



## SCÈNES & VIDÉOS

DOMINIQUE BOUCHOT

**Dominique Bouchot.** Après l'obtention d'un D.E.A d'Études Théâtrales et d'un master professionnel « Les métiers de la production théâtrale » à Paris III-La Sorbonne Nouvelle, elle est chargée de production à T&M-Paris et assure le suivi du travail de communication.

*Les productions de T&M de ces dernières années ont, pour certaines, fait appel à la vidéo ou à l'image numérique. Pascal Rambert avec Philomela, Ludovic Lagarde avec Massacre, Antoine Gindt avec Kafka-Fragmente ou Ring Saga<sup>1</sup>, les metteurs en scène ajoutent la vidéo au couple fondateur du théâtre et de la musique. En 2013, l'équipe d'Aliados tentera une expérience singulière, en complétant la mise en scène d'un travail de réalisation live, dirigé par Philippe Béziat. L'occasion de s'interroger sur la présence de plus en plus importante de la vidéo sur les plateaux de théâtre.*



**1. Ring Saga.** Version de Jonathan Dove et Graham Vick de *L'Anneau du Nibelung*.

La vidéo tient une place spécifique parmi les « disciplines artistiques » puisqu'elle est avant tout une

technique de l'image, issue de la télévision, qui s'est, au fur et à mesure de sa courte histoire, infiltrée dans tous les domaines des arts, et a fini par les contraindre à une redéfinition. Si les installations vidéo ou les projections vidéo sont maintenant reconnues comme faisant partie des formes de l'art contemporain, cela n'a pas toujours été le cas.

Les propositions théâtrales convoquant la vidéo sur son plateau pourraient témoigner de cette ambivalence : utilisation d'une technique de l'image au service de la représentation ou désir d'une véritable confrontation à un autre langage artistique ? Est-elle l'occasion d'une tension entre deux langages et leurs spécificités respectives ? Ou représenterait-elle finalement un simple outil de renouvellement des procédés de l'artisanat théâtral, et un moyen de repousser les limites de l'illusion scénique ? Nous choisissons de nous concentrer sur quatre exemples, récents, et dont les différences d'approche semblent significatives de cette double finalité de l'utilisation de la vidéo sur les plateaux.



2. *Kristin, nach Fräulein Julie*.

*Kristin, nach Fräulein Julie*<sup>2</sup> de Katie Mitchell<sup>3</sup> et Leo Warner, est une proposition d'après *Mademoiselle Julie* de Strindberg, présentée au Festival d'Avignon en 2011. Dans cette adaptation, la cuisinière, Christine, devient le personnage central de la représentation.

Elle fait l'objet d'un « gros plan » au sens propre comme au sens figuré. Car la scène devient lieu de « tournage », où comédiens côtoient cameramen, et le deviennent aussi par intermittence. La scène est donc filmée, et ce

film, « réalisé » en direct, est projeté sur un grand écran intégré à la scénographie. Le regard du spectateur oscille entre le film, (qui se revendique comme tel, dans une continuité scénaristique), et le plateau, devenu la représentation d'un tournage. On soigne alors la technicité de la réalisation en direct (les lumières du film sont par exemple réglées scène par scène, simultanément au déroulé de la représentation « théâtrale ») et, surtout, on offre au spectateur le plaisir d'être, pour une fois, derrière la caméra, devenant ainsi un complice des secrets de fabrication. C'est ici que réside l'enjeu principal du spectacle. Dévoiler les coulisses d'un tournage, montrer au spectateur comment se fabrique l'image d'un film, tout en maintenant une cohérence dans la narration scénique.

Ne retrouve-t-on pas ici finalement un procédé ancestral de l'art théâtral ? Démonter le mécanisme et le dévoiler au public... Depuis toujours, le théâtre joue d'une connivence avec le spectateur sur la fabrique de son illusion. La proposition de Katie Mitchell et Leo Warner s'inscrirait donc en définitive dans une forme de « procédé » de l'art théâtral. Même si l'utilisation de la vidéo déplace ici le mécanisme en question vers celui du tournage de cinéma (et non plus de la représentation théâtrale), il s'agit davantage de convoquer une certaine modernité au service d'un procédé maintes fois exploité dans l'histoire du théâtre, que de confronter le plateau au langage artistique spécifique de l'image vidéo.

**3. Katie Mitchell (1964).** Metteur en scène anglaise. Elle réalise sa première mise en scène à seize ans, en 1980. Elle fait ses preuves en travaillant sur des textes classiques, mais d'une façon décalée comme le suggère le nom de sa compagnie « Classics on a Shoe-string » (Classiques à petit prix). Elle travaille un temps en Europe de l'Est puis de retour au Royaume-Uni, elle s'intéresse aux auteurs d'aujourd'hui et devient artiste associée au Royal Court Theater de Londres. Sa rencontre avec le vidéaste Leo Warner modifie son regard sur la scénographie.

Nous pourrions aussi citer Guy Cassiers<sup>4</sup>, et plus particulièrement *Sang & Roses. Le Chant de Jeanne et Gilles*<sup>5</sup>

4. Guy Cassiers (1960). Metteur en scène belge. L'emploi de caméras, d'images vidéo, de paroles projetées et de musique interprétée en direct est un élément essentiel de son mode d'expression. À partir de 2006, il prend la direction du Het Toneelhuis à Anvers avec un collectif d'artistes dont Sidi Larbi Cherkaoui et Wayne Traub.

créé à la Cour d'Honneur la même année. Parmi les diverses utilisations qu'il expérimente depuis de nombreuses années, l'image vidéo, dans ce spectacle, lui permet de transposer à certains moments clé, ses protagonistes dans les alcôves du Palais des

Papes, invisibles depuis les gradins. Ils sont alors ici aussi filmés, et le film est diffusé, en direct, sur un écran situé sur le plateau. À l'inverse de *Kristin, nach Fräulein Julie*, les caméras sont à peine visibles. Pourtant l'utilisation de la vidéo, ici aussi, relève de la question de l'illusion théâtrale. Il s'agit d'échapper aux contraintes de l'espace clos de la représentation, et



5. *Sang & Roses. Le Chant de Jeanne et Gilles*, (2011).

de multiplier les espaces de fiction. Guy Cassiers utilise la caméra pour suivre les acteurs à l'extérieur du plateau, donnant alors l'illusion d'un prolongement de la fiction hors des enceintes de la représentation. Si ça n'est pas la seule fonction de la vidéo dans ce spectacle, cette finalité particulière ne fait-elle pas de la vidéo un outil comblant les lacunes

les plus fondamentales, et pourtant constitutives, de l'illusion théâtrale ?

Cette proposition de Guy Cassiers évoque notamment celle, moins récente, d'*Eraritjaritjaka*<sup>6</sup> d'Heiner Goebbels. André Wilms était filmé en amont de la représentation, évoluant dans les rues adjacentes au théâtre, puis entrant dans un immeuble, et jusqu'à la

porte d'un appartement en ville. Pendant la représentation, il quittait le plateau suivi d'un caméraman. Le décor (une façade simplement stylisée) devenait alors écran, et diffusait les images tournées en amont, donnant l'illusion d'une « captation » en direct. Mais Heiner Goebbels ne s'arrêtait pas là. Il poursuivait l'exercice de l'illusion, en diffusant les images d'André Wilms, filmé dans l'appartement dans un long plan séquence, cette fois-ci en direct, prolongeant ainsi l'idée d'une captation dans un espace hors de l'enceinte du théâtre. Le spectateur regardait alors le film, sans savoir que cette scène était bien jouée, au lointain du décor-écran. À la fin de la représentation, les fenêtres s'ouvraient, laissaient découvrir André Wilms et quelques vues de l'appartement dans lequel il avait été filmé, sans pour autant rompre tout à fait l'illusion créée par cet effet cinéma.



6. *Eraritjaritjaka*, musée des phrases, (2004).

La compagnie Teatrocinema<sup>7</sup>, quant à elle, réalise le rêve de Woody Allen dans *La Rose pourpre du Caire*, en fusionnant littéralement théâtre et cinéma. Son dispositif comprend généralement deux écrans, entre lesquels s'infiltrent leurs acteurs. Ils sont alors « immergés » dans les écrans, où apparaissent les décors numériques dans lesquels ils évoluent. En utilisant trois plans, il créent un volume à mi chemin entre l'écran plat du cinéma et le relief de l'espace théâtral. Ils contraignent l'espace réel de la

**7. Compagnie Teatrocinema.** Issue de la compagnie chilienne « La Troppa » créée en 1987, dont le travail poétique se caractérise par un univers magique fait de machineries ingénieuses. En 2006, la compagnie devient « Teatrocinema », un vaste groupe d'artistes appartenant à plusieurs disciplines. À mi-chemin entre théâtre et cinéma, la troupe se dote également d'une nouvelle ligne de conduite : fondre (confondre) les langages et les techniques des deux arts, pour qu'ils deviennent inséparables et uniques.

représentation à un espace numérique, et inversement. Là encore, la fabrique de l'illusion est finalement au cœur de leur proposition. Leur travail repose sur une technique évoquant à la fois Méliès et la toile peinte. « Nous cherchons le changement dans le temps et dans l'espace de façon instantanée », nous dit Zagal, le metteur en scène de la compagnie. Ce qui était précisément l'une des finalités de la machinerie théâtrale, qui accélérât les changements de décor, évitant ainsi de prolonger les intervalles où le spectateur revient



8. *Sin Sangre*, (2009).

dans l'univers réel et où s'interrompt l'illusion. Mais ce n'est pas la seule similitude avec la machinerie théâtrale. Susciter l'admiration pour l'ingéniosité de la réalisation ou contribuer à des impressions de « fantastique » ou de « féérique » sont des fonctions que l'on pourrait tout aussi bien appliquer au procédé mêlant théâtre et cinéma de la compagnie chilienne. Nous pourrions le qualifier de machinerie théâtrale non plus mécanique mais numérique, dont l'objectif resterait avant tout l'effet spectaculaire<sup>8</sup>.

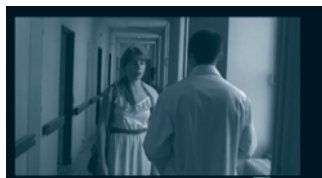
Qu'elles modernisent des procédés de l'art théâtral, en rendant le spectateur complice des revers de sa fabrication ou en réinventant une machinerie théâtrale à l'ère du numérique, ou qu'elles utilisent la vidéo comme un moyen de repousser les limites de l'illusion scénique, ces propositions semblent envisager la vidéo comme un outil supplémentaire au service de la représentation. Plus récente que l'artisanat du décor ou des lumières, la vidéo ne reste-elle pas, ici,

un instrument parmi d'autres ? Les propositions scéniques se confrontant à la spécificité de l'expression artistique de la vidéo pour elle-même (ou, par conséquent, du cinéma) sont probablement plus rares.

Das Plateau<sup>9</sup>, « collectif scénique transdisciplinaire », a proposé avec *notre printemps*<sup>10</sup>, créé en mars 2012 au Théâtre de Gennevilliers, une expérience singulière. Le spectacle s'ouvrait sur la diffusion d'un court-métrage réalisé et interprété par le collectif, se prolongeait par une chorégraphie, et s'achevait sur une « scène » de théâtre dialoguée, puis muette (le son de Jacob Stanbach prenant alors le relais. Chacune des parties faisant écho d'une manière ou d'une autre à l'histoire exposée dans le court-métrage, orchestrées par des transitions judicieusement réfléchies. En jouant non pas de la fusion des langages artistiques, mais du dialogue surgissant par leur succession dans le temps, ils expérimentent la pure confrontation d'expressions artistiques finalisées, existant à la fois par elles-mêmes et pour leurs résonances dans l'altérité.

En proposant un véritable court-métrage, clairement défini comme cinématographique, en première partie de représentation, ils écartent la structuration hiérarchique des langages et explorent les retentissements de l'équation des énergies artistiques spécifiques et singulières qu'ils mettent en place.

**9. Das Plateau.** Composé de Jacques Albert (auteur et danseur), Céleste Germe (architecte et metteur en scène), Maëlys Ricordeau (comédienne) et Jacob Stambach (auteur compositeur). Leurs dernières créations sont *Notre Printemps* (Théâtre de Gennevilliers, 2012), *Dia de Mucho*, *Vispera de Nada* (Théâtre de Gennevilliers, 2010), *Sig Sauer Pro* (Montevideo, Marseille, 2010), *Le Bon chemin* (Montevideo, Marseille, 2009).



10. *notre printemps*, (2012).

Nous pourrions aussi évoquer les artistes du groupe Berlin. Composé de Yves Degryse, Caroline Rochlitz et Bart Baele (soit deux comédiens et un designer lumière et vidéo), ils sont originaires d'Anvers. Avec *Jerusalem*, ils inaugurent en 2003, une série de portraits de villes qu'ils intitulent *Holocène*, reprenant le nom de l'époque géologique qui est la nôtre. Suivront *Iqaluit* (capitale inuit, au nord du Canada), *Bonanza* (la ville la plus petite du Colorado) et Moscou. Le jeune collectif s'immerge dans le territoire, pendant plusieurs mois, et recueille les paroles des habitants. Berlin met ensuite en scène et en espace ces matériaux documentaires et recompose des dialogues par écrans interposés. En 2010, ils ouvrent un deuxième cycle, *Horror Vacui* (« peur du vide ») qui reprend le même



11. *Tagfish*, (2010).

principe de reconstitution de dialogues ainsi « fictionnalisés » à travers des ressources documentaires, mais cette fois-ci ils décident de scénographier leurs « personnages » filmés, autour d'une table installée sur le plateau. Dans *Tagfish*<sup>11</sup> par exemple, on

assiste à une réunion de personnalités liées au projet de réaffectation d'un site industriel à l'abandon, dont un architecte, un urbaniste, un professeur et un journaliste. Ils attendent le cheikh Hani Yamani, qui souhaite faire construire un complexe hôtelier de luxe sur le site. Une sorte de vidéo conférence fictive, basée sur les témoignages de personnages réellement associés au faramineux projet immobilier.

Par conséquent, ils travaillent le documentaire vidéo comme matériel fictionnel de représentation, en le « maquillant » en dialogue théâtralisé. Par ailleurs,



ils mesurent le caractère non-vivant de l'image enregistrée (dans ce spectacle, aucune présence physique réelle) au bastion de la représentation « ici et maintenant ». Et pourtant l'avènement de la représentation d'une action purement « dramatique » a bien lieu (un échange inventé, écrit et construit, à partir de protagonistes clairement définis).

Ils explorent les principes fondateurs de la représentation par l'intermédiaire de la vidéo. Ou inversement. Leur positionnement artistique est, à cet égard, tout à fait révélateur. À la question : « Comment définir votre travail ? » ; ils répondent : « En ne le définissant pas. Ça n'a pas d'importance. »

L'infiltration de la vidéo à travers toutes les disciplines artistiques a en effet probablement trouvé toute sa pertinence lorsqu'elle a provoqué une réflexion sur la redéfinition du langage artistique la convoquant. La nonchalance avec laquelle Berlin écarte cette redéfinition en est d'ailleurs certainement le signe, puisqu'ils suscitent ainsi nécessairement un questionnement.

D'ailleurs, comme l'exprime Françoise Parfait, la réflexion de Walter Benjamin sur la photographie est plus que judicieuse pour une réflexion sur l'utilisation de la vidéo sur les plateaux de théâtre : « On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la (vidéographie) était ou non un art, mais on ne s'était pas demandé d'abord si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art. »<sup>12</sup>

12. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », 1935, Œuvres III, Éditions Gallimard, 2000. Cité par Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, 2001, Éditions du Regard.