

L'I de l'Impureté

Michel Vaïs

Number 88 (3), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16448ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (1998). L'I de l'Impureté. *Jeu*, (88), 161–167.



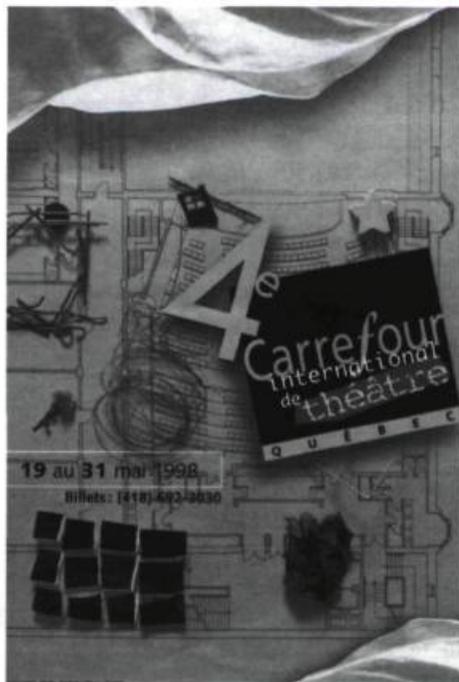
Jean-Pierre Langlais

MICHEL VAÏS

L'I de l'Impureté

Le dimanche 24 mai 1998, au Café-spectacle du Palais Montcalm, à Québec, j'ai animé une discussion dans la série « Entrée libre », mettant en présence des artisans ayant pris part au Carrefour international de théâtre, et dont le thème était : « L'impureté, ou la fin du "théâtre-théâtre" ». Ma chronique dans *Jeu* n'ayant jamais visé la pureté, qu'il me soit permis d'y accueillir – une fois n'est pas coutume – ces propos métissés, que je n'endosse pas toujours, naturellement, mais auxquels il m'apparaît utile de faire écho.

Les participants étaient Normand Daneau, metteur en scène et directeur artistique du Théâtre des Moutons Noirs, qui présentait deux spectacles au Carrefour : *Éros* et *Thanatos* (le premier, produit cependant après *Thanatos*, constituait une création) ; Eugène Durif, auteur français qui a « conçu » la pièce *Quel est ce sexe qu'ont les anges ?* avec Catherine Beau, pièce dans laquelle ils jouent aussi tous les deux et qui a été également présentée au Carrefour ; Marie Gignac, comédienne et codirectrice artistique du Carrefour, qui travaille actuellement à une mise en scène avec une



petite compagnie de Québec ; Marie-Christine Lesage, membre de la rédaction de *Jeu* et responsable du dossier sur le théâtre à Québec dans notre numéro 86 qui a été lancé à cette occasion ; enfin, Michel Nadeau, metteur en scène, professeur et directeur du Conservatoire d'art

dramatique de Québec, associé au Théâtre Niveau Parking, qui a présenté *Ecce Homo* au Carrefour, pièce dont il est à la fois l'auteur et le metteur en scène.

Le choix du thème a été guidé par le souci de parler, avec des artistes de Québec et avec des festivaliers, de certaines préoccupations actuelles des créateurs. Comme ce festival comportait une série « création », il paraissait opportun de s'interroger sur les moyens actuels de la création théâtrale, sur ses langages, sur ses détours et ses dérives, sur ses jeux et ses voix. Il importait de se demander quelles sont les démangeaisons des créateurs, mais d'abord, *qui* est créateur : l'acteur ? le metteur en scène ? seulement l'auteur ? le « concepteur » ? Bref, je nageais dans le noir.

Puis, il y eut l'étincelle.

Alors que j'essayais d'en savoir un peu plus sur les pièces qu'on y présenterait cette année, Bernard Gilbert, directeur général du Carrefour, m'a laissé entendre qu'on verrait des acrobates (des artistes de cirque dans *le Cri du caméléon*), du multimédia, du cinéma (dans quatre spectacles), de la danse, de la chanson, des marionnettes, du théâtre d'images et du théâtre d'objets, et ainsi de suite. Somme toute, a conclu Bernard Gilbert, il y aura beaucoup de spectacles très « impurs », mais assez peu de « théâtre-théâtre ».

Détonante formule, qui a l'avantage de faire tout de suite image – encore que cette image n'est pas la même pour tous, on le verra –, mais, en y réfléchissant, le théâtre n'est-il pas un art impur par définition ? Constitué de plusieurs éléments, recourant à plusieurs arts, élaboré toujours collectivement et en plusieurs temps, utilisant des êtres vivants – donc, faillibles – comme matière première, éphémère, imparfait, le théâtre est le plus impur des arts.

Marie Gignac, qui a choisi les spectacles du Carrefour 1998 avec la codirectrice artistique Brigitte Haentjens, avait-elle la volonté de débusquer pour nous des spectacles impurs, qui ne sont pas du « théâtre-théâtre » ? Eh bien non. Seulement, à ses dires, ce qu'elles trouvaient toutes deux intéressant, stimulant, faisait souvent appel à d'autres formes d'art, à d'autres disciplines que le théâtre. Ce n'est cependant pas le cas de *la Tempête*, ni de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, reconnaît-elle, deux pièces qui reposent avant tout sur la force du texte et sur le jeu de comédiens sobremment dirigés. Y avait-il chez elles une volonté d'explorer les marges du théâtre ? Ce n'était pas exprimé clairement, dit-elle, mais leur intérêt comme praticiennes les menait tout naturellement dans cette direction.

Marie-Christine Lesage intervient pour rappeler qu'on trouve dans la programmation à la fois de l'impureté et du « théâtre-théâtre », si l'on entend par là un théâtre restant dans les limites de la discipline : un texte joué par des acteurs avec une mise en scène. À son avis, l'impureté ne signifie pas la fin de ce théâtre, puisque ce Carrefour offre de beaux exemples des deux genres qui se côtoient, et ce de manière innovatrice.

Cinéma ou littérature

Normand Daneau et Michel Nadeau recourent tous deux au cinéma dans les pièces qu'ils présentent au Carrefour. Ce faisant, ont-ils conscience d'emprunter à un art étranger, et cela comporte-t-il à la fois un attrait et un danger ? Daneau reconnaît que le risque existe toujours de tomber dans une concurrence entre les formes, quand on les met en opposition



Une forme hybride :
le *Cri du caméléon*,
d'Anomalie - Cirque
Compagnie, présenté au
Carrefour. Photo : Philippe
Cibille.

dans un spectacle. Avec ses confrères, il en a d'ailleurs déjà été victime dans son travail. Ils essaient donc d'intégrer le cinéma de la manière la plus organique possible, car chaque forme a ses forces et ses faiblesses. Un gros plan au cinéma prend toujours beaucoup de place, et c'est « payant », mais, sur scène, il peut rivaliser dangereusement avec les acteurs vivants.

Nadeau note qu'au Niveau Parking, avec *Ecce Homo*, c'est la première fois que l'on ne se contentait pas de faire appel au jeu des acteurs et au texte. L'idée du cinéma est arrivée parce que les membres du groupe se sont inspirés d'un film de Bergman et ont trouvé intéressant de le rappeler dans le spectacle. Ils le font de façon discrète, puisque les images filmiques n'interviennent qu'à six ou sept reprises dans la représentation. Le plus difficile au théâtre, dit-il, c'est de susciter l'intérêt pendant deux ou trois heures ; et sa grande phobie, c'est de se répéter, de refaire le même spectacle autrement. Approcher discrètement un autre média, c'était aussi, pour lui, pouvoir montrer un souvenir imaginé dans la pensée d'un personnage pendant qu'un autre parle. Ou encore, comme la Mort est omniprésente dans la pièce, le cinéma permettait de montrer à la fin en gros plan le visage du comédien qui l'interprète. L'impact est donc différent de ce que l'acteur seul sur scène aurait produit.

Cela dit, il convient qu'il faut être parcimonieux avec le média, sous peine d'appauvrir le théâtre. C'est bien d'explorer les marges, mais seulement dans la mesure où ce discours enrichit le spectacle sans l'assujettir à la technique. Un tel côtoiement est délicat. Le cinéma peut donc enrichir le théâtre, mais seulement à dose homéopathique.

Avec Eugène Durif, ce n'est pas le cinéma qui intervient dans son théâtre, mais la lit-

térature. Il a en effet d'abord écrit des poèmes et des récits mais, pour le théâtre, même quand il n'écrit pas sous forme de dialogue, il a conscience d'employer le rythme de la parole. Ce qui le passionne, c'est l'aspect unique, singulier, fragile et archaïque du jeu d'un comédien tout seul sur une scène. Le décor ne l'intéresse pas non plus. Par contre, dans la danse ou l'acrobatie, par exemple, on retrouve le risque individuel propre au spectacle vivant. Tout littéraire qu'il soit, le fait que de telles expériences puissent ne pas comporter de texte ne le gêne pas du tout.

Durif avoue ne pas vraiment savoir ce qu'est l'écriture théâtrale, quelle forme est juste ou pas ; elle est sans doute à trouver à travers des tentatives différentes. Pour chaque pièce, il faudrait inventer une nouvelle forme d'écriture. Il est actuellement passionné par des formes classiques comme le vaudeville et la comédie. Mais il s'intéresse aussi à la poésie, au tragique, à la vocifération, à l'imprécation, aux changements de rythme. Il travaille maintenant avec des musiciens, ce qui l'amène à envisager le texte d'une façon tout à fait différente. Il déteste les textes uniquement réalistes, comme ceux des *sitcoms*. Le théâtre existe pour explorer des choses qui ne peuvent exister qu'au théâtre.

Mais là aussi, n'y a-t-il pas danger qu'à un moment donné, on se retrouve à l'extérieur du théâtre ? Ainsi, la « conférence » *Quel est ce sexe qu'ont les anges ?*, à quel moment devient-elle du théâtre ? Il rappelle qu'il ne s'agit pas vraiment d'une pièce, mais d'une tentative... D'abord, c'était une lecture que lui et ses amis se sont amusés à donner, en même temps qu'ils faisaient un cabaret basé sur l'actualité et qui « bougeait » beaucoup (il aime toujours explorer des formes très différentes l'une de l'autre). Il a donc invité un musicien et continué à jouer sur les

origines du langage en se demandant si l'homme ne descendrait pas de la grenouille. L'idée de retrouver les premiers cris de l'homme, les sons primordiaux, la langue originelle de l'humanité, contient aussi quelque chose d'extrêmement jouissif à son avis. Cela dit, ayant écrit cette fausse conférence, il comprend de moins en moins ce qu'est une pièce de théâtre. Dès le début, d'ailleurs, ses récits, ses poèmes, ne sont devenus du théâtre que lorsque certains metteurs en scène s'y sont intéressés.

Détourner une faiblesse

Cette idée correspond-elle à une avenue contemporaine, à savoir que l'on ne sait pas vraiment ce qu'est le théâtre, et qu'on essaie de l'approcher en utilisant des techniques ou en recourant aux arts voisins ? Michel Nadeau pense que, comme metteur en scène, une des choses les plus difficiles – et qui relève même du miracle –, c'est de faire un bon spectacle traditionnel, où chaque élément est bon. Ainsi, il a monté au Trident *la Mort d'un commis voyageur*, qui est une bonne pièce réaliste de « théâtre-théâtre ». Or comme spectateur, il reste souvent sur sa faim au théâtre, même devant ses propres mises en scène. La réussite totale est donc tellement difficile qu'il comprend que l'on veuille faire les choses autrement. Voilà ce qui explique l'arrivée des technologies, ou l'idée de bouger plus, et ainsi de suite. L'idée de base au théâtre, pour lui, est de faire en sorte qu'entre deux personnes il se passe quelque chose pour une troisième. Que les deux premières soient masquées, ou qu'elles ne parlent pas, tout le reste n'est que recherche esthétique. L'attrait pour la marge viendrait donc d'une insatisfaction profonde ou de la difficulté extrême à ce que ce soit bon, vrai, juste, sensible, et à ce qu'il se passe toujours quelque chose entre les personnages.

Ce serait donc par faiblesse que l'on s'in-

téresse aux marges ? Nadeau remarque qu'on est souvent le metteur en scène de l'acteur qu'on est. Certains metteurs en scène peuvent éprouver des difficultés dans une forme réaliste et favoriser d'autres formes pour cela. Or ce « défaut », ou cette particularité – on pense au bégaiement de Louis Jovet – peut tout à coup, avec du talent, donner une nouvelle forme, aussi théâtrale mais différente. La récupération de la marge vient souvent de l'utilisation d'une faiblesse que l'on détourne. Quant à la marge, en soi, elle peut être intéressante ou plate.

Tout de même, selon Normand Daneau, on a beau aimer le théâtre, on peut vouloir aller chercher une efficacité dans d'autres médias ; le cinéma est tellement spectaculaire que le théâtre en souffre. Pourquoi alors ne pas l'intégrer ? Il ne pense pas que le recours aux technologies nous éloigne du théâtre, tant que l'on reste dans le direct. Les manipulations, la régie, tout se fait en direct, même si l'on utilise des séquences vidéo prémontées. Le défi demeure donc entier. Bien entendu, la présence des acteurs doit toujours rester prépondérante, mais l'utilisation des nouveaux médias est inévitable, à cause de la concurrence de la télévision et du cinéma, et du désir d'explorer de nouvelles formes. Il rappelle que l'avènement de la lumière après les chandelles, puis celui des consoles informatisées, découlent du même processus.

Eugène Durif n'est pas du tout d'accord : il pense que c'est plutôt en radicalisant l'humanité propre au théâtre, en laissant un individu prendre le risque de parler tout seul dans un espace – comme le fait Peter Brook –, avec une extrême simplicité, que quelque chose peut nous toucher profondément. Le résultat, unique et propre au théâtre, est beaucoup plus fort que si on utilisait le cinéma et la télévision pour rattraper notre temps. S'il y a une



Thanatos, spectacle
du Théâtre des Moutons
Noirs, mis en scène par
Normand Daneau et
présenté au Carrefour.

nécessité d'introduire des technologies, cela peut être intéressant ; autrement, on peut verser dans les gadgets formels, avant-gardistes. Bob Wilson faisait cela très bien il y a vingt ans, mais est-on obligé aujourd'hui de le faire pour vivre avec son temps ? Il existe une avenue complètement différente, et il faut creuser cette différence, en accentuant le côté vivant, le caractère anachronique, archaïque du théâtre.

Marie Gignac note que tous les arts ont été contaminés par d'autres disciplines. Et Normand Daneau ajoute que c'est arrivé au cinéma lui-même, avec l'utilisation des nouvelles technologies informatiques.

Cela dit, on confond ici multimédias et arts voisins. En ce qui concerne plus particulièrement le théâtre, il est évident que la chose n'est pas nouvelle : l'influence réciproque entre danse, peinture et théâtre a marqué notamment le début de notre siècle. Mais pour une jeune compagnie en quête

de légitimité, n'est-il pas difficile, parfois, de se situer entre le théâtre, la performance ou la danse, vis-à-vis des décideurs culturels, des médias et du public ?

Normand Daneau ne croit pas que l'utilisation qu'il fait du cinéma remette en cause le fait que ses spectacles soient du théâtre. Le spectateur peut être surpris par les projections, mais les acteurs sont présents tout le temps et la vidéo ne sert que de support, d'extension psychologique – surtout dans *Éros* –, ou à créer un univers surréaliste autour des personnages, mais pas plus.

Pour Marie Gignac, les puristes diront toujours que ce n'est pas du théâtre, comme les habitués de la danse diront que *le Cri du caméléon* n'est pas de la danse.

Rappelons que *l'Hiver* de Carbone 14, qui faisait partie de la sélection du Carrefour 1998, a été créé à Toronto dans un festival de danse. Par la suite, le spectacle a fait l'objet de recensions dans les médias aussi bien comme un spectacle de danse que de théâtre. Or, on sait que cela a parfois posé des problèmes, car chaque journaliste l'a vu avec ses lunettes et ses habitudes. Normand Daneau trouve cette confusion plutôt excitante. Marie-Christine Lesage se demande si le brouillage des pistes n'est pas voulu par les artistes, histoire de déjouer les attentes.

Artisanat, rythme, froideur

Eugène Durif ne se pose jamais la question de savoir si un spectacle est du théâtre ou n'en est pas. Il est toujours ému par les pièces sans bande son, qui ont quelque chose de forain, d'artisanal, qui ont un rapport avec l'humain. Cela lui semble plus important. Par ailleurs, il se sent très proche de la danse ou de la musique lorsqu'elles rejoignent le théâtre sur ce plan. Ce qui compte par-dessus tout, c'est

que l'on ne se décide à recourir aux arts voisins que par *nécessité*. Marie-Christine Lesage est d'avis que les créateurs ne se posent généralement pas ces questions, d'autant plus que dans certaines traditions orientales une telle distinction n'existe pas.

Réagissant dans la salle, Louise Vigeant veut revenir sur la notion de nécessité. Le langage au théâtre doit toujours venir d'une nécessité, dit-elle. Or, connaît-on bien l'effet sur les spectateurs de ces différents médias ? Rappelant l'observation de Michel Nadeau, selon qui les images filmiques permettent l'évocation d'un souvenir, elle se demande comment le théâtre peut aller chercher dans d'autres médias le moyen de dire les choses autrement. Par ailleurs, revenant sur une autre notion évoquée par Eugène Durif, elle trouve comme lui que ce qui émeut au théâtre, c'est encore la présence d'un être humain qui parle. Car elle croit inévitable qu'avec le recours au cinéma ou – comme dans *la Tempête* de Robert Lepage – à la troisième dimension, quelque chose de plus froid entre en ligne de compte, qui crée une distance avec le spectateur. C'est cela qui n'a pas été suffisamment analysé. On pourrait aussi parler du rythme : la fragmentation due à la vidéo donne un effet de montage rythmique qui fait penser au vidéoclip. Cela risque de conduire à l'absolue nécessité de faire vite, sous prétexte que les jeunes y sont habitués.

Michel Nadeau précise qu'avec *Ecce Homo* le film a surtout servi à faire des gros plans, à évoquer des souvenirs, à créer des dédoublements de personnages. Marie Gignac rappelle que, dans *les Sept Branches de la rivière Ota*, le spectacle commençait par des images vidéo. Hiroshima devait constituer le point de départ, mais il fallait situer l'action dans le contexte de cette ville. C'est alors que le groupe a reçu des séquences tournées là juste après la guerre. Et

il est devenu évident qu'il fallait absolument s'en servir. C'est en essayant d'intégrer ces images à grains surannés que toute l'écriture a débloqué. Tout le premier tableau découle de ces séquences. Les images filmiques ont donc été un outil fantastique, sans jamais qu'il ne soit question d'en faire le centre de la rencontre entre deux personnes présentes en chair et en os sur la scène.

Outre le pouvoir d'évocation et les effets liés aux gros plans, Normand Daneau note que pour ce qui est du rythme, le ralenti existe couramment au cinéma, mais est rarement réussi au théâtre. Il ajoute que le cinéma permet aussi de créer des images surréalistes. Quant à la prétendue froideur esthétique du film, il est d'avis qu'on peut également l'utiliser pour faire de la comédie. Il n'est pas nécessaire de verser dans l'austérité ou le formalisme. Dans *Thanatos*, toute la narration du zombie se passe sur vidéo, en une série de scènes absolument farfelues.

Un intervenant dans la salle trouve qu'on peut ressentir de la froideur quand l'acteur abandonne sa place à la technique ou à l'image, et non pas quand il interagit avec elles. Il ne s'agirait donc pas de concurrencer le cinéma ou la vidéo, mais d'en faire partie par une présence aussi forte. Daneau convient qu'il faut chercher à créer un mélange organique des deux formes, où la vidéo ne serait qu'un accessoire dramatique pour le théâtre, au même titre que le décor. Le film donne des libertés nouvelles, il ouvre les portes du théâtre, il permet au spectateur dans la salle de voir, à l'extérieur, autre chose que





Un autre exemple d'utilisation du cinéma au théâtre dans un spectacle du Carrefour : *Des pas dans la nuit*, de la compagnie Speeltheater Gent de Belgique. Photo : Dirk Du Chau.

des plantes en plastique placées dans le décor.

Dans la salle, un intervenant rappelle que, dans *le Bourgeois gentilhomme*, Molière faisait déjà des gros plans, par exemple quand le maître de philosophie demande à M. Jourdain d'ouvrir la bouche et qu'il lui scrute le palais. À son avis, ce qui est embêtant, c'est de voir des acteurs dans un vidéo, mais qui ne reviennent pas saluer à la fin de la représentation !

Une dame se demande ce que l'on faisait au théâtre avant l'arrivée des nouvelles disciplines. Et qu'est-ce qu'on a abandonné de théâtral, au profit de ces nouvelles formes ? Pour Normand Daneau, on s'est toujours débrouillé jusqu'à présent pour faire du théâtre en fonction des techniques disponibles, avec parfois des maladroites. C'est pourquoi les Moutons Noirs font de la création. Ils ne monteraient pas un Molière avec de la vidéo, il n'en a pas besoin. Mais alors, comment expliquer *la Tempête*, avec vidéo et laser ? C'est justifié parce que c'est une pièce où l'on parle de magie, disent certains...

Pour Daneau, la technique donne aussi une liberté sur le plan du scénario : on peut montrer des scènes au lieu de les dire. On peut construire des histoires beaucoup plus complexes, avec des cassures de rythme plus évidentes. Cela simplifie les choses, permet davantage d'actions, de revirements, et donc comporte une grande utilité dramatique.

Théâtre et autres arts

Qu'en est-il de la danse, de la performance ou du cirque, lorsqu'ils sont intégrés à un

spectacle théâtral ? Eugène Durif pratique aujourd'hui la comédie musicale et l'opérette, en essayant d'y mettre un contenu politique. Il explique qu'en France l'opérette a toujours existé, même si elle ne subsiste plus aujourd'hui que dans des circuits spécialisés : salles municipales, public du troisième âge... Aussi son projet est-il reçu avec étonnement dans le milieu théâtral.

Cela n'est-il pas plus difficile encore pour les jeunes artistes, qui ne savent pas bien à quelle porte frapper pour trouver le soutien nécessaire à la création ? N'est-il pas d'autant plus difficile de trouver sa niche avec un genre hybride, à cheval sur deux ou trois disciplines ? Durif raconte qu'avec ses spectacles de cabaret, depuis deux ans, il joue surtout en dehors des théâtres. Le genre est plutôt méprisé, ou considéré comme mineur, comme une sorte de sous-genre par rapport à la culture, laquelle est toujours une entreprise sérieuse, grave.

Les festivals sont justement l'occasion rêvée d'assister à ce genre de spectacles hybrides, mineurs, marginaux, « impurs ». Marie Gignac trouve qu'il est stimulant pour l'artiste d'explorer des arts connexes ou d'autres disciplines : quand on se met tout à coup à faire quelque chose de nouveau, l'imagination et la capacité de créer se trouvent démultipliées. C'est par là que le théâtre se renouvelle, comme d'ailleurs le cirque ou la danse, qui ne se limitent plus à de la simple virtuosité. Théâtre métèque, hybride, atypique : c'est en nous invitant à suivre un beau bâtard loin des sentiers battus que cet art impossible, illogique, irrespectueux, inétiquetable, bref, impur, donne parfois le meilleur de lui-même. **J**