

Théâtre et vidéo : le pouvoir du *live*

Edwige Perrot

Number 129 (4), 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23545ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Perrot, E. (2008). Théâtre et vidéo : le pouvoir du *live*. *Jeu*, (129), 188–192.

bien des herbes et des fleurs démesurées dans un espace qui progressivement se dévoile derrière le cercle de tulle, à quoi s'ajoutent diverses strates d'images.

C'est aussi l'œil, cet écran circulaire sur lequel défilent toutes sortes de visions comme autant de réminiscences de rêves ou de visions furtives. Et progressivement ressurgit l'ombre, puis la silhouette du père, jusqu'à ce qu'arrive la figure incongrue de l'enfant trop grand, trop vite poussé, habillé pareil, mais incarné par un adulte très grand et mince, alors que le père est alors incarné par un acteur handicapé, pris dans une sorte de crise d'épilepsie en même temps que le fils : combat de ces esprits perturbés, incapables de relire leur parcours. Puis des lignes noires sont tracées mécaniquement sur le cercle qui tourne, et forment des rosaces, jusqu'à boucher complètement l'œil qui a vu : un cercle d'encre comme un œil qui devient aveugle. Un moment terriblement grandiose. j

EDWIGE PERROT

Théâtre et vidéo : le pouvoir du *live*

L'édition 2008 du Festival d'Avignon présentait un certain nombre de spectacles faisant intervenir de la vidéo en direct¹ sur scène. De *Airport Kids* de Lola Arias et Stefan Kaegi à *Wolfskers* et *Atropa. La Vengeance de la paix* de Guy Cassiers, en passant par *Hamlet* mis en scène par Thomas Ostermeier ou encore *les Tragédies romaines* du metteur en scène flamand Ivo Van Hove, le *live* se présente comme un outil privilégié pour de plus en plus d'artistes aujourd'hui.

Deux démarches ont particulièrement retenu mon attention. La première est celle de Cassiers², car elle propose une utilisation à la fois très ponctuelle de la vidéo en direct sur scène et, partant, d'une efficacité remarquable en regard des enjeux dramaturgiques qui sous-tendent les spectacles *Wolfskers* et *Atropa. La Vengeance de la paix*. La deuxième, celle de Van Hove³, se fonde sur une multiplication vertigineuse des écrans sur la scène et donne à voir le direct comme un véritable langage sur lequel s'établit le spectacle des *Tragédies romaines*. S'il est intéressant de s'arrêter sur ces trois spectacles, c'est précisément en raison de leur thématique commune : le pouvoir

1. Nous mettons de côté les projections d'images vidéo qui ne sont pas filmées et diffusées en direct.

2. Directeur artistique du Toonelhuis d'Anvers (Belgique) dont on a pu voir le spectacle *Rouge décanté* à Montréal, lors du Festival TransAmériques en 2007.

3. Metteur en scène flamand qui dirige depuis 2001 le Toneelgroep Amsterdam, la plus importante compagnie théâtrale des Pays-Bas.

politique. L'utilisation de la vidéo en direct donne alors une envergure très particulière au propos de ces spectacles qui, en récupérant l'un des mécanismes les plus en vogue de *la machine médiatique* actuelle, nous oblige implicitement à l'interroger.

Wolfskers et Atropa. La Vengeance de la paix de Guy Cassiers

Dans *Wolfskers* et *Atropa*, Cassiers met littéralement en scène le pouvoir à travers celui des Puissants, de ceux qui le détiennent. Ces deux spectacles constituent les deux derniers volets d'un triptyque consacré à cette thématique. Si *Mefisto Forever*, le premier volet, présenté lors du Festival d'Avignon 2007, était consacré à la séduction qu'exerce le pouvoir, Cassiers précise que dans *Wolfskers*, c'est l'intoxication par le pouvoir qu'il a souhaité mettre en scène avant que l'agonie du pouvoir soit l'objet central d'*Atropa*.

Wolfskers, mis en scène par Guy Cassiers au Festival d'Avignon 2008. Photo : Koen Broos.



Dans *Wolfskers*, Guy Cassiers, Erwin Jans et Jeroen Olyslaegers – les auteurs du texte – s'inspirent de trois films du réalisateur russe Alexandre Sokourov, consacrés respectivement à Lénine (*Taurus*), Hitler (*Moloch*) et Hirohito (*le Soleil*). Ces trois personnages historiques se trouvent alors réunis sur scène, chacun se tenant dans un espace qui lui est propre. Les spectateurs assistent à une journée de leur vie, au moment de leur déclin respectif, et ce, de manière parallèle. Il n'est pas question d'une reconstitution historique mais du déroulement, presque banal, d'une journée dans leur intimité respective. Ces récits s'entrecroisent tout comme les personnages entourant les trois protagonistes traversent les frontières spatiotemporelles de chacun des univers idéologiques représentés. Les acteurs tiennent alors différents rôles dans chacune des histoires, à l'instar de Gilda De Bal qui joue Nadia, la femme de Lénine, ainsi que Magda Goebbels dans l'histoire d'Hitler et l'Impératrice, épouse d'Hirohito.

Cette traversée des éléments de la représentation (personnages et objets) d'un univers à l'autre montre que l'effet pervers du pouvoir s'exerce de la même façon sur quiconque gravite autour de celui qui le détient. En effet, il n'est pas question ici de comparer les dictateurs, de confondre les idéologies en présence, ou encore de leur trouver une quelconque similitude, mais bien d'accorder au pouvoir le rôle principal du spectacle.

Comme si finalement, où qu'il soit dans l'horizon idéologique et quel que soit l'individu qui en est maître, le pouvoir distille le même poison – *wolfskers* est le nom néerlandais de la belladone, une plante vénéneuse – dans la vie et l'esprit de ceux qui flirtent avec lui.

De cette manière, la figure première dans ce spectacle n'est ni celle d'Hitler, ni celle de Lénine, ni encore celle d'Hirohito mais celle du pouvoir. Et c'est à cette figuration que participe la vidéo en direct. L'utilisation de celle-ci se limite presque à ce moment paroxystique où apparaît sur écran le visage, monstrueux et terrifiant de celui qui, jusque-là, se dissimulait sous les traits des protagonistes. Le pouvoir se dessine, en effet, lorsque les visages filmés (en direct) des acteurs jouant respectivement Hitler, Lénine et Hirohito se superposent, en temps réel, sur l'écran surplombant la scène. Désormais, les trois personnages sont réunis dans un espace virtuel – celui de l'écran – et la scène prend les allures d'un espace mental d'où semble s'ouvrir l'ancre du pouvoir. Il n'est alors plus question de reconnaître un individu en particulier – le spectacle se terminera justement sur l'incapacité des trois dictateurs à pouvoir dire « je » –, mais de voir comment cette figure monstrueuse est à la fois si proche d'un visage humain, si semblable et, paradoxalement, si lointaine.

L'insoutenable étrangeté que suscite cette figure monstrueuse, digne d'un portrait de Bacon, ne relève-t-elle pas justement de ce jeu de distance qu'instaure Cassiers dans son spectacle ? Une distance qui se joue entre l'histoire intime et l'Histoire – les dictateurs ne sont-ils que des personnages historiques ? –, mais aussi celle permise par le dispositif de vidéo en direct, qui rapproche visuellement les spectateurs de la scène tout en les éloignant de l'événement scénique, à travers sa médiatisation par l'écran. Ainsi Cassiers entraîne les spectateurs dans cet espace mental du pouvoir à la fois sur le plan dramaturgique, en focalisant les différents récits sur l'intimité des trois dictateurs, et sur le plan esthétique, en instaurant une *lointaine proximité* entre la scène et la salle. Grâce à la vidéo en direct, les spectateurs ont, en effet, accès simultanément à ce qui se joue sur le plateau et à ce qui prend forme sur l'écran ; qui plus est, une forme où se rejoue le rapport paradoxal entre ce qui est reconnaissable et, en même temps, radicalement étranger au visage humain.

Dans *Atropa. La Vengeance de la paix*, spectacle basé principalement sur les tragédies grecques liées à la guerre de Troie (*Iphigénie à Aulis* et *les Troyennes* d'Euripide, *Agamemnon* d'Eschyle) et intégrant certains passages des discours de George W. Bush et

Atropa. La Vengeance de la paix,
mise en scène par Guy Cassiers
au Festival d'Avignon 2008.
Photo : Koen Broos.





Les Tragédies romaines de Ivo Van Hove, présentées au Festival d'Avignon 2008. Photo : Jan Versweyveld.

Donald Rumsfeld, entre autres, la parole est donnée aux victimes du pouvoir. Agamemnon décide de sacrifier sa fille, Iphigénie, afin que de cette offrande aux dieux il revienne victorieux des Troyens. Iphigénie consent à son propre sacrifice en dépit des supplications de sa mère, Clytemnestre. Agamemnon revient en effet triomphant, ramenant avec lui les Troyennes Cassandre, Hécube, Andromaque ainsi que la sœur de Clytemnestre, Hélène. C'est littéralement par l'œil de celle-ci que le spectacle débute. L'actrice, Ariane Vlan Vliet, filme son œil, son regard, puis son visage et ceux-ci apparaissent simultanément sur l'écran placé en fond de scène. Cette caméra située au sein même de l'espace scénique et tenue par l'une des actrices permet en quelque sorte aux spectateurs d'être au plus proche du personnage et de ce qui se déroule sur scène. Une fois encore, l'utilisation de la vidéo en direct chez Cassiers se limite à ces rares passages où Hélène se filme elle-même et met en avant une sorte de caméra subjective qui donne à voir aux spectateurs l'intérieur du récit, à travers le regard même du personnage.

***Les Tragédies romaines* de Ivo Van Hove**

Dans *Les Tragédies romaines* de Ivo Van Hove, l'utilisation de la vidéo en direct connaît, en revanche, un tout autre traitement, et les rapports au pouvoir politique s'établissent en fonction des spectateurs. Dans son spectacle, Van Hove met en scène *Coriolan*, *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare. La représentation dure environ six heures, sans entracte, entrecoupée de pauses récurrentes d'environ trois minutes chacune. Au cours de ces pauses, les spectateurs sont invités à se déplacer

partout dans le théâtre : de l'espace scénique où sont disposés des canapés et une multitude de moniteurs retransmettant les acteurs en direct, des documentaires ou dessins animés, aux abords du théâtre où se trouve aussi un moniteur retransmettant en direct le spectacle, en passant par le bar.

L'endroit où se situent les spectateurs change donc radicalement leur perception du spectacle. Ils sont libres de choisir leur point de vue (au sens propre comme au sens figuré) et leur manière d'avoir accès à ce qui se passe dans l'*ici et maintenant* de la représentation. Or c'est bien ainsi que Van Hove entend traiter le fait politique. D'après lui, dans *les Tragédies romaines*, « toutes les opinions, tous les points de vue et tous les avis sont au même niveau⁴ ». Il n'est alors pas tant question de prendre partie que d'exposer sous tous les angles les rouages et stratégies des protagonistes en quête de pouvoir.

Dans ce dispositif, la tension entre une perception de l'événement *in situ* et une perception *ex situ* est rendue on ne peut plus palpable. Aussi proches que peuvent l'être les spectateurs de ce qui se déroule sur scène, leur rapport « immédiat » à la situation se délite complètement par la prolifération des écrans en tant que foyers d'actions et sources d'information en temps réel. Par conséquent, tous sont forcés de faire le deuil d'une vision totale, unitaire, voire omnisciente de la représentation mais, dans le même temps, leur est offerte la possibilité de percevoir simultanément différents points de vue sur une même situation.

Le paradoxe est d'autant plus troublant qu'il se fonde sur le pouvoir du direct en soi. En effet, si Van Hove exploite le dispositif vidéo pour, en quelque sorte, restituer aux spectateurs leur statut de citoyens (en les plaçant physiquement « au centre » des tractions politiques dans les trois pièces), il les soumet aussi aux travers d'un pouvoir perçu par sa (sur-)médiatisation. Ainsi, sous l'apparente transparence du pouvoir semble se jouer une visibilité illusoire du fait politique. La prolifération des écrans et des sources d'information opacifie la perception au moins autant qu'elle l'étaye. C'est là l'une des raisons qui font la force de ce spectacle et du traitement qu'il propose du pouvoir politique. En s'appuyant sur un langage télévisuel plus que contemporain, familier des spectateurs, Van Hove interroge notre rapport au politique dans son sens le plus large, mais aussi aux médias qui, dans une certaine (dé)mesure, nous y donnent accès. ¶

4. Ivo Van Hove, conférence de presse, Avignon, le 11 juillet 2008.