissent dans le spectacle. En effet, si devant l'œuvre on pense plus volontiers au cinéma qu'au théâtre, c'est sans doute à cause de toutes ces allusions – presque des citations – à la cinématographie de Wong Kar Wai (*In the Mood for Love*), Gus Van Sant (*My Own Private Idaho*) et David Lynch (*Twin Peaks*, *Mulholland Drive*). À ces emprunts et détournements, assumés et revendiqués par les créateurs du spectacle, peuvent aussi s'ajouter d'autres films avec lesquels, thématiquement ou stylistiquement, *Twin Rooms* s'apparente. Je pense par exemple à *Chanson du deuxième étage* de Roy Andersson qui évoque avec férocité cette même vacuité de la vie moderne dans la solitude des villes. Je pense également à *Requiem for a Dream* de Darren Aronofsky, une œuvre qui partage avec *Twin Rooms* un travail de montage axé sur le rythme saccadé et la simultanéité des images et qui, surtout, enrobe aussi le désarroi dans un emballage esthétique ultraléché.

3. Paru en 1984 sous le titre original *White Noise*, ce roman s'inscrit dans une entreprise généralisée de dissection de l'Amérique et de ses travers que poursuit Don DeLillo depuis la parution de son tout premier roman, *Americana*, en 1965. L'auteur, qui s'attache à entremêler les genres littéraires et à traquer l'imperceptible, l'infiniment petit du réel, est l'un des chefs de file avérés de la littérature contemporaine. Il a publié treize romans, qui sont pour la plupart traduits en français et publiés chez Actes Sud. Parmi ceux-ci, mentionnons *Joueurs* (1993), *Outremonde* (1999) et *Body Art* (2001). En 1999, DeLillo a obtenu le Jerusalem Prize pour l'ensemble de son œuvre.



Twin Rooms de Enrico Casagrande et Daniela Nicolò. Spectacle de Motus (Italie), présenté à l'occasion du Festival Montréal en lumière en février 2005. Photo: Riccardo Personna.

Cette esthétisation outrancière du malheur peut déranger. Il y a effectivement quelque chose de déstabilisant devant un spectacle au propos sombre, sinistre, mais dont tous les éléments, même lorsqu'ils flirtent avec le kitsch, paraissent lustrés, magnifiés, littéralement *enduits* de beauté: design moderne aux lignes pures, corps splendides, accessoires rutilants, lumières chatoyantes, environnement sonore envoûtant, séduisant. En reprenant un incipit célèbre d'Yves Michaud, il est tentant, devant *Twin Rooms*, de s'exclamer avec ironie: « C'est fou ce que le monde est beau⁴! » Or, c'est justement en faisant une lecture ironique de cet enrobage esthétisant que ce dernier prend toute sa force. En effet, toute cette beauté plastique agit comme puissant révélateur de ce qui, en fait, constitue son envers. Ce faisant, cela vient accentuer implacablement la laideur du quotidien, du désert intérieur, de l'aridité des échanges humains. Ainsi, c'est cet enjolivement du sordide qui contribue à créer ce que les metteurs en scène du spectacle désignent eux-mêmes comme un « cauchemar esthétisé⁵ ». L'expression, fort juste, n'est pas sans rappeler le « cauchemar climatisé » de Henry Miller⁶, autre charge féroce à l'endroit d'une certaine Amérique, celle des emballages plastiques, des rêves préfabriqués, des étendues infinies de solitudes juxtaposées.

Assurément, Casagrande et Nicolò, qui ont développé ce dernier volet du projet *Rooms* à la suite d'un *road trip* sur les routes californiennes ensablées, ont su capter – et retransmettre sur la scène – la désolation de ces petites villes américaines dans lesquelles, comme des excroissances, se profilent des enfilades de chambres roses, lieux de l'anonymat, du passage à vide. Alors que la représentation s'achève sur un monologue doux-amer où il est question d'isolement, de l'obscurité comme seule « présence » enveloppante, puis, quand les acteurs viennent saluer en se tenant devant l'écran où se profilent d'époustouflantes images du Mojave, force est de reconnaître que le désert, le vrai, loge ailleurs que dans ces images léchées. Dans ce poème scénique solidement construit, trop beau pour ne pas écorcher, il se déploie à même l'aridité des paroles échangées, dans le vide des gestes, dans la monochromie pesante des espaces, intérieurs et extérieurs. Il est heureux que le Festival Montréal en lumière nous ait permis de découvrir, enfin, cet univers impitoyable mais magnifique, un brin séducteur, qui est celui de la compagnie Motus. Il est à souhaiter, ardemment, que l'invitation soit réitérée dans un avenir prochain. **J**

4. Yves Michaud, *l'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, 2003, Paris, Hachette, p. 7.

5. Enrico Casagrande et Daniela Nicolò, Communiqué de presse.

6. Henry Miller, *le Cauchemar climatisé*, Paris, Gallimard, 1986.