

Aurora Borealis

L'installation, évanescence d'une théâtralité

Manon Blanchette

Volume 30, Number 120, September–Fall 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54105ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Blanchette, M. (1985). Aurora Borealis : l'installation, évanescence d'une théâtralité. *Vie des arts*, 30(120), 29–31.

AURORA BOREALIS

L'INSTALLATION, ÉVANESCENCE D'UNE THÉÂTRALITÉ

Manon BLANCHETTE

Par la peinture, Artaud rejoint le théâtre et exprime son désir de le libérer. Lucas van den Leyden lui sert d'exemple métaphorique du metteur en scène qui aurait réussi, à son avis, une «harmonie visuelle foudroyante» dans laquelle «l'oreille est émue en même temps que l'œil». Via le théâtre et en passant par la performance, l'installation se révèle dans toute sa théâtralité ou, plus correctement, dans l'évanescence de sa théâtralité.

Plusieurs termes d'une théorie minimaliste du théâtre préfigurent ce qui, plus tard, sera nommé «happening» et «performance». L'installation, performance où l'artiste-acteur cède son rôle au spectateur-acteur, reprend ces termes à son compte, mais dans une si grande anarchie que cette forme d'art finit plutôt par ressembler à un résidu du théâtre. Et qu'est-ce que la théâtralité de l'installation? Quelle est cette mise en scène dont il est question?

Aurora Borealis, les cent jours d'art contemporain, fournit un moment tout à fait exceptionnel de réflexion sur cette problématique. L'événement regroupe en effet une variété si grande de formes d'installations qu'il nous est possible, par l'interrogation des constantes et des particularités, d'en prévoir les prochains développements.

Ainsi l'espace s'allie-t-il à l'œuvre-installation, d'une part, en la déterminant et, d'autre part, en circonscrivant le lieu de déambulation du spectateur. Il s'agit donc d'un espace clos: d'où l'assignation des emplacements respectifs à l'intérieur desquels séjournent les œuvres. Dans plusieurs cas, les œuvres restreignent le spectateur puisqu'elles l'obligent à un parcours (*The Photographer*, de David Tomas) ou à une vision frontale qui rappelle effectivement l'utilisation classique de l'espace théâtral délimité par le rapport scène/salle (*Un espace*, de Pierre Granche). Ces espaces se caractérisent par leur non-objectivité, leur nature imparfaite et brute, évoquant l'industrialisation et, surtout, une ouverture sur la vie d'une



rue, tout comme le site de l'événement même s'ouvre sur le centre commercial de *La Cité* (*Excerpts from a Description of the Universe*, de Tom Dean, ou *Zulu* (*European Version*), de Robin Collyer).

Pour parler de théâtralité dans l'utilisation de l'espace par l'installation, il faut préciser certaines références. S'agit-il d'une confrontation de la scène et de la salle, d'une mise en scène qui situe les spectateurs au centre du drame, ou d'un équilibre de l'espace-spectacle par l'amalgame et le mélange des spectateurs et des aires de jeu tel que *Titanic*¹ et *Amore, Amore*² nous le présentaient. Du moment que l'on reconnaît une évolution théâtrale qui accentue le désir de rapprochement jusqu'à l'abolition des distinctions de la frontière classique entre la scène et la salle, il nous est possible de voir des similitudes avec certaines installations. Tout comme le théâtre, elles proposent un plus grand engagement physique du spectateur à l'intérieur de l'espace de non-confrontation de l'œuvre.

Par contre, il nous est aussi possible de citer des installations qui révèlent des

1. Robert ADRIAN
76 Airplanes, 1985.

2. Noël HARDING
Blue Peter Steps out to Remember, 1984.





préoccupations tout à fait opposées. Pierre Granche, par exemple, limite les déplacements du spectateur à l'espace d'une passerelle si étroite que le choix du point de vue n'est pas immédiatement réversible. La frontalité forcée, la limite des déplacements, ainsi que l'obstacle du grillage-peinture sont autant de points qui s'opposent à l'actuelle recherche d'une nouvelle théâtralité.

Dans *Le Théâtre et son double*, Artaud expose les différents moyens utilisés au théâtre, son théâtre, pour l'amener au niveau essentiel de la poésie. C'est par cette voie que l'installation rejoint davantage le théâtre. Elle remet en cause les relations d'objet à objet, de forme à forme, avec leurs significations. Que ce soit par l'étalage muséologique des objets imaginés par Tom Dean ou par l'intégration de contraires, de dédoublements (Andrew Dutkewych), les œuvres parviennent à installer le désordre, le chaos, à faire ressentir le danger, la précarité des situations (Claude Mongrain), le risque par l'excès (Rober Racine, Liz Major, Pierre Granche) et l'humour (General Idea).

Ces moyens, mis en œuvre de manière stratégique, amènent les différents langages utilisés dans l'installation à un niveau supérieur de signification. C'est-à-dire que les langages sonores, parlés, écrits et visuels, assemblés ou non, expriment

autre chose que ce qu'ils signifient dans leur contexte habituel. Ils relèvent du transcendantal ou de ce qu'Artaud définit comme la «métaphysique du langage». Les thèmes universels employés comportent une prise de position semblable à celle de Vera Frankel sur la censure ou à celle de Robert Adrian sur la guerre et la force militaire (*76 Airplanes*). Geneviève Cadieux traite de la même manière la question de l'autorité des représentations et du pouvoir visuel.

Langage dans l'espace et libre exercice de la réalisation de la pensée du metteur en scène ou de l'artiste pour l'installation, la mise en scène étudie les gestes des comédiens-spectateurs, planifie un déroulement dans le temps, joue avec les symboliques préexistantes, conçoit les effets spectaculaires réalisés par l'éclairage, confectionne les décors et choisit les accessoires. On peut donc bel et bien parler de mise en scène dans l'installation, mais, tout comme la performance d'ailleurs et à la grande différence du théâtre, l'installation peut choisir de ne pas dire. Elle réfute le consensus au profit d'une atmosphère, d'un simple jeu de désirs ou de l'expression d'une mythologie personnelle.

Moins une catharsis théâtrale qu'un égrégore, l'installation révèle un sens poussé du sacré. *Mes confessions*, de Pierre

3. Irene WHITTOME
Individuelle Mythologien - Kassel 1972 - Montréal 1985, 1985.

Dorion, *Individuelle Mythologien*, d'Irène F. Whittome, *My Dog's Bones*, de Gathie Falk, pour ne nommer que celles-ci, reproduisent un environnement chargé d'une spiritualité nouvelle.

Cap T (Le Tombeau de Charles Ives d'après The Unanswered Question), de Raymond Gervais assemble des éléments qui concourent en effet à nous faire pénétrer un monde respectueux du passé dans le présent. L'égrégore, trace de moments intenses d'une communication collective qui émane de cette installation, nous permet de croire au dépassement du simulacre dans le théâtre et dans l'installation. Idéalement, le théâtre est imprégné de cet égrégore. Il souhaite bien exprimer cet état du passé, mais n'y parvient qu'occasionnellement. L'installation, pour sa part, présente juste ce qu'il faut d'immobilité, d'organisation de symboles, de mystérieux et de significations pour transcender l'ordinaire. Ainsi *Le Tombeau de Charles Ives* dépasse-t-il la personnalité de l'individu pour exprimer un univers où les dimensions et les rapports des choses entre elles se trouvent modifiés. Le spectateur ne circule pas mais s'élève jusqu'aux limites de sa conscience ou de la liberté de non-conscience qu'il se permet.

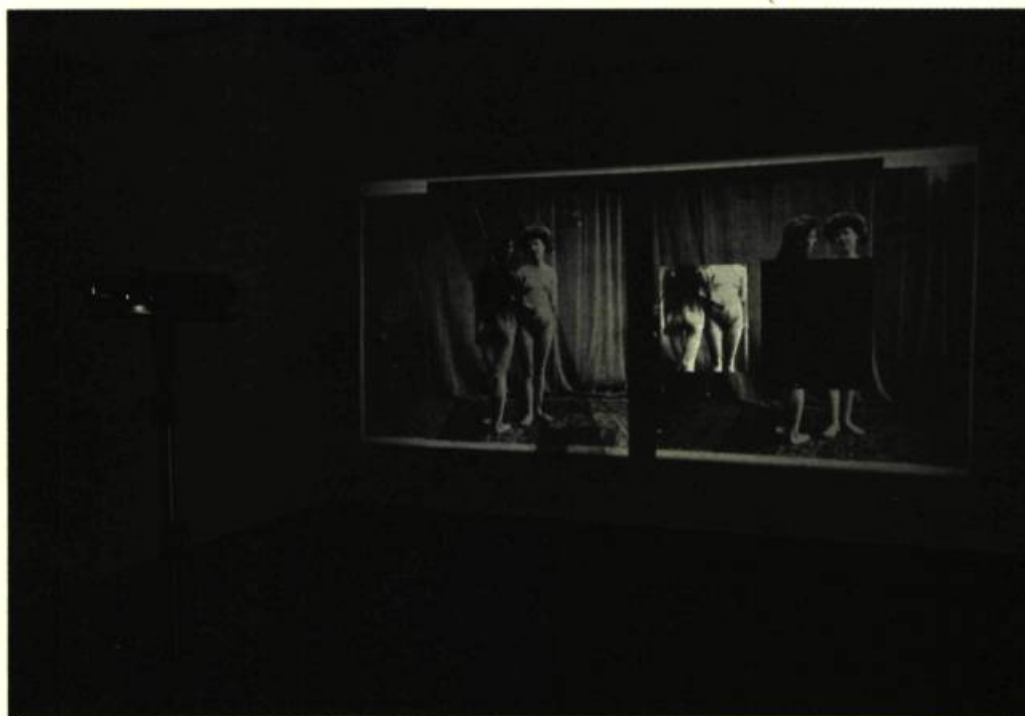
4. Geneviève CADIEUX
Ravissement, 1985.

5. Liz MAGOR
Production, 1980-1985.
(Photos CIAC-Montréal/Denis Farley)

La musique, qu'elle soit classique ou autre, amène plus facilement l'auditeur à percevoir cette dimension. Peut-être cela est-il dû à l'abstraction de cet art qui, dès l'amorce des premières notes, amène à faire abstraction du lieu physique de l'exécution, voire même de l'auditoire.

Raymond Gervais, quant à lui, connaît bien la musique. Son installation s'y réfère, l'utilise ou la cite de manière tout à fait pertinente et appropriée à cette forme d'expression. Bob Wilson possède aussi ce sens du sacré. Même s'il n'est pas le seul à travailler ainsi, son œuvre permet de ressentir des états rarement atteints dans d'autres types de théâtre. C'est par la profondeur de la communication entre le spectateur et l'œuvre que l'égrégore prend place. Il s'agit d'un de ces moments particuliers qui s'appriivoisent par le ralentissement du rythme, par l'harmonisation du regard avec l'œuvre. Par rapport au théâtre, l'installation permet d'autant plus facilement cette communion qu'elle laisse le spectateur entièrement libre de cheminer à son rythme et de pousser son expérimentation aussi loin qu'il le désire. C'est en ce sens que l'installation suggère un système qui, bien que rigoureux dans sa présentation, reste ouvert, vu la multiplicité des approches possibles.

Pour conclure cette amorce de définition qui ne peut, faute d'espace, rendre justice à toute la richesse et à l'individualité des œuvres, on peut dire que l'installation s'éloigne progressivement de ce qu'il est convenu d'appeler la théâtralité. Elle connaît un développement qui lui est autonome. Tout en s'inspirant encore du théâtre, elle en dépasse les frontières. L'installation conserve peut-être des apparences de théâtre, mais elle réussit beaucoup mieux et beaucoup plus souvent que celui-ci à faire vivre des moments magiques, non par l'artifice de la présentation, mais bien par l'échange qu'elle sollicite.



4



5

1. Titanic, pièce de Jean-Pierre Ronfard, mise en scène de Gilles Maheu, a été présentée lors du Festival de Théâtre des Amériques 85.

2. Amore, Amore, création collective jouée par Le Nouveau Théâtre Expérimental, en juillet 1985.

