

Article

« Quand l'homme et l'image se disputent le plateau : la compagnie de théâtre Les Deux Mondes et ses machinations »

Rosaline Deslauriers

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 42, 2007, p. 107-122.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041693ar>

DOI: 10.7202/041693ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Rosaline Deslauriers
Université Laval

Quand l'homme et l'image se disputent le plateau : la compagnie de théâtre Les Deux Mondes et ses machinations

Le corps humain est composé de 70 % d'eau

Le reste de souvenirs. [...]

Les souvenirs coulent

Ils glissent des mains comme de l'eau.

Philippe DUCROS, *2191 nuits*.

Depuis près d'une trentaine d'années, la scène contemporaine confronte son public à d'étranges spectacles : tantôt le dispositif scénique prend l'allure d'une installation, tantôt la représentation s'approche du *happening* ou de la performance, tantôt écrans et technologie de pointe montent sur les planches aux côtés de comédiens devenus chanteurs, danseurs ou acrobates. Semblable mutation, tour à tour considérée comme un effet de mode ou une idéologie représentative de la pensée de notre temps, incite bon nombre de théoriciens à se pencher sur le brouillage des frontières entre théâtre, danse, arts visuels et multimédias. Sur les tréteaux d'un lieu culte comme le festival d'Avignon, ce phénomène de décloisonnement des arts ravive, selon certains, une véritable « querelle des anciens et des modernes¹ », au sein de laquelle on accuse tant la danse que l'image de rivaliser avec le « théâtre de texte² ». À travers cette mouvance où les tenants du virtuel applaudissent le renouveau des arts vivants alors que d'autres craignent un résultat plutôt mortifère, on peut se demander si le théâtre d'aujourd'hui peut exister... sans acteurs. Face à cette prise d'assaut du théâtre par la machine, peu d'études portent cependant sur les nouveaux chemins qui, par le détour de médiums non organiques, s'ouvrent devant l'acteur du XXI^e siècle. Ici, Béatrice Picon-Vallin évoque l'apparition de la vidéo

comme carnet de notes et les différents procédés cinématographiques qui fécondent l'art de la mise en scène (1998 : 21-24), mais elle n'aborde que brièvement la figure de « l'interacteur » qui, selon elle, doit se surpasser pour se confronter à son double filmé (1998 : 11-12) ; là, Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos s'interrogent surtout sur le concept d'« écriture scénique » – notamment chez Robert Lepage – et sur [*La face cachée* d'un « théâtre de l'image » où la création et la perception d'une œuvre deviennent l'« actualisation » de l'espace mental de l'artiste et du spectateur (2001 : 172). En revanche, Paul Virilio aborde le phénomène en parlant de négation du corps et de l'esprit (Bauchard, 1995 : 79-80), Serge Ouakine déplore le fait que la « virtualité remplace la présence palpable des comédiens » (1999 : 18) et Jean-Marie Pradier ironise sur le lourd arsenal technique utilisé par « des metteurs en scène richement subventionnés » (1994 : 21). Pour Pradier,

[J]es machineries les plus triomphales, et les innovations scéniques fantastiques n'ont jamais pu / éteindre le goût du vivant que satisfont ces arts biophagiques légitimement qualifiables d'*arts de la vie*, à l'instar des *sciences de la vie* dans le domaine du savoir (1994 : 18).

Cette confrontation entre le théâtre, conçu comme un art où le corps – et le vivant – tiennent une place centrale, et « le théâtre médiatisé » est précisément ce qui m'occupe ici. En d'autres termes, ce sont les oppositions – ou les parallèles – qui se dessinent entre l'anthropologie théâtrale, telle que développée par Eugenio Barba, et le « théâtre de l'image », qui sous-tendent ma réflexion. Le spectacle *2191 nuits*, créé par Les Deux Mondes, compagnie québécoise qui célébrait son 35^e anniversaire en janvier 2008 et qui, depuis 1996, intègre la vidéo à ses créations, servira ici de point d'appui au développement de cette problématique. Afin de mieux convoquer la dialectique du vivant et du virtuel, je m'interrogerai sur le processus de création d'un spectacle où la « machine » joue un rôle central et sur les transformations que celle-ci opère sur l'art de l'acteur³.

Le processus de création : vers un « théâtre global »

Selon Daniel Meilleur, le théâtre Les Deux Mondes est une compagnie de recherche qui travaille « avec les outils d'aujourd'hui » : un « vocabulaire inexploré et infini » qui lui permet de développer son propre langage scénique⁴. Dans le programme des *2191 nuits*, Philippe Ducros, auteur du texte et « idéateur » du spectacle – je reviendrai bientôt sur cette notion –, qualifie cette œuvre théâtrale de « fable technologique », une expression accréditée par Meilleur qui insiste sur l'importance d'inventer de nouveaux mots et de nouveaux concepts propres au XXI^e siècle. Pour lui, le terme « multimédia », fréquemment utilisé pour décrire leur travail, est déjà trop ancien, trop relié au XX^e siècle. Dans cette fable

technologique qui dépeint le tragique destin de Math Mansön, un scientifique qui tente de survivre à une transplantation cardiaque et à un double deuil – celui de son épouse Emma et de son fils Tom –, la conception textocentrique de la mise en scène, si souvent remise en question depuis les premières revendications du théâtre en tant qu'art autonome, se trouve totalement inversée : l'auteur est, par exemple, entré dans le projet alors que tout un travail d'improvisation avait déjà été amorcé, et son texte fut sans cesse modifié suivant les aléas de la création⁵. En fait, le langage scénique développé par Les Deux Mondes est issu d'une rencontre entre acteurs, texte, musique, vidéo et systèmes mécaniques complexes, qui peuvent aller de la création d'une singulière table d'opération – constituée d'un respirateur artificiel et d'un bassin d'eau – à la fabrication d'une sculpture de glace, effigie d'un enfant trépassé qui, au fil du spectacle, fond sur le plateau : deux exemples des machinations techniques issues des *2191 nuits*. La dramaturgie fut, du reste, conçue comme un véritable puzzle : ici, un monologue s'est, en cours de processus, transformé en dialogue ; là, un discours attribué à un personnage s'est ensuite retrouvé dans la bouche d'un autre ; ailleurs, une partie du dispositif scénique – un miroir déformant – a trouvé sa place définitive dans le spectacle après avoir moult fois changé de fonction. Quant à l'« interprétation » du texte – un terme que les adeptes de l'anthropologie théâtrale proscrivent, mais que Meilleur utilise en interview – celle-ci ne s'est immiscée dans le travail que deux semaines avant la première, c'est-à-dire au moment où la mise en scène avait atteint un certain « point fixe », et elle fut dirigée par... l'auteur.

Une des particularités du travail des Deux Mondes réside, en effet, dans un processus de collégialité, qui se différencie de la création collective dans la mesure où chaque concepteur signe sa part du travail, mais où l'interaction entre les différents membres de l'équipe transforme l'ensemble d'un spectacle qui évolue au fil des années⁶. Les recherches entourant les *2191 nuits* ont, par exemple, débuté en décembre 2001 et la création de la première version n'eut lieu qu'en février 2005⁷. Le travail de cette compagnie convoque ainsi à la notion de *work in progress*, laquelle est, selon Hébert et Perelli-Contos, synonyme de l'« écriture vivante, [et] dynamique », qui caractérise le « théâtre de l'image » (2001 : 57). Toutefois, selon Meilleur, le temps des métamorphoses s'avère maintenant révolu, puisque l'auteur, le compositeur, le concepteur visuel et lui-même, metteur en scène des *2191 nuits*, semblent satisfaits de la dernière mouture présentée à Montréal, en mars 2007, car chacun a « pu aller jusqu'au bout de sa démarche », voire jusqu'au bout de ses idées.

Ce processus de collégialité – qualifié aussi par la compagnie de « théâtre global » – a permis l'émergence de la figure de l'« idéateur », un néologisme utilisé dans le programme pour identifier les différents concepteurs. Ce terme, qui dérive de la notion d'« idéation » – une expression surtout utilisée en psychologie médicale pour désigner un « processus de formation et d'enchaînement des idées en tant que représentations mentales⁸ » – décrit

bien le mode d'échange qui préside à l'organisation d'un spectacle des Deux Mondes. Cette figure rappelle aussi une des définitions du théâtre de l'image telles que proposées par Hébert et Perelli-Contos, qui soutiennent que « [l]e théâtre de l'image serait la manifestation d'une pensée ; il serait un laboratoire où toutes les ressources de l'imagination semblent pouvoir être convoquées et s'y donner libre cours » (2001 : 53). Meilleur compare d'ailleurs les recherches des Deux Mondes à celles d'un laboratoire scientifique où, malgré le caractère sérieux du travail, les chercheurs demeurent sensibles au hasard, générateur d'importantes découvertes : « En laboratoire, [...] souvent, les erreurs, les sottises peuvent amener quelque chose de constructif. »

Anthropologie théâtrale et théâtre de l'image : deux processus connexes ?

Ce détour par la voie de l'incertitude n'est pas sans évoquer l'apologie de l'« erreur », récemment faite par Barba qui déclare : « La chose la plus difficile à apprendre c'est d'être capable de s'accrocher à l'erreur, non pas pour la rectifier, mais pour découvrir où elle mène » (2005 : 58). Le théâtre médiatisé des Deux Mondes et l'anthropologie théâtrale de Barba se rejoignent, du reste, par la figure du laboratoire, puisque le second nom de l'Odin Teatret est, on le sait, le Nordisk Teaterlaboratorium. En avril dernier, Roberta Carreri soulignait également que ce qui différencie le travail de l'Odin des autres compagnies, c'est le temps alloué à la conception d'un spectacle¹⁰. Or le temps est, pour Meilleur, un des grands privilèges que les idéateurs s'accordent à la compagnie de théâtre Les Deux Mondes. Le facteur temps amène également ces deux laboratoires – qui travaillent avec des matériaux scéniques pourtant diamétralement opposés – à conserver « en banque » des éléments non utilisés dans une production. Pour *Le rêve d'Andersen* (2005), par exemple, les artistes de l'Odin ont préparé plus de dix heures de matériel scénique, savamment réglé, alors que la version finale du spectacle n'excédait pas une heure et demie¹¹. Ces séquences dansées et chantées, non utilisées par le metteur en scène, sont cependant conservées « en banque », dans le corps et la mémoire des acteurs, partitions scéniques dont ils peuvent, ultérieurement, faire un usage fort différent de celui pour lesquelles elles avaient été conçues.

Au théâtre Les Deux Mondes, il ne s'agit cependant pas d'un matériel chorégraphique ou vocal intégré organiquement par les artistes, comme on le fait à l'Odin Teatret, mais bien d'un répertoire de sons et d'images, enregistrés sans but précis, sous l'impulsion créée par la beauté d'un paysage ou par l'aspect intrigant d'un son, quand l'équipe se trouve en tournée. L'idéateur en charge de la conception visuelle des *2191 nuits*, Yves Dubé, travaille en effet à partir d'une réserve de données hétérogènes qui résultent d'une expérience sensible. Je me contenterai ici de mentionner un seul exemple, où le facteur temps joue

une importance capitale dans la récolte des matériaux scéniques : celui de l'image d'un ours polaire, souvent projetée sur l'écran souple qui apparaît et disparaît pendant tout le spectacle, voile blanc qui nimbe le plateau de couleurs et d'icônes alliant le monde hivernal à celui des spectres, des étoiles ou de la biologie. Cette séquence vidéo fut filmée dans un zoo où Dubé s'est installé sans bouger, pendant des heures, avec sa caméra, aussi immobile que l'ours qui gisait devant lui sur sa fausse banquise et qui, vraisemblablement intrigué par l'absence de mouvement de ce spectateur étrange, a plongé dans le bassin d'eau qui le séparait du vidéaste pour venir à sa rencontre – un tête-à-tête fortuit, entre l'animal et l'artiste, qui a permis à ce dernier d'effectuer des gros plans très vivants de cet ours au regard évocateur. Michel Robidoux, compositeur et codirecteur artistique des Deux Mondes, décrit, quant à lui, sa démarche comme celle d'un « poète et [d]'un "écouteur" de sons quotidiens dont il tire un matériau musical ouvert à toutes les métamorphoses¹² ». Dans les *2191 nuits*, en plus des échos sonores de ses voyages, Robidoux utilise un échantillonnage fait à partir de certaines machines du spectacle, ce qui lui permet, comme le rapporte Meilleur en interview, de « faire ses [propres] gammes ». Ainsi, lors des représentations, les touches de son clavier se colorent de timbres singuliers, tout comme le son de sa guitare ou de sa voix est transformé par des effets, ce qui peut tour à tour rappeler un séjour à l'hôpital, un chant de gorge inuit, un accident d'avion ou même l'intérieur d'un corps humain animé de souffles et de liquides : autant d'« images sonores¹³ » qui participent de l'organisation pluridimensionnelle de l'espace-temps sur le plateau.

Bien que tout en nuances, la musique conçue par Robidoux, tout comme les projections de Dubé, jouent un rôle capital dans le palimpseste d'écritures scéniques mis en place par les « idéateurs » des Deux Mondes. Souvent discrète, celle-ci s'infiltré insidieusement dans l'oreille du spectateur et le plonge dans un espace-temps polyphonique aux consonances inquiétantes. Dans tout le spectacle, deux seuls énoncés sonores confrontent l'ouïe du public à un *fortissimo* : au moment du tragique accident, alors que les ombres de Math et d'Emma effectuent une danse macabre, se lançant une effigie de leur fils Tom comme s'ils luttaient contre une tempête ; et, en rappel de cet instant, quand Math brise entre ses bras la sculpture de glace qui représente Tom, geste métaphorique qui sous-tend l'idée que le père doit tuer son enfant une seconde fois pour survivre à la hantise de ses souvenirs. La construction de la sphère sonore des *2191 nuits*, allant des matériaux récoltés par Robidoux pour composer son instrumentarium jusqu'aux thèmes musicaux récurrents qui traversent le spectacle, en passant par des cris ou des cliquetis de glace qui se brise, peut cependant s'interpréter de moult façons, suivant les différents niveaux de perceptions visuelles ou auditives de chacun des spectateurs. Au sein de cette forme spectaculaire, carrefour de langages artistiques et de polysémies, une seule certitude demeure : la musique du compositeur et directeur artistique des Deux Mondes, ainsi que tout le « paysage sonore » (Schafer, 1979 ; Roy, 1999) qui participe de l'organi-

sation du spectacle, occupent une place cruciale dans l'expérience sensorielle à laquelle nous convient ces « écrivains de plateau » (Tackels, 2005 : 9-19) que sont les idéateurs des Deux Mondes. Dès lors, afin de mieux étudier ce processus de création où, tel un palimpseste, le son, l'image et l'objet se superposent, s'effacent et se reconstruisent, strate par strate, pour présenter le funeste destin de Math et émouvoir le public, interrogeons-nous sur les différentes figures qui trament cette fable mise en espace par Les Deux Mondes.

Des machinations de la science au règne de l'entre-deux

Tout d'abord, rappelons que cette création met en scène la lutte physique et psychologique menée par Math, un astrochirurgien qui perd sa femme et son fils dans un accident d'avion alors qu'il allait poursuivre ses recherches dans le Grand Nord, et qui s'éveille, après un coma de six ans, voire de 2191 nuits, avec le cœur de son propre enfant – mort à six ans – qui bat dans sa poitrine. Hormis le prénom à l'allure de sobriquet, l'omniprésence des chiffres et le métier insolite du protagoniste, lequel permet de tisser un vaste réseau de métaphores textuelles et visuelles entre les astres et la vie, la science et ses machinations tissent toute l'intrigue : c'est par l'intervention de la médecine qu'Emma, l'épouse de Math, donne naissance à Tom, tout comme c'est le métier du savant qui, en quelque sorte, décime sa famille. La survie de l'astrochirurgien est également tributaire des progrès de la science, puisqu'il échappe au trépas grâce à une transplantation. En fait, ce spectacle est issu d'une réflexion sur le clonage, un thème qui a nourri les toutes premières improvisations effectuées par les acteurs, le compositeur et le vidéaste, et qui se répercute, au fil des *2191 nuits*, par une prolifération des figures de l'un et du multiple. Lors d'un dialogue où Math semble s'adresser à son défunt fils, mais où il raconte son trouble à une thérapeute, il dit, par exemple : « Chaque fois que je me regarde dans le miroir, ce n'est pas moi que je vois, Tom, c'est toi. Et chaque fois, tu me sauves encore la vie. » D'un point de vue scénique, la naissance de Tom s'inscrit, du reste, tant sous le règne du triomphe de la science que sous celui des aléas du clonage. On se souviendra, notamment, de cette scène où Math et Emma tentent de connaître le visage de leur futur rejeton à l'aide de caméras vidéos dissimulées dans une machine conçue par Guy Fortin, idéateur des Deux Mondes qui bénéficie d'une double formation en arts visuels et en aérotechnique et qui collabore avec Meilleur depuis 2001. Ici, les acteurs sont filmés en direct et donnent l'illusion que Math préside à cette opération, alors que c'est le vidéaste qui, à la régie, effectue les métamorphoses. Si l'on interroge plus précisément le processus de création qui sous-tend cette scène, on note que les acteurs ont effectué moult improvisations à partir d'un siège d'avion – un élément qui provient de la « banque » personnelle de Dubé qui, comme me

l'avouait Meilleur, est « un maniaque d'aviation ». Les comédiens ont également beaucoup travaillé avec trois ventilateurs sur lesquels était projeté un visage morcelé, à savoir deux yeux et une bouche qui se sont ensuite retrouvés condensés en un seul objet : l'hélice, sur lequel est « fantasmé » le futur visage de Tom. Des premières étapes de la recherche jusqu'à la finalité du spectacle, le thème du clonage a donc proliféré tant sur le plan thématique que scénique.

Racontée ainsi, cette fable présente toutefois une allure très linéaire, alors que la juxtaposition simultanée du passé et du présent construit un espace-temps où les contradictions ne sont pas exclues : la figure de Math, par exemple, est dédoublée en un jeune Math et un vieux Math qui évoluent, souvent en même temps, sur le plateau. Dès lors, le spectateur doit lui-même créer les associations qui lui permettent de dénouer l'écheveau d'une fable placée sous le signe de la complémentarité des contraires, entre-deux poétique dont il doit découvrir la polysémie. Les images, les objets scéniques et la dramaturgie musicale conçus par Les Deux Mondes deviennent, pour emprunter une expression de Daniel Sibony, des « machines à transfert » (2003 : 269) : d'abord issues de souvenirs qui appartiennent aux idéateurs, elles confrontent leur « vitalité non organique » (Buci-Glucksmann, 1999 : 195) à celle des acteurs, puis se soumettent aux manœuvres imaginaires du public. La projection vidéographique de l'ours polaire, par exemple, trame la métaphore du Grand Nord, où Math a perdu sa femme et son fils, mais également celle de la « survie », associée à la figure d'Emma, constellation d'étoiles qui, même éteinte, illumine et réchauffe Math par son seul souvenir. Cet univers scénique, peuplé de spectres de glace ou de chair, s'organise autour d'une réduplication de figures qui, de la sculpture qui représente Tom au fantôme d'Emma, renvoient au concept d'*eidolon* tel que théorisé par Monique Borie et, de ce fait, à « une définition du théâtre comme entre-deux du visible et de l'invisible » (1997 : 22), voire à un univers où, comme dans la tragédie grecque ou le nô japonais, les morts et les vivants se retrouvent sur une scène pour dialoguer. Outre l'effigie de glace qui suinte sur le plateau, métaphore des larmes que Math, pris en charge par la médecine, n'arrive pas à verser, Emma apparaît, sur scène ou à l'écran, tantôt jeune et vivante comme avant sa mort, tantôt toute de noir vêtue, ombre incarnée qui marche au-dessus du sol dans une ronde carène fabriquée par Dubé, tantôt masque glaciaire surgi du trépas pour insuffler un peu de vie dans le cœur de son époux. Pendant toute une partie du spectacle, le jeu très statique de Martin Vachon, glissé dans la peau du jeune Math dont les mouvements sont souvent infimes ou spasmodiques, évoque d'ailleurs l'idée d'une statue qui s'anime peu à peu, littéralement remise sur pied par son double vieilli. Dès lors, par le truchement de métaphores textuelles, visuelles et sonores, cette fable technologique expose la mémoire fragmentée et les tumultes qui agitent les pensées de Math, unique survivant d'une catastrophe aérienne que la science tente de transformer en clone heureux¹⁴.

Du clone heureux aux reflets d'un triste monde

Pendant les premières étapes de la recherche, Meilleur et ses acteurs ont beaucoup travaillé autour de la double thématique du clone et du clown, prémisses qui ont sans doute permis l'émergence d'une des rares séquences qui fait sourire le public : cet instant où Math et Emma grimacent devant la caméra pour explorer, grâce au lorgnon de leur fantasme ou par le biais d'une science inusitée, la future morphologie d'un fœtus que l'on voit croître, à la vitesse de la lumière, de son apparition jusqu'à l'âge de sa disparition. Tout comme le travail du clown peut constituer le pôle complémentaire d'une approche de la tragédie (Paya, 2000 : 224-226), soulignons que cette scène survient juste avant la présentation du désastre aérien, et que la « machine » qui y joue un rôle central possède une double fonction scénique : d'un côté, elle donne à voir le « laboratoire » du savant, et, de l'autre, l'appareil frappé par une « zone de turbulences ». Le questionnement qui sous-tend cette œuvre hybride va, cependant, bien au-delà des tribulations de Math, et même au-delà de ce qu'on pourrait appeler une « esthétique de la démesure¹⁵ » qui place le spectateur au centre d'un tourbillon de figures qui se multiplient en se dédoublant. En interview, Meilleur mentionne que le germe de départ de *2191 nuits* se résume ainsi : « On dit dans certaines religions, que Dieu a créé l'homme à son image. Dans la mesure où l'homme peut créer l'homme à son image, est-ce que l'homme est devenu Dieu pour autant ? » En déployant un thème comme le clonage dans une fable où, paradoxalement, la machine pourrait être perçue comme une nouvelle idole, les idéateurs des Deux Mondes remettent en question les avancées technologiques qui, par leur démesure, peuvent devenir tragiques : on peut penser à l'acharnement thérapeutique, à la fonte de la banquise ou à l'extinction de la race des ours polaires, par exemple. « Le sort de l'ours blanc est noir, parce que, au travers [de] sa disparition, on peut imaginer que notre espèce à nous, l'humanité, n'est pas éternelle », écrit Ducros¹⁶. Après *L'Umiak* (1982), *Terre promise = Terra promessa* (1989), et *L'histoire de l'oie* (1991), *2191 nuits* s'inscrit, en fait, dans un cycle de quatre spectacles consacrés au thème de la survivance, ce qui permet à Meilleur et à sa troupe de s'interroger sur le monde actuel et d'inviter le public à prendre part à leur réflexion :

Cette notion de survivance est-elle à l'image du métier précaire que pratiquent les gens de théâtre ? Est-elle liée à la conscience de la fragilité de notre devenir comme société distincte ou traduit-elle un sentiment plus diffus face à l'avenir du monde tel qu'il va en ce début troublé du XXI^e siècle ? La réponse n'appartient pas qu'à nous mais aussi, croyons-nous, au public,

affirme-t-il dans le programme du spectacle, conviant ainsi le public à rencontrer une œuvre théâtrale où éthique et esthétique vont de pair.

L'auteur et idéateur Philippe Ducros est, pour sa part, allé appréhender tant le froid que la spiritualité des Inuits pour écrire son texte en recueillant sa propre « banque » de

données sur le terrain du vécu, dans le Grand Nord et dans l'envers de son décor : celui des Premières Nations, déracinées et transformées par les avancées technologiques auxquelles l'histoire les a confrontées. Dans le programme, Ducros déclare :

Le progrès nous mène à des technologies porteuses des rêves les plus impensables. [...] Or, pour combattre les effets pervers du progrès, certains disent maintenant qu'il nous faudra encore plus de progrès. *2191 nuits* est une fable technologique. Et, dans *progrès technologique*, il y a le mot *logique*. C'est l'absence de cette logique qui, parfois, semble nous mener vers les débordements et les catastrophes.

Semblable allégation donne à réfléchir si l'on conçoit que c'est grâce à une forme de « progrès » et d'« excès », voire par le biais de matériaux scéniques à la fine pointe de la technologie et qui mettent en œuvre un univers aux mille mirages, que les idéateurs des Deux Mondes plongent le public au cœur d'enjeux sociaux tout à fait actuels. Or, dans la mesure où un théâtre sans acteurs constitue un vieux rêve, notamment manifesté en 1907 par Gordon Craig (2004), les « machinations » d'une compagnie comme Les Deux Mondes ne tracerait-elles pas les contours d'un nouvel *Art du théâtre* où les acteurs prendraient part *uniquement* au processus de création d'un spectacle ?

L'effet machine : vers un nouvel art de l'acteur

Dans *2191 nuits*, l'œil du spectateur doit, on l'a vu, choisir entre un acteur vivant et des « effigies de l'entre-deux » (Borie, 1997 : 14) : projections vidéographiques, ombres chinoises, sculpture ou acteur-statue dont la taille semble souvent minuscule face aux clones virtuels. Rappelons toutefois que, dans ce spectacle, une présence réelle se cache derrière l'immatérialité des images, tout comme Robidoux et Dubé « jouent » leur partition scénique, à chaque représentation, en temps réel. Même le bambin de glace se dote, en quelque sorte, d'une certaine vitalité « extra-quotidienne » : fabriqué par Dubé, il naît pour le plateau et y meurt à l'issue de chacune des représentations. Or comment l'équipe de comédiens assure-t-elle la partition du plateau avec semblables partenaires ? Signalons que les acteurs des Deux Mondes appréhendent le travail avec les images, le son et les « machines », pendant les années qui président à la création d'un spectacle, de sorte que l'usage de l'équipement technologique est intégré pendant un processus que l'on pourrait concevoir telle une forme d'entraînement de l'acteur qui permet le développement d'un nouveau comportement scénique extra-quotidien (Barba et Savarese, 1995 : 9). Le spectacle est en effet conçu au gré d'improvisations, donc de situations théâtrales où l'acte est intimement lié à la conscience de l'instant présent et à une occupation de l'espace mis en relation avec les différents éléments qui en font partie. Cette forme particulière de *training* peut, d'une part, s'apparenter au travail avec l'objet ou le

masque qui font souvent partie de l'apprentissage technique auquel doit se livrer un acteur. D'autre part, bien que tout comédien doive affronter les reflets de sa propre image dès qu'il vit l'expérience du plateau, par le contact avec le metteur en scène, les partenaires et le public, le processus de collégialité à l'œuvre aux Deux Mondes place l'acteur dans une situation où le cinéma et l'art des tréteaux s'échangent principes et modes de fonctionnement. Dans la séquence où l'on voit, par exemple, le masque d'Emma dialoguer avec Math, visage glaciaire surplombant un arrière-plan que l'on croirait organique¹⁷, Lyne Rodier gère elle-même les mouvements de son visage, car, en coulisse, un moniteur lui renvoie celui-ci, tel que le perçoit le public, ce qui lui permet de créer la dynamique d'un spectre de glace qui s'approche ou s'éloigne de son défunt époux, voire qui hante sa mémoire. Clone virtuel de Rodier, Emma devient ainsi une ombre funèbre qui évoque tant la banquise du Grand Nord que la statue de glace qui représente Tom. L'actrice a même une interaction « directe » avec son partenaire de scène lorsqu'elle souffle devant la caméra, pour « pousser » le corps de Math hors plateau ou, du moins, pour créer ce mirage dans l'œil du public. Encapuchonné dans un voile qui lui confère à la fois l'apparence d'une larve et celle d'un gisant, le corps de Vachon est, pour sa part, entièrement « masqué » par un tissu qui transforme celui-ci en statuaire inerte, mais doté de l'usage de la parole. Emblème de l'entre-deux, l'acteur statufié incarne ici la figure d'un père qui, symboliquement et scéniquement parlant, ne fait qu'un avec son fils, sphère lumineuse qu'il serre contre son cœur et dont il ne peut se détacher¹⁸. Par les tours et détours de machines ingénieuses, la scène devient ainsi le lieu d'illusions qui abolissent les frontières de l'espace-temps et stimulent l'imaginaire du spectateur, si celui-ci se laisse entraîner dans le sillage de personnages immergés dans un monde parallèle où un double mouvement constant s'opère entre la fusion et le foisonnement.

Ailleurs, le spectateur assiste « en direct » à la transplantation du cœur de Math, emmailloté sur une table d'opération dont la base est une cage de verre remplie d'eau, à la fois lit de mort de Tom et planche de salut de son géniteur. Dans cette séquence, le jeu de Vachon s'apparente de nouveau à celui d'un acteur-statue. Sa tête est en effet « encapuchonnée » par une machine que Les Deux Mondes appellent « le soufflet », car elle est ornée d'un faux respirateur artificiel qui prend part au paysage sonore du spectacle en déployant sa musicalité sous diverses formes¹⁹, mais qui, pendant les premières phases de la recherche, fut longtemps un simple trépied muni d'une caméra : objet scénique qui permettait aux acteurs et aux idéateurs d'improviser sur le thème du clonage. Devenu un élément important du dispositif scénique, sur le plateau, ce module semble clouer le corps de l'acteur, déjà recouvert d'un linceul blanc, dans un carcan de métal. Secoué de convulsions, celui-ci n'a plus que ses yeux et sa bouche pour parler, lesquels sont projetés, énormes, sur des miroirs souples qui réfléchissent le visage fragmenté et souffrant du personnage, en fond de scène. L'usage de semblable engin, manipulé par deux hommes en

noir qui procèdent aussi à l'excision du cœur de Tom, ne pourrait-elle pas évoquer, sur un mode analogique, l'idée d'une marionnette, et ainsi rappeler tant le *bunraku* japonais que l'utopie jadis formulée par Craig ? Dans cette séquence, Vachon – filmé en direct sur le plateau – et son visage dédoublé, Rodier – filmé en direct dans les coulisses – et l'effigie de glace qui représente Tom, sont réunis, par le truchement des « machines » et par la thématique de l'eau, dans une même dimension spatio-temporelle. En fin de séquence, c'est Dubé qui opère, en temps réel, l'hybridation du visage de Vachon et de Rodier, dont les yeux et les lèvres viennent remplacer ceux de son partenaire sur l'écran morcelé, pour prendre la parole : un tableau que l'on pourrait concevoir tel un dialogue intérieur que le miraculé de la science tient avec le souvenir de sa défunte épouse.

Dès lors, si Rodier interagit uniquement en coulisse avec les outils technologiques, en revanche, Vachon doit, alors qu'il est en jeu sur le plateau, conserver un œil sur le moniteur qui lui renvoie son image : il lui faut donc agir et se regarder agir. Ce procédé, qui fait partie de ce que nous avons qualifié de *training* de l'acteur aux Deux Mondes, installe, ici, une divergence profonde entre le théâtre « médiatisé » et le théâtre conçu comme un art de la présence réelle, où le travail d'un comédien devant un miroir est à proscrire : l'acteur doit plutôt se représenter, mentalement, l'image de son corps et les lignes d'énergie qui le constituent. Lors d'une interview, Barba me confiait que, selon lui,

ont les aspects technologiques ont une influence très réductrice sur l'art de l'acteur. Avant, le théâtre était basé sur le savoir-faire de l'acteur. Aujourd'hui, plus on utilise des technologies, moins on a besoin d'attirer l'attention du spectateur sur les capacités professionnelles de l'acteur²⁰.

Barba ajoute aussi que, depuis les années quatre-vingt, la convention du « comme si c'était la vie » – qu'il nomme « la convention du jeu [*sic*] télévisif²¹ » – domine toutes les formes théâtrales, ce qui contribue à la perte du savoir-faire de l'acteur. Ici, une partie des propos tenus par Barba concorde avec ceux de Meilleur qui, lors de notre entretien, m'a expliqué à quel point le jeu des acteurs avec un micro avait été complexe et avait nécessité tout un travail sur l'interprétation du texte, car ceux-ci avaient tendance à « surjouer ». Par conséquent, la confrontation de l'acteur et de la « machine » instaure un art du théâtre qui, en puisant dans des conventions plus réalistes, s'oppose aux recherches entourant l'organicité de la voix – un paradoxe intéressant si l'on conçoit que l'intervention d'outils technologiques transporte le public dans un univers parallèle où l'artifice règne pourtant en maître. L'écart creusé entre la voix humaine et la voix médiatisée instaure d'ailleurs un effet spatio-temporel des plus intéressants. Dans la scène où Math émerge du coma où il était plongé, par exemple, c'est le manque de projection de Vachon – ou du moins le choc auditif que produit le contraste entre son timbre, sans doute volontairement faible, et celle d'un partenaire qui, en coulisse, use d'un micro pour tenir le discours du médecin – qui

fait émerger un espace-temps imaginaire. Cette soudaine absence d'amplification élargit le plateau, comme si la parole de Math surgissait de profondeurs insondables, aussi menue dans ce dialogue avec le monde des vivants que peut parfois l'être la présence du comédien écrasée par les spectres qui le surplombent²². Somme toute, si l'on peut se permettre d'apposer un bémol aux allégations de Barba, le théâtre de l'image, tel que conçu par une compagnie comme Les Deux Mondes, me semble instaurer une nouvelle forme de savoir-faire chez l'acteur. Si, dans la foulée des recherches mandées par l'anthropologie théâtrale, l'art de l'acteur consiste à acquérir une extrême conscience du corps et de son évolution dans l'espace-temps du plateau, le comédien du théâtre médiatisé doit, pour sa part, développer un métaregard sur sa propre image : autant de variations sur le thème de l'hyperconscience d'un corps en jeu, mais où l'interaction entre le vivant et le virtuel peut créer l'illusion que l'homme et l'image se disputent... le plateau !

Le théâtre québécois et ses machinations

Le théâtre québécois, notamment avec des compagnies comme Ex Machina, UBU et Les Deux Mondes, occupe une place importante dans le développement de cette voie de l'art où la « machine » fait partie des préoccupations artistiques et où l'acteur interagit, tantôt avec des images virtuelles, tantôt avec son double filmé. En 1995, Picon-Vallin déclarait :

Ce qu'on désigne par l'appellation mal contrôlée de « spectacle vivant » est-il bien toujours un spectacle avec des acteurs vivants, en chair et en os ? Car il arrive que l'on s'ennuie parfois à mourir dans ce genre de « spectacle vivant »... Et n'y aurait-il pas de « spectacle vivant » possible aujourd'hui sans acteurs présents sur le plateau, réellement présents, puisque souvent, lorsque ceux-ci sont en scène en même temps que leurs propres images, ces dernières, malgré leur platitude et en raison de leur rayonnement, attirent davantage l'œil que les corps en volume qui sont leurs modèles (1998 : 9).

Cette hypothèse, que Picon-Vallin qualifiait à l'époque de « provocante », s'est concrétisée, en 2002, sous la baguette de Denis Marleau qui, dans sa version des *Aveugles* de Maurice Maeterlinck – « fantasmagorie technologique » que Marie-Christine Lesage qualifie d'installation scénique (1999) – se passait totalement de la présence des acteurs en représentation, car seules des projections animaient – voire donnaient vie – à des masques tragiques²³. Il s'agit d'une expérience scénique qui pourrait fort bien n'être pas sans lendemain, puisque, en mars dernier, Meilleur m'a « accusée » de lire dans ses pensées lorsque je lui ai demandé s'il serait prêt à faire un spectacle sans acteurs : dans la lignée du mannequin de glace fabriqué par Guy Fortin, il a récemment demandé à son précieux collaborateur de concevoir une « mécanique humaine » qui remplacerait l'acteur sur le

plateau ! Dès lors, le rêve de la « surmarionnette », jadis fantasmé par Craig, semble de nouveau convoqué sur les tréteaux du XXI^e siècle. Plutôt que de considérer semblables « machinations » tel un complot contre le théâtre, je crois cependant que, suivant un autre pôle de la définition de ce terme, le processus de création mis en œuvre par Les Deux Mondes dans un spectacle comme *2191 nuits* conjugue des dispositions ingénieuses qui permettent l'émergence d'un théâtre allant de pair avec le siècle qui le voit naître.

Notes

1. Expression qui devient un leitmotiv dans *Le cas Avignon 2005* (Banu et Tackels, 2005).
2. À ce sujet, voir notamment l'intervention de Vincent Baudriller qui résume bien les tensions ressenties à Avignon en 2005 (Banu et Tackels, 2005 : 28), ou encore les propos d'Olivier Py qui soutient que la littérature a été exilée du festival, mais qu'on a tort « d'opposer l'image au mot au nom de la mode ou au nom de la morale » (p. 264).
3. Cet article fut d'abord l'objet d'une communication présentée à Paris, le 19 mai 2007, au Centre de Recherches sur les Arts et le Langage de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, dans le cadre du colloque « Le son des rouages. Représentations musicales des rapports homme-machine au XX^e siècle ». Notons, au passage, que mes premières interrogations sur le processus de création des Deux Mondes s'inscrivaient dans le cadre d'un projet de recherche intitulé « Un théâtre d'opérations : étude du phénomène d'hybridation dans la scénographie actuelle », mené par le groupe SCENES, et dirigé conjointement par Hébert et Perelli-Contos. Mélissa Comtois et Hélène Jacques s'interrogeaient plus précisément sur le spectacle *2191 nuits*, et leur contribution à ce projet a pu influencer certaines des interprétations qui sont ici présentées.
4. Sauf indication contraire, tous les propos de Meilleur sont tirés d'une interview effectuée à Montréal, le 5 mars 2007.
5. Au début du processus de création, une quinzaine de scènes ont d'ailleurs été créées en collaboration avec Jacques Languirand, conseiller dramaturgique qui, par la suite, a dû se retirer de la production.
6. En plus d'être issu d'une interaction entre les concepteurs et les différents acteurs qui ont participé à la création des trois personnages principaux, le spectacle *2191 nuits* s'est aussi transformé au fil des interventions de tout un réseau de collaborateurs qui effectuaient des retours critiques lors de la présentation des différentes phases du travail.
7. Cette étude est surtout fondée sur la version du spectacle présentée au Théâtre d'Aujourd'hui en mars 2007. J'ai cependant assisté à plusieurs représentations fort différentes les unes des autres, tantôt à Montréal, tantôt à Fontenay-aux-Roses (en France), et j'ai pu visionner une partie de la recherche effectuée en 2002 et 2004, à une époque où le projet s'intitulait, respectivement, *Eugène* et *Corps étranger*, deux thématiques qui ont amené Meilleur et sa troupe à explorer, sous différents angles, la question du progrès scientifique sur laquelle je reviendrai ultérieurement.

8. Définition qui provient de l'*Encyclopédie Universalis*, [en ligne], [<http://www.universalis.fr/corpus-encyclopedie>]. Ce terme, qui dérive du mot anglais *ideation*, peut aussi renvoyer aux travaux de George Henry Lewes (1817-1878), philosophe anglais et critique littéraire qui s'est notamment intéressé au phénomène théâtral (1968) ainsi qu'à l'appréhension de la pensée et des problèmes mentaux selon une conception globale du corps et de l'esprit (1877). À propos du processus d'idéation, Lewes écrit : « *The operations of the intellect may furnish us with an illustration. Ideas are symbols of sensations* » (1877 : 379). (« Les opérations de notre intellect peuvent nous fournir une image. Les idées sont les symboles des sensations. ») [Notre traduction.]

9. Pour Barba, il existe « deux types d'erreur » : « L'erreur solide se laisse mesurer, modeler ou modifier jusqu'à perdre son caractère inexact, équivoque, insuffisant ou absurde. Elle se laisse ramener à la règle ou transformer en ordre. L'erreur liquide, on ne peut ni la saisir ni l'évaluer. Elle se comporte comme une tache d'humidité sur un mur. Elle indique quelque chose qui vient de loin. Je vois qu'une certaine scène est "ratée", mais si je suis patient et si je ne fais pas usage immédiatement de mon intelligence, je me rends compte qu'il ne faut pas la corriger mais la poursuivre. Le fait qu'elle soit si *manifestement* ratée, me fait pressentir qu'elle n'est pas simplement inepte, mais qu'elle suit une voie latérale dont je ne sais pas encore où elle va » (2005 : 58).

10. Propos recueillis lors de l'*Odin week* qui s'est tenue à Holstebro, du 12 au 21 avril 2007.

11. Propos tenus par Carreri lors de l'*Odin week*. Voir aussi le texte de Torgeir Wethal, dans l'ouvrage que l'Odin Teatret a consacré au spectacle *Le rêve d'Andersen* (Barba, 2005 : 15).

12. Propos qui proviennent du programme du spectacle. Ailleurs, Robidoux déclare : « Échantillonner, c'est un peu comme sculpter » (Gagnon, 2007 : 80).

13. Voir à ce sujet *La face cachée du théâtre de l'image* (Hébert et Perelli-Contos, 2001 : 85-95).

14. Notons que la théorie de l'eugénisme – dont les thèses tendent à une amélioration de l'humanité – est une des thématiques qui a nourri les premières improvisations effectuées par l'équipe des Deux Mondes, d'où l'un des premiers intitulés du spectacle, *Eugène*, en 2002.

15. D'ailleurs, l'étymologie du mot « hybride » est à rapprocher du concept d'*hybris* – un terme grec généralement traduit par « démesure » (Samoyault, 2001 : 176).

16. Ces propos de Ducros sont tirés du programme du spectacle.

17. La musique aux consonances liquides créée par Robidoux et la projection du vidéaste – images en mouvement s'apparentant à la représentation d'un système sanguin – donnent l'impression que les spectateurs plongent dans l'intérieur d'un corps humain, voire à l'intérieur de l'organisme de Math. Notons toutefois que, malgré ses dehors organiques, cette projection est un artifice créé par Dubé, puisqu'il s'agit de branches d'arbres filmées en contre-plongée lors d'une tournée en Hollande.

18. Pendant tout le spectacle, le discours de Math est d'ailleurs truffé d'adresses à son fils où il appelle celui-ci « mon cœur », ce qui accentue l'idée que le personnage soliloque – puisqu'il ne fait organiquement qu'un avec son fils à la suite de la greffe. Le plateau devient ainsi le lieu de son discours intérieur et des images qui le hantent.

19. Ce respirateur est un des éléments qui a notamment permis à Robidoux de « faire ses propres gammes », un son qui, retravaillé de diverses façons, trame une partie de la musique du spectacle.

20. Propos recueillis le 20 avril 2007, lors d'une interview effectuée à Holstebro.
21. Plus précisément, Barba dit : « Depuis les années 80, la convention du "comme si c'était la vie" – qui est la convention de jeu de la télévision, du jeu du cinéma, [...] [domine] toutes les formes théâtrales. Il y a très peu de formes stylisées formalisées, et avec ce que nous [...] [pourrions appeler] la convention du jeu "télévisif" et les technologies, tout ce qui était la transmission d'un certain savoir-faire est en train de se réduire de plus en plus, et nous sommes en train de perdre cette espèce de patrimoine, qui était une connaissance tacite, c'est-à-dire [non] pas formulée, mais apprise de génération en génération, en faisant. »
22. On se souviendra que c'est pendant ce dialogue que Math apprend la macabre fin d'Emma et de Tom, ainsi que la provenance du cœur dont il a hérité à son insu.
23. À ce sujet, voir l'article d'Hélène Jacques qui montre bien comment les acteurs « sont symboliquement mis à mort » (2005 : 121) dans la mise en scène que Marleau a faite des *Aveugles*, actualisant une utopie à la fois exprimée par Maeterlinck et par Craig.

Bibliographie

- BANU, Georges, et Bruno TACKELS (dir.) (2005), *Le cas Avignon 2005*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps.
- BARBA, Eugenio, et Nicola SAVARESE ([1990] 1995), *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*, réédition, Lectoure, Bouffonneries-Contrastes ; Holstebro, ISTA. Également paru dans la revue *Bouffonneries*, n° 32-33.
- BARBA, Eugenio (dir.) (2005), *Andersens Dream = Le rêve d'Andersen*, Holstebro, Nordisk Teaterlaboratorium.
- BAUCHARD, Frank (1995), « Théâtre et nouvelles technologies : entre sanctuarisation et transmutation », *Du Théâtre*, n° 9 (été), p. 79-82.
- BORIE, Monique (1997), *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1999), « L'art à l'époque du virtuel », dans *Les frontières esthétiques de l'art*, Paris, L'Harmattan.
- COHEN-LEVINAS, Danielle (2001), *Le présent de l'opéra au XX^e siècle. Chemin vers les nouvelles utopies. Pour une esthétique du palimpseste*, Paris, Kimé.
- CRAIG, Edward Gordon ([1911] 2004), *De l'art du théâtre*, réédition, Belfort, Circé.
- GAGNON, Lise (2007), « Le sculpteur sonore. Entretien avec Michel Robidoux », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 124, p. 79-84.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (2001), *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- JACQUES, Hélène (2005), « Projections de la mort. Sur deux mises en scène de Denis Marleau », *L'Annuaire théâtral*, n° 37 (printemps), p. 113-127.

- LESAGE, Marie-Christine (1999), « Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso », *L'Annuaire théâtral*, n° 26 (automne), p. 30-45.
- LEWES, George Henry (1877), *The Physical Basis of Mind*, London, Trübner & Co.
- LEWES, George Henry ([1957] 1968), *On Actors and the Art of Acting*, Westport, Greenwood Press.
- OUAKINE, Serge (1999), « Si près de quelque chose de nouveau... Le théâtre : du théâtral au virtuel », *L'Annuaire théâtral*, n° 26 (automne), p. 16-29.
- PAYA, Farid (2000), *De la lettre à la scène, la tragédie grecque*, Saussan, L'Entretemps.
- PICON-VALLIN, Béatrice (1998), « Hybridation spatiale, registres de présence », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, Lausanne, L'Âge d'homme, p. 9-35.
- PRADIER, Jean-Marie (1994), « La scène des sens ou les voluptés du vivant », dans Chérif Khaznadar et Jean Duvignaud (dir.), *Internationale de l'imaginaire*, n° 2 (nouvelle série), p. 13-32.
- ROY, Irène (1999), « "Paysage sonore" : phénomène sensible et communicationnel », *L'Annuaire théâtral*, n° 25 (printemps), p. 49-59.
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2001), « L'hybride et l'hétérogène », dans Noëlle Batt *et al.*, *L'art et l'hybride*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, p. 175-186.
- SCHAFER, Raymond Murray (1979), *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Paris, J.-C. Lattès.
- SIBONY, Daniel ([1991] 2003), *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil.
- TACKELS, Bruno (2005), *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, Paris, Les Solitaires Intempestifs.