

À propos de l'avant-garde nord-américaine

Hervey Guay

Number 52, 1989

Vous avez dit expérimental?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26686ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guay, H. (1989). À propos de l'avant-garde nord-américaine. *Jeu*, (52), 81–84.

à propos de l'avant-garde nord-américaine

Bien malin qui peut déjà discerner le théâtre d'avant-garde de l'autre. L'avant-garde des uns et des autres ne se vêt pas de la même façon et ne fréquente pas les mêmes salons. Sans doute est-il pareillement téméraire d'envisager de la circonscrire temporellement et géographiquement. Car il est bien clair qu'en cette période d'éclatement artistique coexistent en Occident plusieurs courants théâtraux qui sont à la fois proches parents et frères ennemis.

Or, un spectacle me semble faire époque, ou tout au moins jeter les fondements de ce que Jean-Luc Denis a appelé — à juste titre — le nouveau théâtre d'images¹. Ce spectacle, c'est *le Regard du sourd* de Robert Wilson, qui marque à la fois une rupture ultime avec le texte et le renouvellement de la mise en scène dans une voie résolument plastique.

Il ne s'agit plus, comme c'était le cas pour nombre de metteurs en scène majeurs, de réinterpréter ou de décaper un texte. Désormais, plusieurs composantes de la représentation surpassent en efficacité le texte, lui contestent son premier degré dans la hiérarchie de la représentation et se chargent d'en faire éclater la structure narrative.

théâtre d'amérique

Ainsi, la plupart du temps, ce sont les éléments visuels qui assurent cet éclatement en se superposant au texte, quelquefois en l'évacuant complètement. Mais il arrive aussi que l'hégémonie textuelle se nie elle-même, comme dans certains spectacles du Wooster Group où les transitions verbales ont pour ultime fonction de faire constamment échec à la construction linéaire du sens, appuyées en cela par les aspects technologiques de la représentation (microdiffusion, effets spéciaux, vidéo...). Ceci fait en sorte que l'image triomphe comme fil conducteur du spectacle. Dans ce type de théâtre, dont les principaux tenants sont Robert Wilson, Carbone 14, The Wooster Group et, dans une moindre mesure, Richard Foreman, c'est l'évidence des images qui porte le spectacle plutôt que la convergence des signes vers le texte.

Le Regard du sourd, par son titre même, évoque précisément le sens de ce mouvement majeur où la parole n'a plus guère d'importance, où c'est ce qu'on regarde qui a valeur de spectacle. Retour aux origines si l'on s'en remet à l'étymologie du mot théâtre : en grec, lieu d'où l'on voit.

C'est donc en Amérique, où l'effet Wilson a eu ses principales retombées, que s'est fortifiée cette avant-garde des années quatre-vingt, et non pas en Europe, bien que le metteur en scène américain

1. Voir *Jeu* 46, 1988.3, p. 166.



y ait atteint par la suite une renommée à nulle autre pareille. Les travaux d'un Peter Stein, d'un Grüber, d'un Langhoff, d'un Vitez ou d'un Chéreau — pour ne citer que les plus connus — s'avèrent d'une toute autre obédience que ceux de Wilson, et n'ont pas d'équivalents expérimentaux, du moins quant à la reconnaissance publique.

dramatique de l'image

Enfanté par les effets de la danse-théâtre et les soubresauts de la création collective, ce mouvement semble largement inspiré par le postmodernisme critique. On y crée d'ailleurs très souvent des moments dramatiques où le fragment domine. Où pendant un instant une composante, par ailleurs peu significative dans l'ensemble de la représentation, fait le «moment», suscite la rupture de la narration. De plus, le visuel y apparaît souvent «surdimensionné».

Par exemple, dans *Alceste* d'Euripide, mis en scène par Wilson, l'apparition d'un oiseau gigantesque accroché aux cintres, costume infiniment impressionnant d'un comédien, distrait quasi complètement l'attention du spectateur des paroles comme du lien avec ce qui s'était passé auparavant. Le spectaculaire prend toute la place. Il en est de même au moment de l'apparition d'un chœur de jeunes filles se lavant les cheveux à répétition dans un cours d'eau lumineux, dans le même spectacle. C'est la certitude de l'image qui frappe le spectateur plutôt que sa qualité de signe, appuyant ou non tel aspect du texte.

Le spectaculaire devient certes le ressort privilégié de cette dramaturgie de l'image, dramaturgie des raccords visuels et sonores où le montage occupe à peu près la même part qu'au cinéma. Tant et si bien que le spectaculaire est souvent l'occasion d'un contraste ultime à l'intérieur d'un spectacle (les éléments folkloriques dans le second volet de *The Road to Immortality*, ou encore l'air de *la Traviata* pour *le Rail*). Opposition quelquefois à la limite de l'imaginable et qui

The Road to Immortality, Part Two (... Just the High Points...) du Wooster Group: «[...] il arrive aussi que l'hégémonie textuelle se nie elle-même, comme dans certains spectacles du Wooster Group où les transitions verbales ont pour ultime fonction de faire constamment échec à la construction linéaire du sens, appuyées en cela par les aspects technologiques de la représentation.»
Photos: François Truchon.



décourage toute analyse au moment de la représentation.

dérouter le spectateur

En ce sens, le nouveau théâtre d'images se situe à l'opposé du théâtre épique dans son rapport avec le spectateur. On s'adresse peu, dans ce mouvement scénique, à la conscience politique du spectateur. Cependant, on a recours à son intellect dans les registres de la construction du sens et des références culturelles où puisent les créateurs.

Souvent, les effets de surprise de cette théâtralité émanent d'un brassage extrêmement varié des références artistiques. Chez Wilson, Foreman, LeCompte et Maheu, on fait appel à tout un arsenal référentiel pour le spectateur. Références qui ont plus pour fonction de le perdre, de le dérouter, que de l'éclairer. Par exemple, dans *The Temptation of St. Anthony*, de la trilogie du Wooster Group, on essaie à plaisir les allusions à saint Antoine, à la Bible, à Flaubert, à la vie de Frank Dell, à la société américaine. Les comédiens du *Hamlet-Machine* mis en scène par Maheu jouent en français, en anglais et en allemand. Richard Foreman, dans l'un de ses derniers spectacles, mêle les masques de l'art nègre, une scénographie postbrechtienne et la satire des comédies musicales dans le style de Broadway.

Ce qui oblige le spectateur moyen à se fier en partie à ce qu'il peut décoder intellectuellement, en partie à ce que les enchaînements visuels lui laissent comprendre. Ajoutons à cela plusieurs procédés qui diminuent l'impact des médiateurs de signification, tels que l'emploi de la chorégraphie, le dédoublement des rôles (par des moyens techniques ou autres) ou la multiplication des éléments qui se font concurrence sur la scène. Le spectateur se voit alors confronté à une théâtralité qui vise à l'impressionner, à le faire se questionner plutôt qu'à lui donner l'interprétation d'une oeuvre.

Les grands metteurs en scène du théâtre européen servent, même en la trahissant, une certaine tradition. Témoin Vitez dont la démarche se caractérise par l'obsession de la mémoire de certains rôles, certains textes². À l'opposé de la «tradition», le théâtre d'images repose sur un agencement des composantes scéniques qui ne cherche pas une convergence du sens, historicisé ou pas.

Au contraire, c'est dans la démultiplication du sens, dans son cheminement vers l'éclatement du discours que s'établit le nouveau théâtre d'images. À travers la déconstruction, la répétition, le brouillage des signes, ses créateurs démontrent leur incapacité à constituer des oeuvres volontaires, maîtrisées, raisonnables. Néanmoins, hors de l'appel à la raison, ils créent, à l'instar de l'Amérique des instants forts, une cohérence primitive née du morcellement de la pensée et de l'affect. Et surtout, ils opèrent une synthèse des arts vivants, peut-être louvoyante, encore que solidement ancrée dans le présent.

hervey guay*

2. Voir *Jeu* 46, 1988.3, p. 9.

* Diplômé de l'Université de Paris III, Hervey Guay a mis en scène *le Bouc* de Fassbinder, présenté par Tête Rouge Productions en 1988. Il travaille actuellement comme journaliste à la radio de Radio-Canada à Windsor et collabore à *Voir*, au *Devoir* et à *Jeu*. N.d.l.r.